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

КУЛЬТУРА І УЧАСНІСТЬ

АЛЬМАНАХ

№ 2 **2007**

Заснований у 1999 р.
Виходить двічі на рік

Київ

УДК 050:(008+7)

Культура і сучасність: Альманах. – К.: Міленіум, 2007. – № 2. – 211 с.

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

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

Р Е Д А К Ц І Й Н А К О Л Е Г І Я

Бітаєв В.А., д.філос.н., професор (голова редколегії, головний редактор); ***Аза Л.О.,*** д.соц.н., професор; ***Грица С.Й.,*** д.мист., професор; ***Лащенко А.П.,*** д.мист., професор; ***Левчук Л.Т.,*** д.філос.н., професор; ***Мироненко О.М.,*** д.філос.н., професор; ***Надольний І.Ф.,*** д.філос.н., професор; ***Передерій В.Ф.,*** д.філос.н., професор; ***Підгорбунський М.А.,*** к.і.н., доцент (відповідальний секретар); ***Рудич Ф.М.,*** д.філос.н., професор; ***Ручка А.О.,*** д.філос.н., професор; ***Семашко О.М.,*** д.філос.н., професор; ***Станішевський Ю.О.,*** д.мист., професор, член-кор. АМУ; ***Суіменко Є.І.,*** д.філос.н., професор соц.; ***Терещенко А.К.,*** д.мист., професор, член-кор. АМУ; ***Уланова С.І.,*** д.філос.н., професор; ***Федорук О.К.,*** д.мист., професор, академік АМУ; ***Шкляр Л.Є.,*** д.політ.н., професор; ***Шульгіна В.Д.,*** д.мист., професор; ***Яковенко Ю.І.,*** д.соц.н., професор.

Затверджено:
постановою президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 1-05/1
як фахове видання з мистецтвознавства (Перелік № 11), постановою президії ВАК України від 10.12.2003 р. № 1-05/10 як фахове видання з філософських наук (Перелік № 13) та постановою президії ВАК України від 30.06.2004 р. № 3-05/7
як фахове видання з соціологічних наук (Перелік № 14)

Рекомендовано до друку Вченою радою ДАКККіМ
протокол № 7 від 8 листопада 2007 р.

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

Свідоцтво: КВ № 3809 від 10.06.1999

© Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2007
© О.А. Гаврищук, дизайн, 2007
© Видавництво "Міленіум", 2007

Філософія
Культурологія
Мистецтвознавство
Соціологія

Ф І Л О С О Ф І Я

Юрій Петрович Богуцький
професор, академік
Академії мистецтв України

ПОТЕНЦІЙНІ ПЕРСПЕКТИВИ КУЛЬТУРНОЇ ДИНАМІКИ В КОНТЕКСТІ САМООРГАНІЗАЦІЇ СУСПІЛЬСТВА

Сутність потенційності культурної динаміки полягає у процесі постійного самооновлення культури не лише методом трансформаційної зміни вже існуючих форм і систем, а й шляхом виникнення нових феноменів, нових культурних форм і систем, які до цього не існували. Перші системні дослідження, присвячені питанням історичного походження культури, були пов'язані з працями еволюціоністів XIX ст. (Спенсер, Л.Морган, Тайлор, Ф.Енгельс та ін.) та їх послідовниками. Упродовж XX – початку XXI ст. проблеми перспектив культурної динаміки досліджували фахівці різних галузей [1, 336–337].

Вищезазначений спектр питань частково висвітлено у працях Л.М.Архангельського, О.І.Гвоздіка, В.П.Іванова, П.Ф.Йолона, А.М. Лоя, М.К.Мамардашвілі, Е.С. Маркаряна, М.М.Моісеєва, С.В.Пролеєва, М.Ф.Тарасенка та інших, в яких особливо виділені онтологічні фактори становлення й розвитку культурної динаміки.

Спроби застосування загальносистемного підходу до аналізу проблем глобальної культуродинаміки здійснюються переважно в зарубіжних дослідженнях. У цьому відношенні особливо вирізняються праці Р.Акоффа, Д.М. Гвішіані, В.С.Крисаченка, В.М.Лейбіна, Д.Медоуза, М.Месаровича, А.Печчеі, А.І.Пригожина, Дж.Рендерза, Г.Стретфілда, Дж.Форрестера, Ч.Фрімена, К.Ясперса. Автор даної статті має на меті висвітлити потенційні перспективи культурної динаміки в контексті самоорганізації суспільства, а також обґрунтувати філософсько-методологічні принципи–підходи щодо вивчення (дослідження) цього актуального питання.

Здійснюючи логіко-історичний огляд культурної динаміки, неважко помітити, що "бувають епохи спокою, котрі начебто створюють те, що буде існувати вічно, епохи, які самі відчувають себе як деяке завершення. Але бувають і епохи великих змін, переворотів, котрі пронизують чи не всю глибину людського буття. Тому водночас з історією змінюється й історичне мислення [14, 240–241]. Як свідчать різнобічні дослідження факторів сучасної культурної кризи, найбільш фундаментальним з них можна вважати дисбаланс між розвитком техногенних засобів завоювання світу людиною та розвитком засобів посилення її влади над власним суспільним буттям, а отже, й засобів раціонального контролювання технічного прогресу. В результаті цього в сучасній культурі спостерігається диспропорція між технічним та етичним розвитком

© Богуцький Ю. П., 2007

людства, “духовне та моральне становлення якого не встигає за технічними успіхами, далеко відстає від них...” [9, 213].

У логіко-історичному плані досягнення критичної межі зазначеного відставання означає завершення того великого культурно-еволюційного циклу, перша фаза якого була пов’язана із становленням цивілізованого буття шляхом його виділення та самостабілізації на тлі суто природного існування, а друга – з т. зв. “логічно-заперечним” процесом вищезгаданого завоювання світу людською цивілізацією. У цьому відношенні постає питання про окреслення діапазону потенційних шляхів подальшої динаміки розвитку культурної історії, питання про те, якими мають бути принаймні принципові контури нової культурно-історичної ери, на порозі якої стоїть нині сучасна цивілізація, а також про те, які саме зміни в бутті та свідомості людства і окремої людини будуть найбільш раціональними (своєчасними та доречними) з точки зору їхньої онтологічної доцільності.

Розгляд та спроби вирішення цих та багатьох інших пов’язаних з ними питань стосовно можливих перспектив культурно-історичного процесу, на нашу думку, відчутно спрощуватимуться за умови їхнього аналізу в контексті логічної реконструкції суспільної історії як органічної частини саморозвитку буття з притаманними йому загально динамічними для системних утворень закономірностями.

Одна з таких закономірностей, наприклад, полягає в тому, що “жодний матеріальний процес, який має фінітну гармонійно-рівноважну системну основу, не може бути нескінченно поступальним. Для кожної такої основи є свій “негентропійний максимум”, що зумовлюється, з одного боку, відносною обмеженістю власних матеріально-енергетичних ресурсів самоорганізації системи, а з іншого – стримуванням її поступальності пропорційно зростаючими противажними ентропійними процесами. Це означає не припинення руху системи, а лише необхідну реверсивну зміну спрямованості його результуючого вектора при досягненні межі, за якою траєкторія цього руху відхиляється настільки, що його орієнтацію вже можна буде вважати не просто “іншою”, а протилежною” [6, 15–16].

Щодо динаміки культури як системно організованого утворення це означатиме насамперед, що загальна тенденція диференціації культури (внутрішньоструктурної, національно-політичної, якісно-змістовної тощо), яку ми спостерігаємо впродовж усієї нової історії, має свої об’єктивні часові та просторові межі, після досягнення яких вона переростатиме в такий антипроцес, як глобальна культурна інтеграція. Правомірність розповсюдження даної закономірності на динаміку культурно-історичного процесу вбачається в низці таких аргументів.

По-перше, чим вищою є міра диференціації системних утворень, тим вищим є ступінь взаємообмеження свободи динаміки окремих системних одиниць (відносно автономних нижчепорядкових організацій), а отже, тим більшою є імовірність їхнього “кооперативного синергізму” [6, 16–17], оскільки утворення нового порядку (тобто цілісності, що ґрунтується на нових принципах організації) є похідним саме від такого взаємообмеження. Тому, чим більшої сили набуває потенціал окремих національних культур, тим критичнішою стає диспропорція між глобальним масштабом цієї впливовості та культурно-політичною обмеженістю її реальної дієвості.

Зазначена диспропорція неодноразово піддавалася спробам її штучного нівелювання за рахунок "подолання культурно-національної замкненості" шляхом так званого космополітичного "ентропійного розсіювання" національних культур (сюди відносяться і всілякі "хрестові походи" з метою утвердження єдиної "правовірної" світової релігії, і тоталітаристські спроби боротьби з культурно-національною автономією тощо). Як переконливо про це свідчить перебіг реальної історії, за таких спроб "гомогенізації" світової культури втрачається той національний, епохальний, регіональний, індивідуально-особистісний та ін. культурний потенціал, що врешті-решт є тим утворенням, яке ми називаємо єдиною загальнолюдською культурою. Зрозуміло, дана обставина тягне за собою негативні наслідки по відношенню до останньої. По-друге, процес інтеграції культур у принципово нову світову єдність, що являтиме собою скоріше не цілковито гомогенне, а т. зв. "дискретне ціле" – інтеркультурну світову організацію, онтологічно стимулюється ще й таким потужним фактором, як очевидна неможливість контролювання глобально масштабних наслідків технологізації суспільно-економічного буття, не виходячи при цьому за межі локальних інтересів. По-третє, оскільки подальший розвиток продуктивних сил при ірраціонально-стихійній непідконтрольності їхнього застосування дедалі більше перероджуватиметься на свою протилежність, то глобальною тенденцією перспективного розвитку культури повинно стати її переакцентування від домінанти виробництва засобів підкорення природи до переважного вдосконалення засобів формування духовного світу самого виробника як суб'єкта культури, а також засобів раціональної гармонізації його індивідуального та суспільного буття, подолання їхньої відчуженої розірваності.

Тобто на підставі наведених аргументів можливо стверджувати, що "за умови збереження основних досягнень планетарної культури в усьому розмаїтті її національно-історичних форм та зразків, можливо, певно, прогнозувати глобальне сходження цивілізації до нового гуманістичного імперативу. Насамперед від технократичного зростання потреб – до відповідальності за збереження природи, цивілізації, культури, розмаїття етносів і рас; від ворожнечі національних держав, політико-економічних колізій – до дедалі інтегрованішого міжнародного співтовариства у ділових, наукових, культурних, освітніх, екологічних, релігійних та інших напрямках" [7, 3].

Щодо часових меж такої тенденції, як національна ізоляція культур, можна додати, що вона може небезпідставно вважатися історично своєчасною та доречною доти, поки все ще є здатною реалізувати себе в ролі фактора культурного розвитку окремих націй. Але, як відомо, за умови ізольованості, динаміка будь-якої системи приречена на самозацикленість: чим більшою є міра її просторової обмеженості та самоізоляції, тим обмеженішим є діапазон її внутрішніх та зовнішніх взаємодій; відповідно, звуження інтерактивного простору системи веде до зменшення потенціалу її змінюваності. Їй залишається при цьому лише два альтернативних шляхи: або деградація (перехід на нижчі рівні системного упорядкування), або, якщо вона підтримувана відносно стійкими внутрішніми процесами, набуття режиму циклічності.

Отже, мегатенденція, що полягає у переважній диференціації та автономній ізоляції національних культур, в епоху новітньої історії поступово вичерпує себе не тільки історично (тобто перестає бути релевантною по відношенню до нових реалій суспільного буття), а й логічно. Останнє зауваження варто розуміти як вичерпання

принципового діапазону можливих модифікацій даної тенденції (який також не є безмежними і, відповідно, не може бути невичерпним). У даному разі йдеться про те, що динаміка сучасних соціокультурних процесів, актуалізувавши на рівні функціонування окремих національних культур потенційний спектр варіацій базової культурної спрямованості на гармонізацію відносин "людина – світ", об'єктивно тяжіє до інтеграції у цілісність більш високого порядку.

Даний висновок цілком узгоджується із загальною картиною історії людської культури, генезис якої по лінії "специфікації" та національної автономізації, супроводжуваних домінантною зорієнтованістю на укріплення культурно-політичних кордонів, пройшов принциповий діапазон модусів зазначеного відношення. При цьому саме відносини "людина – світ" здійснювали свою еволюцію від так званого "східного" культурно-парадигмального полюсу (цей організаційний модус культури як засіб врівноваження буття людини в світі передбачає досягнення гармонії зі світом переважно шляхом зміни чи адаптації людського духу, згідно з "вимогами" зовнішньої реальності) до діаметрально протилежної "західної" культурної парадигми, яка орієнтується на "онтологічно-трансформативну" домінанту і відводить суб'єкту культури роль головного фактора та засобу перетворення зовнішнього світу в напрямку узгодження останнього з його (суб'єкта) власними практичними потребами.

Так, доходячи відносного логічного завершення фази диференціації та перманентного утвердження свого автономного статусу, окремі культурно-національні системи стають потенційними елементами системної організації більш високого порядку. Тим самим започатковується розгортання нової логіко-історичної фази, головним змістом якої стає зворотний негентропійний процес інтеграції людства у світовий культурний простір, в межах котрого відкривається можливість подолання як інтеркультурної опозиції, так і тенденцій підпорядкування так званих "нижчих" культур диктатурі "вищих", оскільки саме "розмаїття, а не однорідність стане стрижнем динамічної глобальної системи" [4, 35]. При цьому характерною рисою формування зазначеного світового полікультурного середовища "повинна стати не асиміляція, тобто підлеглість меншості більшості, а, навпаки, інтеграція – як система цінностей, яка забезпечує збереження і розвиток кожної політичної і соціальної одиниці. Результатом цього процесу стане виникнення нової культури" [4, 36].

Саме завдяки зміцненню національно-культурного потенціалу кожного окремого народу є можливим утвердження загальнолюдських гуманістичних імперативів та цінностей. Адже онтогенетичне становлення свідомості суб'єкта, процес його соціалізації та формування його духовності здійснюються, насамперед, у контексті національного соціокультурного середовища. Відтак, здобутки світової культури він неодмінно сприйматиме крізь призму культурно-національних пріоритетів та цінностей як крізь опосередковуючу ланку між індивідуально-особистісним та глобально-цивілізаційним світосприйняттям.

Тобто можливо стверджувати, що глобальний та національний культурно-ціннісні рівні знаходяться не у відносинах взаємоопозиції, а у відносинах двобічної стимуляції: з одного боку, розвиток людської цивілізації як такої стимулює процес дедалі більшого утвердження гуманістичних вимірів національних культур, їх співспрямованості з динамікою загальної системи "олюдненого світу"; з іншого – мірою

розвитку почуття національної гідності у суб'єкта його діяльність спрямовується на збагачення національної, а отже, і світової культури. Тому культурна орієнтація на багатобічний розвиток почуття причетності до цілісної національної історії "має велике духовне значення для формування кожної особистості: адже існує значна відмінність – чи людина живе з постійним враженням, що її життя являє собою елемент значно більшої, значнішої біографії, що вимірюється сторіччями, чи вона сприймає його як дещо замкнене в собі, заокруглене. Для останнього типу сприйняття життя характерні духовні злиденність та обмеженість" [12, 9].

Дієвість культури як засобу гармонізації буття людини у світі істотно залежить від міри нівелювання прогресуючої відчуженості індивіда від власної суспільно-культурної сутності, оскільки дивергенція індивідуального та соціального буття знаходиться в прямо пропорційному співвідношенні із зростанням ступеня несприйняття індивідом загальнолюдських цінностей.

Аналізуючи феномен відчуження особистості, засновники історичного матеріалізму, як відомо, пов'язували його виникнення з розвитком розподілу праці, подолання якого, відповідно, має сприяти асиміляції здібностей роду "людина" з розвитком кожного окремого індивіда [10, 123]. Безумовно, наявність такого зв'язку важко заперечувати. Але ж варто зважити й на те, що, народжуючи відчуження особистості, розподіл праці разом з тим дає історії і саму особистість, що завдяки йому виділяється з первинної родової "нерозчленованості" суспільного буття. Отже, "скасувавши" розподіл праці як такий, ми усунули б не тільки об'єкт, а й суб'єкт зазначеного відчуження. Крім того, не сам по собі розподіл праці генерує в межах світосприйняття людини почуття відчуженості, а швидше воно спричинюється тими суспільними обмеженнями індивідуальної свободи самовизначення при даному розподілі, що сприймаються людиною як деяка "надособова", непідвладна і ворожа їй сліпа соціальна стихія. Остання може втілюватися у державній монополії на цей розподіл, у "диктатурі" ринкових механізмів динаміки соціального попиту на окремі види діяльності та їх економічної стимуляції тощо. Причому в контексті більш широкого розгляду феномена відчуження з'ясовується, що це явище супроводжує аж ніяк не будь-яке зіткнення індивідуальних культурних розбіжностей, навіть якщо вони сягають граничної контрарності. Воно спостерігається лише в тих випадках, коли людина відчуває власне безсилля у встановленні єдності, рівноважної гармонії у відношенні до іншої людини, іншого світогляду, іншого соціокультурного середовища, іншого роду занять тощо. Отже, міра подолання прірви відчуження між людьми, народами, культурами та ін. є похідною не стільки від міри їхньої подібності та спорідненості (адже навіть кровноспорідненні узи можуть виявитися слабкішими за агресивність, породжену взаємним нерозумінням), скільки від міри осмисленості їхньої єдності та взаємозумовленості.

Ведучи мову про потенційні перспективи феномена відчуження в культурі, зауважимо, що жодна якісно визначена тенденція не може бути нескінченно домінуючою. Зрозуміло, що усе "визначене" стає таким лише мірою своєї означеності певними межами. Таким же визначеним, а через те й небезмежним у часовому та просторовому відношенні є й розглядуване явище відчуження. Коли культурний дисбаланс між індивідуальним та суспільним буттям досягає "супремальної точки", тоді подальша еволюція історії схиляється до принципово іншого напрямку, а саме: "генезис

суспільства народжує і поступово віддаляє від себе особистість – суб'єкт історії, приходячи таким чином до самозаперечення. Останнє полягає в зворотній переорієнтації відносин "людина – суспільство", в процесі якої провідною стороною суперечності стає людина. Їй тепер належить ніби-то заново "створити себе", синтезувати свою цілісність (єдність сутності та існування), а також трансформувати суспільство так, щоб стала можливою гармонія індивідуального та соціального буття. Цей заперечний напрямок пов'язується з соціалізацією індивіда і, відповідно, з гуманізацією суспільства. За межами цього напрямку новітня історія може мати лише затухаючий характер" [5, 146–147].

Також необхідно враховувати, що культурно-історичний процес не характеризується одновимірністю та лінійністю, тому немає і не може бути єдиного та універсального алгоритму його "раціоналізації". Відповідно, навряд чи існуватиме можливість розв'язання суперечності між сутністю та існуванням людини, між її суспільним та індивідуальним буттям, опираючись на "важіль" якоїсь єдиної реформаторської акції (як наприклад, політичної революції, усуспільнення власності, урядової чи економічної реформи тощо), котра б стала "першопоштовхом", що з "залізною необхідністю" привів би цивілізацію до внутрішньої та зовнішньої гармонії. Такий детермінізм не притаманний навіть позалюдському (природно-стихійному) буттю, а тим більше він не є адекватним в контексті динаміки культури, що, в свою чергу, невід'ємна від свободи суб'єктивного вибору. Однак навіть така, виключно суб'єктивна річ, як морально-нормативне визначення припустимої міри соціальної свободи індивіда, об'єктивно тяжіє до встановлення гармонійної рівноважності між прагненням до розширення рамок цієї свободи та тією протидією суспільного оточення, котра індукується зазначеним розширенням. Саме ця обставина змушує Ж.-П. Сартра погодитись з онтологічною мотивацією людського існування в суспільно-культурному середовищі (хоча він був відвертим супротивником самої ідеї універсуму буття як системи, що поєднується в цілісність певними загальнодинамічними закономірностями). Незважаючи на те, що "немає ніякої природи людини, як немає і бога, котрий би її замислив" [13, 323], а отже, в своїй екзистенції "людина завжди перебуває сам на сам з мінливою ситуацією, і вибір залишається вибором в ситуації" [13, 340], цей "вибір можливий в одному напрямку", ... оскільки "я можу приймати за мету мою свободу лише в тому випадку, коли поставлю своєю метою також і свободу інших" [13; 15, 341].

Суттєвою є та обставина, що міра "людяності" соціальної поведінки індивіда істотно залежить від того, наскільки спосіб та умови його життя виходять за межі боротьби за виживання. Йдеться про те, що людське суспільство, саме будучи продуктом природної необхідності – формою протистояння індивіда зовнішній природній стихії, стає самостійною сферою матеріального буття завдяки утвердженню "надприродних" законів та цінностей культури. При цьому в міру розвитку суспільства останнє перманентно втрачає питому вагу такого моменту свого змісту, як бути засобом біологічного самозбереження людини. В даному аналітичному аспекті спостерігається тенденція, що, незважаючи на невичерпність самих відносин "виробництво – споживання", а отже, й потенційну безмежність зростання потреб людини, ці потреби мають межі свого росту як суто матеріальні запити. Отже, можна сказати, що мірою розвитку матеріального буття людини воно поступово знижує питому вагу своєї "чистої мате-

ріальності" (тобто свою якісну домінантність як засобу підтримання життя і взагалі виживання). Відповідним чином, в межах його змісту все більш значущими стають елементи соціокультурної орієнтації. Те саме можна стверджувати і щодо динаміки характеру людських потреб. Логічно підкреслюючи дану тенденцію, небезпідставним буде висновок про перспективне "обернення результуючого вектора" культурно-історичного процесу від домінанти виробництва засобів існування до домінанти "виробництва самого виробника", його гармонійного розвитку як суб'єкта, що стає відповідальнішим за подальшу історію.

З іншого боку, така переорієнтація повинна сприяти відповідній переоцінці *провідних* цінностей: хоча егоїстично-споживацькі мотиви діяльності людини навряд чи коли-небудь будуть цілком елімінованими, вони, за даних умов, все частіше поступатимуться перед загальнолюдськими культурними цінностями. Зрозуміло, тут йдеться про аж ніяк не автоматичний перехід людської цивілізації на зазначений рівень культурогенетичної динаміки, а лише аналізуються фактори "онтологічної доцільності" такого переходу в плані його сприяння збалансуванню відношень між людиною та світом.

Отже, розвиток матеріального виробництва є необхідною умовою гуманізації буття індивіда (тому, очевидно, коли йдеться про цивілізовані країни, то насамперед це асоціюється з промислово розвиненими країнами), але недостатньою умовою для цього, оскільки з матеріальним розвитком пов'язані лише об'єктивні підстави даного процесу. Але, як відомо, одна із специфічних рис культурно-історичного процесу полягає в тому, що тут об'єктивна необхідність реалізується за умови її збігу із суб'єктивною потребою людини, а також за наявності не тільки теоретичної, а й дійсної можливості їх поєднання.

Врешті-решт, людина може і усвідомлювати об'єктивну необхідність, і відчувати внутрішньо суб'єктивну зацікавленість у якомога ширшій асиміляції загальнолюдської культури з метою відповідного розширення діапазону своїх сутнісних сил, однак, при цьому відчувати брак належної міри соціальної свободи самовдосконалення (коли, наприклад, ця свобода істотно лімітована жорсткістю суспільного розподілу діяльності та позаособистісним характером її індивідуального спрямування, тобто, коли не стільки індивідуальні схильності, скільки соціальні механізми та інститути визначають траєкторію самореалізації людини). За таких умов також навряд чи можна буде сподіватися на нівелювання відчуженості буття людини в культурі.

Крім того, зазначене відчуження посилюється розшаруванням (аж до поляризації) суспільної діяльності на матеріальне та духовне виробництво, які мають акценти на продукування засобів виробництва та створення особистості самого виробника, розгортання його "соціальної сутності". Тому мірою стабілізації *автономного* розвитку цих сфер діяльності стабілізується і тенденція так званого "сутнісно-екзистенціального паралелізму" (тобто взаємовідчуженості існування та сутності в контексті людського буття).

На нашу думку, зазначені суперечності не варто вважати невирішуваними. Крім того, подальший культурно-історичний процес об'єктивно створюватиме умови їхнього вирішення. Наприклад, якою мірою праця (незалежно від її конкретнозмістовного характеру) залишається *переважно* засобом існування, такою мірою вона є формою

не тільки біологічного, а й "соціального виживання" – забезпечення стабільності та зміцнення стану індивіда в суспільстві. Відповідно, за умови збереження за матеріальними цінностями універсального засобу виживання (як природного, так і суспільного), роль духовних цінностей у суспільстві залишається значно скромнішою. І це зрозуміло, оскільки певний індивід навряд чи відчуватиме себе в стані "соціального дискомфорту", якщо він має змогу досить легко компенсувати дефіцит розвитку своїх людських якостей своїми матеріальними можливостями. При цьому, коли архітектоніка соціальних відносин дозволяє здійснювати зазначену компенсацію, економічний розвиток не сприятиме "самовиробництву" людської особистості. У даному відношенні можна погодитися з думкою, що саме розвиток соціальних відносин "виступає і як найбільш ефективний засіб підпорядкування економіки прогресові індивідуальності, і як спосіб олюднення владно-політичних відносин, і як матеріальний стимул для утвердження загальнолюдських моральних цінностей та для розробки філософії людини.

Виходячи з сьогоденних реалій, візьмемо на себе сміливість стверджувати, що доки не буде здійснено перелому у розвитку соціальних відносин, – не буде перелому ні в економіці, ні в політиці, ні в мисленні людини. Пріоритетність та гармонійність розвитку соціальних і, певна річ, всього комплексу суспільних відносин в цілому, – головна передумова та фактор раціонального оновлення суспільства та усіх його соціальних суб'єктів, включаючи й особистість" [11, 5].

До того ж, логіка історичного розвитку людської діяльності є такою, що прогресивна зміна кількісних характеристик її форм та засобів пов'язана з об'єктивною стимуляцією реверсивної зміни її якісної орієнтації. Тобто розширення автоматизації т. зв. "часткових робіт" і взагалі репродуктивної праці викликає відповідне збільшення питомої ваги творчо-продуктивної діяльності в контексті прогресивного розвитку культурного буття. Згадане збільшення має перерости у домінанту саме такої діяльності, що, в свою чергу, стимулюватиме онтологічну необхідність в соціальному сприянні індивідуальному самостворенню людської особистості. Адже таке самостворення є необхідною умовою будь-якої творчої активності суб'єкта культури. При цьому використанням суспільно стимульованої можливості "створювати себе" як людину індивід індукує відповідну соціальну потребу в його культурно-діяльній самореалізації, що, безумовно, зменшує ймовірність його відсторонення від суспільного буття та розвиває почуття людської гідності, утвердження в культурному середовищі. З іншого боку, чим більше людське існування пов'язане з продукуванням "соціальної сутності" в самому собі, тим відчутнішою буде схильність людини до визнання цінності загальнокультурних проявів у інших людей.

У даній статті викладено не всі чинники тієї глобальної трансформації культурного буття, котра передбачала б перетворення людини із засобу суспільного виробництва на його основну мету. У розглянутому відношенні вважається за доцільне виходити із засновку про те, що, згідно з одним із універсальних світоглядно-методологічних принципів, жоден процес чи тенденція, котрі мають свої просторові обмеження, не можуть бути безмежними й у часі. Наприклад, як "чистий реалізм" у мистецтві цілком логічно згодом заперечується, порушуючи тим самим свою "чистоту", такими мистецькими формами та жанрами, де зовнішній матеріальний світ перетворюється з цільового об'єкта відтворення на засіб передачі його "внутрішнього бачення", самого сприйняття

цього світу творчим суб'єктом (оскільки "чистий реалізм" у мистецтві вичерпує свій поступальний імпульс по досягненні максимально можливої міри ідентичності відтворення дійсності в мистецьких творах, зокрема завдяки розвитку фотографічного мистецтва), аналогічно "вульгарний матеріалізм" у культурі людського існування має поступово тяжіти до свого "заперечення" такою формою організації суспільного буття, яка повертала б людині відчужену від неї її "родову сутність". "Даний логіко-історичний крок у культурній еволюції має стати "другим запереченням" первісного синкретизму індивіда й роду, яке являє собою "синтетичну фазу", що завершує цикл "дораціональної" історії (де розум ще відіграє переважно підпорядковану роль)" [5, 151].

При цьому зазначена історико-культурна фаза не передбачає усунення того суспільного розподілу праці, котрий став онтологічною основою відчуження та руйнування цілісності людського буття. Для компенсування часткового характеру останнього або ж для подолання "професійної обмеженості" індивіда, мабуть, навряд чи буде необхідним оволодівання ним усіма існуючими спеціальностями (хоча б через те, що відчуття вимушеності опановувати ті види діяльності, які не відповідають його природним схильностям, лише поглиблюватиме його відчуженість від суспільного буття). Для нівелювання такого відчуття буде достатньо розширити канали свого зв'язку з загальнолюдською культурою. Водночас це стимулює відношення до світу не лише у вузькопрофесійному аспекті, а й сприяє формуванню глобально-культурного мислення, а також утворенню нової планетарної єдності у вигляді світового культурного простору. Тому "істинна культура закликає людей до єднання в боротьбі за справедливість та людяність, спонукає їх до створення нової теоретичної парадигми, котра відповідала б інтересам розвитку суспільства та особистості" [2, 243].

Отже, як свідчить проведений логіко-історичний аналіз становлення та розвитку людської культури, попередня історія останньої пов'язана з поетапним рухом до принципово нового рівня культурної організації. Йдеться про те, що з досягненням свого глобально-системного масштабу розвиток цивілізації, постійно стикаючись з цілком закономірною перманентною дестабілізацією системи "природа – людина – суспільство", все більшою мірою пов'язується з формуванням такого пласту буття, в якому домінантна роль належить людському розумові, що дедалі більш визначено конституюється як "розум людства". Такий тип взаємодії людини із світом асоціюють в сучасній філософській літературі з поняттям "ноосфери", зміст якого можна підвести у переакцентуванні від переважної зміни розуму під впливом змін у бутті до початку конструювання буття (як в духовному, так і в матеріально-практичному плані) за зразками та законами розуму [3, 37]. "Ноосфера є своєрідною соціокультурною онтологією раціональності, раціональності, що здійснює свою проекцію на практику взаємодії людини з природою, на першооснови людського буття. Вона передбачає кооперацію інтелектуальних начал людської активності в єдину систему колективного розуму, продуктивне використання самої здатності людського світу до раціональної самоорганізації" [8, 268].

Одним з найяскравіших проявів зазначеної тенденції в контексті глобалізації сучасної культури є створена на базі останніх досягнень у галузях телесистем, інформатики, супутникового та інших зв'язків універсальна інформаційна мережа, завдяки якій відкрилися небувалі можливості глобального спілкування людства. Ефективність

такого діалогу істотно підвищується за рахунок формування спільної міжнародної інформаційної основи, оскільки міра взаєморозуміння сторін завжди є прямо пропорційною мірі збігу базових даних, на яких будується спілкування та широті діапазону спільного для діалогових сторін інтерпретаційного поля.

Через зазначені обставини відбувається формування такого феномена, котрий прийнято називати "колективною свідомістю людства", або "світовим мозком", що вносить доволі відчутні корективи до перегляду статусу людського буття та людського мислення в "універсумі сущого". Моделювання розумових процесів через посередництво динамічних самоорганізованих систем, кібернетичне формулювання принципів гомеостазу, успіхи в галузях синергетики та некласичної термодинаміки доводять, що Всесвітові притаманні ознаки та процеси самоорганізації, аналогічні деяким властивостям людського інтелекту. Більше того, функціонування природних систем вже не можна звести виключно до каузальності, без урахування їх самоорганізації в плані їхньої онтологічної доцільності. "Виходить навіть, як про це повідомляє антропний принцип в космології, що світові фізичні константи оптимально доцільні для виникнення життя у Всесвіті... Під цим кутом зору людина повинна бути осмисленою як співучасник світових процесів самоорганізації матерії, як ланка в її розвитку, покликана не підкорювати, а ставити запитання природі, вести з нею конструктивний діалог відповідно до певних умов раціональності. Тут з несподіваного боку виявляється єдність причинності та доцільності в світі" [8, 268–269]. Отже, відкривається можливість не тільки ретроспективної, а й перспективної логіко-філософської рефлексії культурної історії загалом.

Література

1. Адуло Т.И. Культура, философия и духовный мир человека. – Минск: Наука и техника, 1986. – 149 с.
2. Андрущенко В.П., Михальченко М.І. Сучасна соціальна філософія. – К.: Генеза, 1993. – Т.1. – 246 с.
3. Башляр Г. Новый рационализм. – М.: Прогресс, 1987. – 376 с.
4. Вихрова В.І. До проблеми багатокультурності й плюралізму у сучасних європейських концепціях освіти // Проблеми освіти. – 1995. – Вип.1. – С.32-40.
5. Гвоздік О.І. Раціональність: загальна теорія та логіка історії. – К.: Укр. академія внутр. справ, 1994. – 176 с.
6. Гвоздік О.І. Теорія раціональності (логіко-методологічний аспект) // Автореф. дис. … д-ра філос. наук. – К., 1996. – 48 с.
7. Герасіна Л.М. Оновлення сучасної вищої школи в контексті глобальних проблем освіти // Автореф. дис. ... д-ра філос. наук. – Харків, 1994. – 34 с.
8. Йолон П.Ф., Крымский С.Б., Парахонский Б.А. Рациональность в науке и культуре. – К.: Наук. думка, 1989. – 288 с.
9. Манн Т. Собр. соч. в 10-ти томах. – М.: Наука, 1961. – Т. 10.
10. Маркс К. Капитал. – Т.4 // Маркс К., Энгельс Ф.: Соч. – Т. 26. – Ч.1. – 476 с.; Ч.2. – 704 с.
11. Мокляк Н.Н. Социальные отношения: структура и формы проявления. – К.: Наук. думка, 1986. – 206 с.
12. Осипова Н.П. Національні традиції розвитку та захисту вищої освіти в Україні // Проблеми освіти. – 1995. – Випуск 3. – С. 8–17.
13. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм // Сумерки богов. – М.: Политиздат, 1989. – С. 319-344.
14. Ясперс К. Духовная ситуация времени // Философские науки. – 1988. – № 11. – С. 85-94; № 12. – С. 102-112.
15. Quine W.V.O. Theories and Things. – Camb. (Mass.), London, 1981. – 219 p.

Дарія Миколаївна Скальська
доктор філософських наук, доцент,
Івано-Франківський національний
технічний університет нафти і газу

ЕСТЕТИЧНИЙ ДИСКУРС ПОСТМОДЕРНУ

Естетичний дискурс щодо створення "нової естетики" XXI ст. був би не повним та не завершеним /утім, він і залишається відкритим/, недостатньо систематизованим без розуміння динаміки та контраверзи тих процесів, які знаменують собою добу Постмодерну. До реконструкції та розробки цієї теми належать зарубіжні та вітчизняні доробки у вигляді монографій, критичних есе, матеріалів дискусій та різнопланових творчих експериментів Р.Барта, Ж.Дерріда, Ю.Крістєвої, К.Леві-Строса, М.Фуко. В процесі антропологізації філософського знання, естетичне здійснює для своїх вимірів само-трансценденцію, екскурс до глибинних структур позасвідомого, структуруючи естетичний психоаналіз, що з'ясовують Ж.Бодрийяр, Ж.Дельоз, Ж.Ліотар. Про характерні ознаки свідомості постмодернізму в світовій культурі та новітні тенденції художньої практики інформують напрацювання О.В.Білого, О.К.Бурової, Т.К.Гуменюк, І.П.Ільїна, В.А.Личковаха, В.С.Лук'янця Н.Б.Маньковської, Ю.В.Петрова, О.М.Соболь, Р.П.Шульги та ін. На тлі діа-логічності, та полі-діалогічності, зняття агресії локального до універсального, в атмосфері комунікативності та толерантності відшукуються засади для новотворення екзистенційного, транскультурного проекту естетичної антропології.

Двома процесами підготовлені естетичні розвідки постструктуралізму – декадентством та авангардом, запрограмували іншу шкалу цінностей та естетичних термінів. З одного боку, відбувається переважання локального над тотальним, з іншого – продовжується пошук універсальних засобів комунікації. Мистецтво виходить у „хаососферу", „простір непередбачуваного", опановуючи його мовою метафор, алегорії, символів, іронії, переорієнтовуючись від „художнього твору" на „художню конструкцію". Цей процес супроводжується стильовим „анархізмом", відзначається рисами еклектизму, коллажності, цитування та монтажу, застосуванням прийомів гри. В модерному та постмодерному контексті відкриваються значні перспективи для дослідження таких естетичних феноменів, як карнавальність, стилізація, соціальний театр. Отже, мистецтво, виступаючи пластом концентрації художніх досягнень людства, виявляється найдосконалішим втіленням у специфічній формі його самосвідомості та життєвої сили. Через „естетичне" здійснюється антропологічний вимір феномена людини, фіксується ідея людської цілісності, наповнюються новим сенсом та розширюються межі теорії чуттєвості.

У середовищі французьких семіотиків минулого століття, які об'єдналися навколо часопису „Тель-Кель", а також у період політичного та інтелектуального протесту, відомого під назвою „Травень 1968 р.", появляються нові імена психоаналітиків та науковців. Серед них – болгарський дослідник естетики постструктуралізму,

© Скальська Д. М., 2007

лінгвістичних студій та психоаналізу, академік Юлія Крістєва /нар. 1941/. В працях Ю. Крістєвої поляризується термінологія кількох різновидів структуралізму, а широкий діапазон творчості охоплює не лише проблематику семіотичного аналізу та літературних структур, а й питання жіночої особистості, гендеру, фемінізму. Окрема увага приділяється вже традиційній для постмодернізму темі – стосункам між суб'єктом та Іншим, де автор виголошує дуалістичну сутність структури суб'єктивізації.

Естетичні ідеї Ю. Крістєвої найвиразніше проявляються в її міркуваннях над долею митця, який виконує певну символічну роль в постмодерністській культурі. Він виявляє здатність „означувати неозначуване" і відтворювати „суб'єкта в процесі" засобом залучення аналітики лінгвістичних структур до процедур суб'єктивації. Про це йдеться в таких працях Крістєвої як: „Бахтін, слово, діалог і роман" /1967/, „До семіології параграм" /1969/, „Руйнація поетики" /1970/ та інших. Коментуючи теоретичні розробки Михайла Бахтіна стосовно визначення „жанрів мови" та „статусу слова", Крістєва ставить за ціль відшукати специфіку логіки сучасної семіології. З позицій аналітика-структураліста вона розкриває етапи смислотворення поетики, спираючись на дослідження Бахтіна, якими той займався протягом майже 40 років. Бахтін завжди виступав активним поборником формалізму і саму манеру його письма, Крістєва вважає „пророчою". Впливовість позицій Бахтіна полягає в його основній концепції про „літературне слово". Воно виступає тим центром, тією площиною, в якій відбуваються діалоги різновидів авторського письма, порушується питання діахронії та синхронії історії тексту.

Культурний контекст, на думку Крістєвої, Бахтіну ідеально вдається інтерпретувати залучивши до термінологічного обігу поняття карнавалу. Вона пише: „Карнавальний дискурс зламує закони мови, що оберігаються граматикою та семантикою, виступаючи тим самим втіленням соціально-політичного протесту проти офіційного лінгвістичного коду, з одного боку, та протестом проти офіційного закону – з іншого" [13, 428]. Крістєва також зважає на інші бахтінські концепти, такі як „діалог", „поліфонія", „меніппея", та радикально переосмислює їх. Так, якщо „карнавальна стихія" літературного тексту має подвійну природу, то вона ніяк не зводиться, на думку Крістєвої, до пародії, хоча наявність співіснування трагічного та комічного можна констатувати. Саме тому карнавальний сміх парадоксально сприймається як щось „серйозне", він в певний момент „завмирає" і може трансформуватись в „смертоносний", „цинічний" тощо.

Аналогічна ситуація виникає з бахтінським „діалогізмом", який виявляє в письмі не лише суб'єктивне, а й комунікативне, а точніше, інтертекстове, що вказує на „амбівалентність письма". Крістєва пише про сократичний діалог, який, на її думку, проіснував недовго і поступився іншому діалогічному жанру, такому як меніппея. Свою назву меніппея отримала від імені філософа III в. до н.е. Меніппа, а сам термін означає один з жанрів карнавального фольклору. На прикладі меніппеї як „тексту соціальної діяльності" дослідник Крістєва демонструє, чому класицизм чи будь-яке інше авторитарне суспільство не може себе виразити в монологічній формі роману /епос/. Вона вводить типологізацію текстів-дискурсів і серед них виділяє, зокрема, „поліфонічний роман", роман-бунт: „Немає нічого дивного в тім, що роман сприймається або як нижчий жанр /так відносився до нього класицизм і співзвучні класицизму

політичні режими/, або як жанр бунтарський /я маю на увазі великих авторів поліфонічних романів, в який би час вони не жили, – Рабле, Свіфта, Сада, Лотреамона, Кафку, Батая: я називаю лише тих, хто перебував і перебуває за порогом офіційної культури/. На прикладі романного слова і романної розповідної структури ХХ ст. можна було б показати, яким саме чином європейська думка долає власні конститутивні ознаки, такі, як „тотожність", „субстанція", „каузальність", „дефініція", і засвоює цілком інші, як-то: „аналогія", „відношення", „опозиція", іншими словами, засвоює принцип діалогізму та меніппейної амбівалентності"[13, 450–451].

Для проведення структуралістської аналітики над Текстом, Крістєва вводить таке поняття як „семаналіз". Він дає змогу теоретику відійти від проблем інтерсуб'єктивності і працювати в площині інтертекстуальності, тим самим розглянувши можливості „прочитання" поетичної мови. Про те, що поетика не здатна підібрати ключа до інтертексту, і лише описує його інваріантну структуру, Крістєва продовжує полеміку в своїх дослідженнях „Руйнація поетики" та „До семіології параграм". В них автор знову піднімає принципове для постструктуралізму питання опозиції твір/Текст, доводить багатомірність концепту „інтертекст", його глибинне діахронічне значення. Аналізуючи російську формальну школу та літературно-критичний доробок таких її персоналій як М. Бахтін, Ю. Тиянов, П. Медведєв, В. Волошинов, А.Веселовський, психоаналітик Крістєва, на противагу однозначному „структурному тлумаченню" пропонує принцип множинного /поліфонічного/ смислового „прочитання".

Піддаючи критиці російський формалізм, що склався, за спостереженням Крістєвої, на базі структурної лінгвістики, яка прийшла на зміну порівняльно-історичному мовознавству та поетичній практиці футуристів, автор прогнозує: „В кінцевому результаті, це означає, що текст підводиться під ту, чи іншу лінгвістичну теорію /як правило, під категорії мови, і ніколи – під категорію дискурсу/ і в крайньому випадку може бути зіставлений з кожною із них, але так, що специфіка літературного об'єкту – в рамках історії різними способами означувана – виявляється втраченою, а „поетичний" дискурс залишається непохитним і виявляється набором категорій та способів самоперевірки, а цілком не носієм об'єктивного знання" [14, 459].

Щодо структуралістського втілення авторської присутності в „мову", то Крістєва як естетик постструктуралізму вбачає таку можливість у множині дискурсних інстанцій репрезентованих в інтертекстових кодах. В поетиці, на відміну від структуралізму, який відстоював її як одну з наук /про мистецький твір/, Крістєва виявляє „дисципліну з невизначеним предметом", а літературу висуває одним із способів „семіотичного виробництва".

Ідеям синтезу найрізноманітніших текстів – філософських, літературних, лінгвістичних, соціологічних, психологічних та підпорядкування їх постмодерністському вченню про деконструктивізм присвячено творчу діяльність найвідомішого та найпопулярнішого сьогодні вченого Франції Жака Дерріда /нар. 1930/. Виходячи з того, що постструктуралізм не утворює організаційної єдності і не має спільної програми, його представники працювали з естетичним матеріалом як чимось середнім між теорією та вимислом, філософією і літературою, лінгвістикою і риторикою. Не оминула така участь і Жака Дерріда, який намагається уникнути мислення протилежностями (на зразок ідеальний/реальний), а пропонує застосувати особливі властивості мови, на-

звані ним „розрізнюванням”. Багато запозичивши від Гегеля, Ніцше, Гуссерля, Гайдеггера, Фрейда, мислитель прилучився до сприйняття літературного авангарду /Арто, Батай, Бланшо, Клоссовський/. На основі таких впливових „слідів” Дерріда здійснює „деконструкцію” /на відміну від деструкції/ метафізичної традиції та авторський риторичний дискурс в естетику. У відповідності до ситуації, яка була притаманна Постмодерну, головними об’єктами критичного розгляду виступили тексти західноєвропейської метафізики, в яких Дерріда вбачає можливість здійснювати деконструкцію „онто-тео-телео-фалло-фоно-логоцентризму” європейської антропології.

Деконструкція пов’язується Деррідою з першовитоками, істинним розумінням буття, легітимацією філософії як епістеми, однак не на засадах деструкції, а на нових позитивних смислотвореннях. Продукування смислів відбувається через вияснення в текстах вихідних понять, нашарувань метафор, які приводять до несамототожності тексту й інваріантності його інтерпретацій, а тому конструктивна роль відводиться письму.

Фактично, з персоною Дерріди можна пов’язати ту еволюцію, яка відбулась в постмодерні: від структуралізму до постструктуралізму. В своїх естетичних концептах Дерріда виступив з критикою окремих позицій структуралізму, зокрема стосовно „логоцентризму” та його настанов. На основі розвитку ідей Барта, вчений здійснює заміну науки про мову – граматики на особливу науку про письмо – грамматологію /”Голос і феномен”, ”Про грамматологію”, „Письмо й відмінність” – усі опубліковані 1967р./ За межі класичного логосу виходять такі елементи „письма” в текстах як повтор, копія, слід, „грамма”, тобто виникає необхідність залучення, заміщення, доповнення самодостатності в художніх текстах Ніцше, Фрейда, Арто, Батая, Фуко, де Соссюра чи Левінаса. Метафізичне мислення, на думку філософа, слід замінити діалектичним процесом який би інсценував „переживання відсутнього в теперішньому часі”. Для такого акту є необхідним суспільний досвід, через який текст пройде „випробування”. Такими антропологічними інтенціями наповнює і обґрунтовує автор емпіричний досвід у прочитанні художніх творів та формуванні естетичних категорій, які відповідали б практиці літературного та мистецького авангардизму.

В дусі заперечення класичного „логоцентризму” /первинність логосу – як закону та слова водночас/, автор виступає також проти філософського поділу на суб’єкт та об’єкт чи інших „метафізичних” суперечностей, чим наближається до відомих міркувань Гайдеггера. Для нього принциповою є поправка щодо розмежування структурною лінгвістикою „озвученого” слова /мови/ та фонетичного „письма”. З цього моменту власне й розпочинається деррідаїстська концепція науки про „письмо” – грамматології. Аналогічно тому, як Барт виокремлює „саморефлектуюче письмо”, у Дерріди „письмо” виступає незалежним від автора та читача і створює відкритий контекст, власне текстуальне поле. Користуючись своїм методом „деконструкції” Дерріда здійснює розчленування тексту /об’єктів гуманітарної культури/. Текст наділяється гетерогенністю, насичений культурно-мовними кодами, які зберігають соціальну пам’ять людства, несуть ознаки таких проявів, як діалог, конфліктність, агресія, асиміляція та ін. Текст, таким чином складає культурно-антропологічну полісемію, а Дерріда виводить формулу: „Позатекстової реальності взагалі не існує” [5, 313].

У людині та культурі Дерріда відшукує „інакше всезагальне", яке знаходиться на „інших рівнях" колективного та індивідуального, аніж раціональне мислення в його традиційному сенсі. Він працює з поняттями „інакшість", „відмінність", „розрізнення" /différance/, „блукання без мети" /destinerrance/. Це те, що не може бути представлене у формі образу, репрезентації, показу наявного та того, що все ж присутнє, це також і не рівність та двоосновність одного та іншого, тобто „такого" та „іншого". Їхня „відмінність" – це те, що вказує на різницю між тим, що саме так і не інакше „розуміється" і тим, що саме так і не інакше „описується" [12, 651]. Дерріда проявляє етичну стурбованість щодо ставлення до Іншого, та щодо привласнення якоїсь частки від тієї іншості. В своїх працях він вводить множинність кодів та застосування певних гібридних слів, таких як: археписьмо, археслід, фармаком, гімен, додаток, парергон, тощо, створюючи „квазі"-трансцендентну ситуацію для критиків та дослідників власних творів.

Філософсько-естетичні неологізми, які вводить Дерріда, призначаються ним для того, щоб висловити невизначеність значень постмодерністської доби, а водночас і відкинути традиційний логоцентризм щодо надання переваг мовленню над письмом. Аналогічно, на зміну поняттям „буття", „субстанція", „акцеденція", „суб'єкт", „екзистенція", „свідомість" пропонуються умоглядні структури: „логос-міф", „інтелігібельність-сенсибільність", „логіка-риторика", „мова-письмо" „інтуїція-сигніфікація", тобто від застарілої форми мислення та світовідчуття як „присутності", слід вдатися до нової парадигми – схемоцентричного мислення [12, 651]. Фактично, Дерріда, подібно до Арістотеля, здійснює переворот, і якщо в античного філософа це був примат логіки над риторикою, то мислитель-постмодерніст надає ортодоксальної переваги риториці та естетиці над логікою.

Так само, як Ю.Крістєва, Ж.Дерріда співпрацював з групою „Тель-Кель", що випускала часопис, який був проголошений журналом авангардизму і призначався переважно для дослідження статусу письма, культури й політики. В ньому зосередили свої перспективи кілька різних галузей: літературна критика, лінгвістика, етнографія, психоаналіз. Вплив Дерріди був вагомим, особливо це стосується написання ним низки гостро критичних есе, які поєднали естетичне розуміння „науки про письмо" з психоаналітичною теорією. В есе „Фрейд та сцена письма", яке було опубліковане журналом в 1966 р., Дерріда запропонував нове прочитання Фрейда у зв'язку з поняттям „письмо" /L'Ecriture/. Виходячи з того, що сучасна філософія, а по суті, йдеться про метафізику свідомості, суб'єктивності й гуманізму наділена такою вадою як догматизм, Дерріда здійснює деконструкцію на основі звернення до несвідомого.

На відміну від класичного психоаналізу, несвідоме у Дерріда позбавлене певно визначеного місця, воно водночас перебуває скрізь і ніде, йому притаманні проблеми темпоралізації, пов'язані з „позачасовістю" позасвідомого. На думку Дерріда, позасвідоме постійно втручається в діяльність свідомого, викликаючи в ній своєю грою сум'яття та безладдя, тому воно торкається ряду антропологічних проблем: „Перш ніж визначити буття як присутність, слід помислити життя як слід. Це єдина умова, яка дозволяє сказати, що життя це смерть, що повторення та перебування по той бік принципу задоволення є вихідним і спорідненим всьому, що вони трансгресують" [10, 342]. Дерріда був переконаний, що культурологічний довідник чи словник естетичних термінів може бути ускладнений для окремої епохи або історичного циклу, але не

може бути універсальним для розуміння явищ мистецтва всіх часів. Поєднавши структуралістський метод з герменевтикою та психоаналізом, Дерріда в такий спосіб приходить до методу „творчої гри", який самодостатньо оцінює художню якість не лише як властивість твору мистецтва, а й принцип людського мислення в цілому. І, що характерно, при цьому, ніяк не зводиться до суто логічних операцій. Такі висновки дали підставу назвати естетика постструктуралізму Дерріда „апостолом свобідної гри". Стосовно критеріїв антропологічного наукового знання, то вони, на думку філософа, покликані виявляти той незаперечний факт, що всі явища світу включають в себе „фермент естетичного". Таким чином, Деррідою формується новий тип теоретичної рефлексії – художньо-літературне мислення.

У своєму есе „Театр жорстокості та завершення вистави" /1967/ теоретик мистецтва продовжує досліджувати тему антропологізації всіх форм прояву художнього та його еволюційних процесів в умовах Постмодерну. Постать Антонена Арто /1896–1948/, що стала об'єктом уваги багатьох психоаналітиків, зосередила в собі найбільш точний штрих постмодерністських інтенцій. Новеліст та драматург Арто був відомий своїми автобіографічними творами та власне тим, що пізніше стали називати „театром жорстокості". В центрі його авангардистсько-сюрреалістичних комбінацій були відверті сцени, де людське тіло доводилося до його фізичних та емоційних меж. Сам Арто пережив особисту трагедію, був душевнохворим, вірогідною причиною його смерті стало самогубство. Відвідавши 1947 р. виставку картин Ван Гога, він написав есе, в якому, порівнявши своє божевілля з божевіллям художника, висловив думку про те, що душевна хвороба – це щось шляхетне. Насправді, божевілля і сформувало, і спотворило творчість цього деррідівського персонажа. Через театралізований образ-символ Дерріда спробував донести до читача свою постмодерністську ідею дезінтеграції та деконструкції. „Театр жорстокості" пропагує філософію приреченості, відчаю, людської самотності, а з погляду постструктуралістської естетики, як стверджує Дерріда: „Театр жорстокості – це не лише видовище без глядача, а ще й слово без слухача" [9, 405]. В ньому лише естетик здатний побачити і зрозуміти, як художник водночас і творить, і споглядає, подібно до того як необхідність та гра, боротьба та гармонія поєднуються в пари для того, щоб створити художній твір.

Дерріді також належить унікальна заслуга у створенні не лише художньо-літературного, а й філософсько-літературного мислення. Слідом за Бартом йому вдається нівелювати відмінність між літературою, літературною критикою та літературознавством. Екскурс до філософських текстів він здійснює за допомогою критики такого літературного типу, за якого риторика стає основним засобом аналізу, вона уникає відповідності науковим критеріям і підводить текстуальний ансамбль до рівня творчої діяльності, творчої гри.

Про те, що художня мова завжди перебуває в стані гри, йдеться у розвідці „Структура, знак і гра в дискурсі наук про людину" – есе, що його Дерріда прочитав як лекцію в університеті Джонса Гопкінса 1966 р. Літературна теорія, з погляду автора, перебуває у двох іпостасях. По-перше, за повної відсутності ідеї тотальності, структура розуміється як поняття без „телоса" або суб'єкта-детермінанта, і тоді література виконує функцію штучної, глибоко рефлективної форми репрезентації. Мова за тих умов тлумачиться як історично та ідеологічно вмотивована. По-друге, теоретики та

критики органічно сприйняли цей деструктивний або риторичний підхід до мови, переносячи її на околиці культури, що знаходиться в стані пригнічення та відчуження. В своєму есе Дерріда проголосив ці два імпульси панівними „інтерпретаціями інтерпретацій", також фундаментальною проблематикою, яка утворює горизонт епістеми постмодернізму [8, 457–477].

Мистецтво в концепції Дерріда розглядається постійно як знак, як спосіб „графії" – просторово-часовий запис у формі „археписьма", перманентно структуруючого та цілком довільно „записаного" механізму [3;6;11]. Піддаючи постійній критиці лого-, фоно-центризм, Дерріда пропонує „новий структуралізм", який би досліджував межі власних можливостей та чинників. Така позиція Дерріди була зустрінута неоднозначно у філософському та науковому світі. Багато авторів в своїх доповідях, прочитаних на конгресах, симпозіумах, виступаючи в пресі та під час дискусій, що розгорталися навколо ідей Дерріди одностайно визнавали їх близькість до лінгвістичної філософії та перспективність для аналітичної естетики. Однак інша частина вчених виступила в скептично налаштованій опозиції, визначаючи методи Дерріди антиестетичними, серед них, зокрема, такі як С.Уінсмор, В.Бержин, Дж. Блокер. Окремої ваги теорії деконструкції надають феноменологи. Так, Б.Вальденфельс розглядаючи теоретичні межі феноменології, називає постструктуралістський концепт Дерріди „деконструкцією" з двосторонньо загостреним лезом", маргінальною феноменологією і навіть маргінальною герменевтикою [1, 125]. В ґрунтовному дослідженні Т. Гуменюк „Жак Дерріда і постмодерністьке мислення" /1999/ автор „деконструктивістського „письма" наділяється рисами потенційного апокаліптика: „Апокаліпсис відкриває істину, а саме – постструктуралізм, і ця істина надсилає повідомлення власному пророкові-провіснику, тобто Дерріда, щоб він провістив її, викриваючи тих, хто проти неї, тобто тих, хто вірить у „видиму" язичницьку істину, і, таким чином, не бажає визнавати істину за межами розрізнювання і неправди або добра і зла, яка єдина для правих та винних і на всіх однаково світить, хоча сама невидима й нечутна" [2, 227].

За цілковитим переконанням того, що „ніщо не існує поза текстом", а свідомість митця заповнена „сумою текстів", Дерріда поєднує філософію з літературознавством в неопостструктуралістській критиці, базуючись на метафоричності мови, спорідненості філософії та поезії [4; 7]. У своїх завершальних естетичних висновках мислитель доводить, що знання, істина та реальність виникають не з досвіду, а з мови як нестабільно структурованої системи. В такий спосіб відбувається релятивізація та демістифікація метанаративів та транскультурних феноменів сучасної західної філософсько-антропологічної думки.

Для мистецької культури ХХ ст. постмодерн асоціюється з „трансавангардом", „постструктуралізмом", „неоструктуралізмом", „супер-структуралізмом", дає підстави замислитись над тим, що пов'язує пафос високого мистецтва з гіпертекстом, гіперсередовищем, гіперпростором, маргінальністю, перфомансом. Постмодерністські пошуки проблемно і фактологічно розширили не лише предметне поле філософування, а й фундаментально зрушили такий незамінний спосіб освоєння світу, яким є художня творчість; створили передумови для вирішення питань не лише людської свободи, а й відповідальності перед нею.

Література

1. Вальденфельс Б. Вступ до феноменології. – К.: Альтерпрес, 2002. –165с.
2. Гуменюк Т.К. Жак Деррида и постмодернистское мышление. – К.: Нора-Принт, 1999. – 326с.
3. Деррида Ж. Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля. – СПб.: Алетейя, 1999. – 208с.
4. Деррида Ж. Два слова для Джойса. Ad Marginem'93. – М.,1994. – С.354–383.
5. Деррида Ж. О грамматологии. /Пер.Н.Автономовой. – М.:Ad Marginem, 2000.– 511с.
6. Деррида Ж. Письмо и различие. – М.: Академический Проект, 2000.– 495с.
7. Деррида Ж. Письмо к японскому другу // Вопросы философии. – 1992. – №4. – С.53–57.
8. Дерріда Ж. Структура, знак, гра в дискурсі гуманітарних наук // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки. – Львів, 1996. – С. 457–477
9. Деррида Ж. Театр жестокости и завершение представления // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М.: Прогресс, 2000.– С.379-406.
10. Деррида Ж. Фрейд и сцена письма // Французкая семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М.: Прогресс, 2000.– С.336–378.
11. Деррида Ж. Эссе об имени.– М.: СПб.Алетейя,1998.– 395с.
12. Історія філософії /За ред. В.І. Ярошовця. – К.: Парапан, 2002.– 774с.
13. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М.: Прогресс, 2000. – С.427–457 .
14. Кристева Ю. Разрушение поэтики // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М.: Прогресс, 2000. – С.458–483.

Віталій Юрійович Даренський
кандидат філософських наук,
докторант Державної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ АСПЕКТИ ДІАЛОГУ "ЛЮДИНА – ПРИРОДА"

Сучасні філософські рефлексії проблеми *людина-природа*, як правило, відбуваються у двох напрямах: у напрямі критики техноцентричного світовідношення, яке однаково руйнує як природне середовище, так і внутрішній світ людини, а також у традиційному напрямі дослідження онтології матеріального світу. Утім, існує третій, не менш важливий і актуальний аспект цієї проблеми, пов'язаний із розумінням природи як одного з феноменів, що визначає людську екзистенцію, тобто насамперед процеси формування особистості як духовної істоти. Отже, словосполучення „діалог з природою" (яке, як відомо, було запропоноване І.Пригожиним) не можна розуміти лише як метафору, оскільки воно відображає певну сукупність процесів формування людської свідомості у її світоглядному вимірі.

У сучасній українській філософії світоглядна парадигма розуміння сутності процесів взаємодії людини і природи сформувалася в рамках Київської світоглядно-антропологічної школи, зокрема у працях В.І.Шинкарука, С.Б.Кримського, В.Г.Табачковського, М.Ф.Тарасенко, М.М.Кисельова та ін. Еволюція проблематики від концепції „духовно-практичного освоєння природи" до дослідження „еволюційних феноменів, завдячуючи яким природа „захищається" від людини" [11, 191], була наскрізною тенден-

© Даренський В. Ю., 2007

цією цієї школи. Програмне значення має монографія М.Ф.Тарасенко „Природа, технологія, культура. Філософсько-світоглядний аналіз" [12], у якій було обґрунтовано специфіку природи як світоглядного феномена. У останні роки новим кроком в цій проблематиці стала концепція *софійності* природного буття як основи духовної єдності людини і природи, що розробляється С.Б.Кримським [6, 47–110]; варто відзначити також статтю Є.А.Лебедь „Любов до природи. Досвід редукції як прояснення смислу" [8], в якій досліджено ключове екзистенційне відношення людини до природи. Виходячи з названого доробку, метою даної статті є концептуалізація феномена природи як екзистенційного чинника формування людської особистості у „діалогічному" режимі, тобто за моделлю „виклик-і-відповідь", яка діє симетрично як до людини, так і до природи. Для досягнення цієї мети вирішуватимуться два завдання: 1) визначити основні історичні типи діалогу людини і природи та їхній зв'язок із відповідними типами культури; 2) визначити певні інваріанти цього діалогу, завдяки яким природа є універсальним чинником людської екзистенції.

У бутті людини природа виступає не тільки як її тілесність і „включеність" у процеси матеріального світу, а й як *специфічна предметність людської свідомості і світовідчуття*, що якісно відрізняється від інших типів такої предметності – соціокультурної семіосфери і сфери сакрального досвіду (хоча, як правило, тісно пов'язана і опосередкована ними). Але на відміну від останніх природа як предмет свідомості і нашого переживання сама по собі не має внутрішньо-рефлексивного виміру, тобто у своєму „чистому", „дикому", вигляді не несе у собі смислів, які були би породженням нашої свідомості. Оточуючи себе сферою артефактів, людина протягом своєї історії дедалі більше і більше відчужувалася саме від цього первісного способу переживання природи саме у її суто позалюдському, „дикому" вимірі, і він все менше, у свою чергу, бентежив філософську совість. Звідси й досить поширене у наш час непорозуміння і навіть неповага до Кантівської „речі-у-собі", яка і була насамперед результатом такого збентеження, але аж ніяк не школярського „агностицизму". Утворюючи штучний „світ людини", ми звикли сприймати природні явища в їх вже окультуреному, „семіотизованому" модусі – коли вони вже набули сталої функції носіїв певних культурно-прагматичних значень, стали „спідручними" (М.Гайдеггер), тобто позбавленими для нас *власного* смислу.

Однак, очевидно, що таке розуміння природи, хоча воно має свій сенс і певних межах і в певних контекстах, не може вважатися повним і адекватним. Дійсно, вже сам факт *протистояння* людській свідомості такого сущого, яке є одночасно і емпірично наявним (на відміну від духовного світу цінностей і релігійного досвіду) і разом з тим принципово зовнішнім щодо утвореної людиною смислосфери – сам по собі цей факт робить природу остаточно „невловимою" для наших смислів, якими би глибокими і витонченими вони не були. Щодо природи фактично „спрацьовує" така сама парадоксальна модель катафатичного/апофатичного пізнання, що лежить в основі релігійного пізнавального досвіду. Отже, природа набуває статусу *емпірично наявного Інобуття*, живої наочності недосяжно-позалюдського сущого. На цьому, більш глибокому гносеологічному рівні по суті „знімається" наївно-натуралістичне протиставлення Природи і Духу, яке виходило лише із критерію емпіричної наявності для органів чуттєвого сприйняття.

„Катафатичний" аспект природного Інобуття є основою людської життєдіяльності як такої, оскільки вона основана на використанні, споживанні і трансформації природного сущого, що було би неможливим без реального знання його власних законів. Тут і виникає спокуса вважати, що ніби то все, що є у природі, може бути пізнаним і підпорядкованим людині саме таким чином – через пізнання і використанні її законів. Утім, ніякою сукупністю пізнаних законів не „вичерпати" Природу – бо вона все одно залишатиметься *Інобуттям* щодо людини, хоча й емпірично підлеглим і навіть беззахисним перед нею у певних своїх аспектах (але ніколи не *в цілому*!). Існує своєрідна симетрія між апофатичністю людського духу, який не зводиться до опредметнень у земному бутті людини, і апофатичністю самої природи щодо наших можливостей її пізнання, культурно-смислового і практичного освоєння.

Апофатичний модус зафіксовано у традиційному сакральному символі Книги Природи, в якому природа розумілася як втілення Духу, шифр послання Бога до людей, що є наче „підготовчою стадією" до сприйняття Його Слова, втіленого в тексті Священного Писання, а для християн – також і в явленні Боголюдини. Центром біблійного розуміння природи є наскрізна ідея пізнання Творця через впорядкованість і красу його творіння – космосу і людини: „Небеса проповідують славу Божу, і про діла рук Його віщає твердь... Немає мови, і нема наріччя, де б не було чути їх голос" (Пс. 18: 2, 4); „від величі краси створінь порівняно пізнається і Винуватець буття їх" (Прем. 13: 5); „адже невидиме Його, вічна сила Його і Божественність, від створення світу через споглядання творінь бачимо" (Рим. 1: 20). Дуже характерним і навіть парадоксальним є перший фрагмент, цитований із вісімнадцятого псалма, у якому йдеться про те, що „голос" небес і „тверді", що є „ділами рук" Божих, чути у всіх мовах і наріччях. Тобто тут знаходимо розуміння мови людської як свого роду „відголоску" всезагального космічного Логосу Премудрості Божої – Софії, що є „опредметненою" у бутті тварного світу. Звідси походить відома метафора „Книги Природи", яка, у свою чергу, „восходить, – зазначає С.С.Авєрінцев, – до стародавнього уявлення про світ природи як певний „текст", що підлягає прочитанню і тлумаченню... Християнство бачить у природі створіння Того ж Самого Бога, Який розкрив Себе людям у Біблії; звідси витікає відомий паралелізм природи і Біблії як двох „книг" одного і того ж Автора (природа – світ як книга; Біблія – книга як світ). Ця ідея, одним з перших розвинена св.Максимом Сповідником, залишається популярною до епохи Бароко включно; вона, наприклад, висловлена у віршах англійського поета XVПст. Ф.Кварлі: „Цей світ – книга in folio, у якій великими літерами набрані великі діла Божі: кожне створіння – сторінка, і кожна дія – красива буква, бездоганно надрукована" [1, 114]. Тут смислопороджуюче джерело Природи, зрештою, виявляється тим же самим, що й у Книзі, записаним людською мовою – їм є Слово Бого-людського діалогу. Отже, на цьому рівні можна казати про *діалог* людини і природи у тому значенні цього слова, яке відповідає його етимології: δια-λογος – „через слово", оскільки тут Людина і Природа співвіднесені *через* Боже Слово. У раціоналізованому філософському вигляді таке розуміння було притаманним, зокрема, Гегелю, для якого природа є „божественна ідея... процес становлення духом, процес зняття свого інобуття" [4, 26]. У безпосередньому духовному переживанні природне буття, що розуміється як Книга творіння, стає предметом натхненно-творчого споглядання і глибокого благоговіння, які знайшли

відображення у багатьох поетичних текстах, серед яких варто згадати відомі рядки Б.Пастернака: „Природа, мир, тайник вселенной, / Я службу долгую твою, / Объятый дрожью сокровенной, / В слезах от счастья отстою". Утім, Книга Природи як „тайник вселенной" має свої особливості у порівнянні із Священним Писанням – як обмежуючі, так і позитивно-експресивні. Зокрема, процеси зміни поколінь і символіка природних циклів (річних і добових) зазвичай переживається як діалектика життя і смерті. М.Заболоцький називав природу „Государство смертей и рождений" і писав: „Природы вековечная давильня / Объединяла смерть и бытие / В один клубок, но мысль была бессильна / Разъединить два таинства ее".

Цікаво відзначити, що сприйняття природного буття як Книги смислів, важливих для самопізнання людини, стихійним чином може відроджуватися і в секуляризованій, навіть сцієнтистській свідомості. В якості яскравого приклада цього варто згадати есей Д. І. Мендєлєєва "Перед картиною А. І. Куінджи", в якому йдеться про знамениту картину "Місячна ніч на Дніпрі". Ставлячи питання про "причину впливу пейзажу на глядача", Д. І. Мендєлєєв вдається до розмислів філософського плану і стверджує, зокрема, таке: "Люди зневірилися у самобутній силі людського розуму, у можливості знайти вірний шлях, лише заглиблюючись у самих себе, у людське... стало зрозумілим, що, спрямовуючи дослідження на зовнішнє, люди разом з тим стануть краще розуміти і самих себе... Стало зрозуміло, що людина, її свідомість і розум є тільки частинами цілого, яке легше осягнути у зовнішній, ніж у внутрішній людській природі". Однак, що саме, на його думку, відкривається людині через споглядання природи? "Всюди вищій, природній розум, простота і доцільність або краса внутрішнього смислу... Нескінчене, вище, найрозумніше, божественне і натхненне знайшлося поза людиною, у розумінні, зображенні і образі природи" [10, 441–442].

У секуляризованій свідомості діалогічне співвіднесення людини і природи відбувається *через культуру*, тобто через граничні образи-міфологеми природного буття, що формуються сукупним досвідом життєдіяльності. Серед таких образів-міфологем варто відзначити два типи, які зазвичай і співставляються в наш час – язичницький „фюсіс" Античності і техногенна „натура" Нового часу. А.В.Ахутін, автор відомого дослідження цих двох типів, визначає їх так: „фюсіс" – це індивідуальна, завершена форма і сутність кожної речі, принцип її самовідтворення і її місце у живому Космосі; натомість, „„натура" як предмет і передумова природничого дослідження являє собою щось нескінченне, саме таке, що виходить за межі будь-якої індивідуальної форми і визначеності... Її субстанцій на самобутність позбавлена визначень цілі або причини". Утім, „і антична „фюсіс", і новоєвропейська „натура" приховують у собі ще інший смисл буття – його незводимість до думки, нетеоретичність, потаємність. Природа – це не тільки *ще не* осягнуте буття, але й буття як таке, наскільки воно взагалі не може бути осягнуте у поняттях" [2, 164; 175]. Виходячи з цього, А.В.Ахутін використовує термін „апофатичність" щодо пізнання природи. Два останні типи співвіднесення людини і природи, на відміну від першого, несуть у собі загрозу монологічного замикання – чи то на абсолютизації природного буття як своєрідного абсолюту (таким був принцип античного світосприйняття, про що яскраво писав О.Ф.Лосєв); чи то на абсолютизації антропоцентричного активізму, для якого природне суще стає мертвим „матеріалом" для споживання (в тому числі споживацьким може ставати навіть і есте-

тична насолода від природи – в тому разі, якщо вона не пов'язана з духовними інтенціями людини).

Утім, визначивши таким чином *граничні смислові параметри* діалогу "людина-природа" як екзистенційного феномена – тобто як чинника сутнісного становлення людини як духовної істоти, – неможливо залишити поза увагою окремі змістовні рівні такого діалогу, які є більш актуальними для секуляризованої свідомості. І річ не тільки в тім, що саме ці рівні є "статистично" більш притаманними сучасній людині, але й у тім, що хоча вони і є глибоко специфічними, але несуть у собі певну *логіку сходження* до граничних, трансцендентного смислу цього діалогу, про який йшлося вище. А останній, у свою чергу, аж ніяк не заперечує їх власного змісту, але включає їх у новий контекст.

Для структурування екзистенційних рівнів діалогу "людина-природа", на нашу думку, може бути плідним використання типології людського світовідношення, свого часу запропонованої С.Керкегором. Як відомо, датський філософ виділяв три стадії людського буття як духовної істоти: естетичну, етичну і релігійну. На першій стадії, як пише С.Керкегор, людина "є жертвою чуттєвості, її душа є тілесною, життя її визначається лише категоріями почуттів – приємне й неприємне" [7, 278]. Отже, для цієї стадії має бути притаманним і своє специфічне ставлення до природи. Чи можна його вважати діалогічним? Насамперед для цієї стадії є характерною велика психологічна прив'язаність людини до природи – передусім до власної тілесності, але не менше і до зовнішнього матеріального світу, від якого вона вважає себе *сутнісно* залежною. Тому "естетична" людина постійно намагається пристосуватися до природи – як потреб власної плоті, із якою вона себе практично ототожнює як істоту; так і до зовнішнього природного середовища, від якого вона відчуває себе повністю залежною.

На наступній, етичній стадії відбувається саме така фундаментальна трансформація: тут людина відчуває себе залежною абсолютним, тобто сутнісним чином, від всезагального морального закону; а залежність від природи, що панувала на "естетичній" стадії, стає подоланою і підпорядкованою цій залежності. Перехід до "етичної" стадії опосередкований появою глибинної рефлексії власного Я, у результаті якої "естетичний" відчай від зовнішньо-природної причини змінюється відчаєм від суто внутрішньої причини – від осмислення примарності власного Я. На етичній стадії ця примарність долається відповідальністю перед всезагальним моральним законом, а отже, принципом вкоріненості Я у Всезагальному. Саме це звільнює людину від будь-якої інфантильної залежності від природи – як зовнішньої, так і внутрішньої: "тут Я – вже не те, що трапляється з індивідом в силу тих чи інших життєвих обставин, але результат її вільного вибору і тому – приналежна їй реальність" [5, 11]. Цей тип світовідношення також виявляється глибоко амбівалентним діалогу з природою. З одного боку, послідовно сповідуваний принцип всезагальності морального закону і відповідальності передбачає і ставлення до природи як до, так би мовити, *морального квазі-суб'єкта*, перед яким людина несе відповідальність. У рамках цього принципу йдеться про "природний спільносвіт" (naturlichen Mitwelt) (К.Маєр-Абіх) [9], в якому етична відповідальність за неушкодженість природного світу є необхідною складовою людської моральності. Утім, якщо для сучасної людини усвідомлення цієї обставини зумовлене, насамперед, екологічними проблемами і перспективою поруйнування гло-

бальної екосистеми, то для людини традиційної цивілізації етичне ставлення до природи було зумовлене глибоким світоглядним підґрунтям. Для язичницької свідомості природа була сакралізованим "домом богів", а тому будь-яке неетичне ставлення до неї фактично дорівнювалося святотатству. У Християнстві природа стала "розчарованою", утім, це не тільки не відмінило етичних принципів, але сутнісно поглибило їх внаслідок того специфічного смислу буття Природи, якого воно набуває в контексті біблійного Одкровення.

Однак інший бік амбівалентності ставлення до природи в межах "етичного" типу світовідношення може виражатися в тому, що людина може почати прагнути панувати над природою, тобто робити її об'єктом опанування і силового "приборкання" саме з *етичних* міркувань, розуміючи таке прагнення саме як слідування саме певному всезагальному моральному закону (а на рівні морально-практичної аргументації виправдовуючи це, наприклад, необхідністю "покращення життя" тощо). Саме таке прагнення зумовлює *екзистенційний пафос* природничих наук Нового і Новітнього часу, які були би неможливими без появи *етичного імперативу* опанування природи. Для розуміння цього пафосу не можна не навести кілька цитат з надзвичайно глибокої за філософським змістом поеми М.Волошина "Шляхами Каїна. Трагедія матеріальної культури", які експресивно підкреслюють саме цей аспект проблеми:

Наедине с природой человек
Как будто озверел от любопытства:
В лабораториях и тайниках
Её пытал, допрашивал с пристрастьем...
Природа, одурелая от пыток,
Под микроскопом выдала свои
От века сокровеннейшие тайны:
Механику обрядов бытия.

Зрозуміло, що таке "катування" природи, таке пристрасне намагання вирвати всі її таїни – не можуть бути лише дією "естетичної" людини, яка хоче краще облаштуватися у цьому світі; тут явно виступає той етичний імператив, про який сказано вище. Така сутнісна амбівалентність ставлення до природи в межах "етичного" світовідношення, у свою чергу, окреслює його сутнісні межі і вказує на можливість якогось іншого, який би міг здолати і цю загрозливу амбівалентність "етичного", й споживацьку інфантильність "естетичного" ставлення до природи.

С.Керкегор визначає цю вищу стадію людського світовідношення як *релігійну* – в досить специфічному смислі цього слова, яке розкривається через екзистенціал віри. В інтерпретації С.Керкегора, "Віра – це саме такий парадокс, згідно з яким одиничний індивід в якості одиничного стоїть вище всезагального, одиничний є виправданим перед всезагальним, не підпорядкований йому, але переважає його, щоправда, таким чином, що одиничний індивід, після того як він в якості одиничного був підпорядкований всезагальному, тепер через це загальне стає таким одиничним, який переважає всезагальне; віра – це парадокс, згідно з яким одиничний індивід в якості одиничного стоїть у абсолютному відношенні до Абсолюту" [7, 54–55]. Таке "абсолютне відношення до Абсолюту", одиничність людини є онтологічно більш "вагомою", ніж будь-

яка всезагальність як природного, так і морального типу. Отже, що це означає для розуміння специфіки діалогу людини і природи?

У цьому контексті типологічно різні способи відношення людини до природи, різні способи її освоєння і відповідні до них різні світоглядні образи природи, що формуються у масовій та індивідуальній свідомості, можуть і повині розумітися в екзистенційному плані як форми діалогу людини з Богом, що відбувається у діяльнісно-символічній формі. Про цей діяльнісно-символічний "шифр" людського природовідношення свого часу писав о.П.Флоренський. Розглянемо, зокрема, таке його судження з відомої роботи "Макрокосм і мікрокосм": "Є тричі злочинною хижацька цивілізація, яка не знає ані жалості, ані любові до тварі, але шукає від неї лише користі, яка рухається не бажанням допомогти природі виявити сховану у ній культуру, але насильно нав'язує їй чужі їй форми і чужі їй цілі. Однак, тим не менше, і через кору накладеної на природу цивілізації все ж таки просвічує, що природа – не байдуже середовище технічного свавілля, хоча певний час вона й виносить це свавілля, а жива подоба людини" [13, 233]. Дійсно, екзистенційний проект природничих наук Нового і Новітнього часу, що включає в себе етику "завоювання природи", набуває наочного втілення у сучасній техніці. На відміну від простих технічних знарядь, сучасна техніка, що використовує штучну енергію для досягнення штучно створених цілей, – суцільно надлишкова щодо фундаментальних цілей і смислів людського буття. Більше того, забираючи сили на штучне, вона не залишає їх на головне. Цей вид техніки з самого початку ґрунтується на глибоко ірраціональному в усіх відношеннях прагненні до надлишкового споживання ресурсів і надлишкового комфорту, звичка до яких з неминучістю приводить до психофізіологічної і моральнісної деградації людини.

Отже, передусім тут виявлена дихотомія позитивно-етичного і негативно-квазіетичного природовідношення: перше ставитися до Природи як до суб'єкта – "живої подоби людини"; друга – як до мертвого матеріалу. Другий важливий аспект фундаментального природовідношення, про який пише о.П.Флоренський у названій праці, пов'язаний з розумінням діалогу з Природою як моменту внутрішнього діалогу людини, процесу формування її вищої самосвідомості. Саме такої інтерпретації потребує, на нашу думку, таке зауваження о.Павла: "Але ніщо не заважає нам сказати і навпаки [щодо звичного розуміння – Авт.], називаючи Людину – макрокосмом, а Природу – мікрокосмом: якщо обидві є безкінечними, то людина як частина природи може бути рівнопотужною із своїм цілим, і те саме можна сказати про природу як частину людини... І природа, і людина є безкінечними; і по цій своїй безкінечності, як рівно-потужні, вони можуть бути взаємно частинами одна одної, – скажу більше, можуть бути частинами самих себе, причому частинами рівно-потужними між собою і з цілим" [13].

Таке фундаментальне онтологічне співвідношення між людиною і природою, зафіксоване у традиційних поняттях-символах макрокосму і мікрокосму, у свою чергу, може витлумачуватися по-різному. Очевидно, при такому розумінні має місце специфічний діалог людини з природою, в якому остання виступає своєрідним alter ego людини. Зрозуміло, що діалог за принципом alter ego відрізняється від діалогу між двома розумними істотами. Тут природа стає лише своєрідним "двійником" людини, який висвітлює її глибинні інтенції. І це стосується не тільки граничних інтен-

цій до добра і зла, а й взагалі тих "образів природи", що складаються у конкретній культурі. Наприклад, у первісному суспільстві природа мислилася за аналогією із родовою общиною, внаслідок чого уявлялася як арена дії різноманітних, породжуючих один одного "богів", серед яких встановлювалася певна ієрархія. Натомість, Античність вперше породжує, як пише Ж.-П.Вернан, "геометричну модель всесвіту", в якій "жодна стихія або частина світу більше не знаходяться у привілейованому положенні порівняно з іншими, жодна природна сила не має домінуючого положення *басилевса*... Новий порядок природи характеризується рівністю і симетрією різних сил" [3, 146–147]. Але ж такий "новий порядок", як слушно доводить Ж.-П.Вернан, є лише "дзеркальним" відображенням нового соціального устрою – полісної демократії. Отже, "новий порядок природи" тут – лише діалогічне alter ego античної людини, яка вперше покинула лоно первісно-родового буття. В рамках нашої теми, як вже зазначено, плідним є розуміння природного буття як мікрокосму всередині самої людини, яка не зводиться до власної природної сутності, але включає в себе останню як частину, співвіднесену із духовним виміром свого буття. В цьому розумінні природа справді стає своєрідним *внутрішнім співрозмовником* людини, у діалозі з яким формується її духовне "Я", тобто вищій рівень самосвідомості.

Узагальнюючи, можна зробити такі висновки. 1) Діалог з природою супроводжує людину на всіх стадіях її становлення як духовної істоти, і його конкретний зміст безпосередньо залежить від цих стадій. Кожна з них є відносно самодостатньою, і суб'єктивно може здаватися єдино можливою. Утім, на всіх цих стадіях Природа тією чи іншою мірою є *екзистенційним викликом і покликом* до людини, спонукаючи її до прояснення власної сутності. 2) Цей діалог набуває людинотворчого характеру настільки, наскільки ставить людиною перед очевидністю Незбагненого і неосяжно прекрасного у матеріальному бутті, а це, у свою чергу, стає символом незбагненої довершеності Сущого.

Література

1. Аверинцев С.С. София–Логос: Словарь. – К.: Дух і Літера, 2001. – 612с.
2. Ахутин А.В. Понятие «природа» в античности и в Новое время («фюсис» и «натура»). – М.: Наука, 1988. – 208с.
3. Вернан Ж.-П. Происхождение древнегреческой мысли. – М.: Прогресс, 1988. – 224с.
4. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук. – Т.2. – Философия природы. – М.: Мысль, 1975. – 695 с.
5. Исаев С.А. «Диалектическая лирика» С.Кьеркегора // Кьеркегор С. Страх и трепет. – М.: Республика, 1993. – С. 5-12.
6. Кримський С.Б. Запити філософських смислів. – К.: ПАРАПАН, 2003. – 240с.
7. Кьеркегор С. Страх и трепет. – М.: Республика, 1993. – 383с.
8. Лебедь Е.А. Любовь к природе. Опыт редукции как прояснение смысла // Практична філософія. – 2005. – № 4. – С. 68–73.
9. Маєр-Абіх К.М. Від спільноти людей до природного спільносвіту // Філософська думка. – 2004. – № 3. – С. 88–109.
10. Менделеев Д. И. Перед картиной А. І. Куинджи // Менделеев Д. И. Границ познанию предвидеть невозможно. – М.: Сов. Россия, 1991. – С. 440–444.
11. Табачковський В.Г. В пошуках невтраченого часу. – К.: ПАРАПАН, 2002. – 300с.
12. Тарасенко Н.Ф. Природа, технология, культура. Философско-мировоззренческий анализ. – К.: Наукова думка, 1985. – 256с.
13. Флоренский П.А. Макрокосм и микрокосм // Богословские труды. – Сб. 24. – М., 1983. – С. 226–254.

Віолета Валеріївна Демещенко
кандидат історичних наук,
докторант Київського національного
університету культури і мистецтв

ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВПЛИВУ ЄВРОПИ НА ПРОЦЕС АКОМОДАЦІЇ ЯПОНІЇ ДО КАПІТАЛІЗМУ

Прискорення світових процесів глобалізації економіки та шляхи інтеграції локальних культур у загальнолюдську культуру сьогодні перебувають у центрі наукових досліджень політологів, істориків, економістів, філософів, етнокультурологів, мистецтвознавців. Низка вчених у своїх працях, наприклад, Л.В. Алаєв, І.А. Алімов, Л. Громковська, О.В.Завадська, К. Кірквуд, Ю. Павленко, Т. Фрідмен, С.П. Фіцджеральд, Х.Г. Ейдус, С.М. Ейзенштейн, У.Еко, Zofia Alberowa, Banno Masataka, J.W. Hall, M.B.Jansen, K. Kawai, W. Smith та інші, обговорюють проблеми становлення світової культури. Автори цих та інших досліджень визначають взаємодію "Заходу" і "Сходу", як один з напрямків, одне з русел, якими відбувається рух до глобальної світової культури.

Науковців цікавлять особливості формування історії цих народів і держав, їх політичної, матеріальної та духовної культури, взаємовплив і взаємодія з європейською культурою.

Вплив китайської цивілізації на інші народи завжди був істотним, він часто-густо визначав напрямок розвитку держав-сусідів, стимулював прискорення соціального, економічного та особливо їх соціально-політичного розвитку. Цей вплив поширився не тільки на географічно близькі народи, але й – через них – на віддалені просторово, його відчули на собі, зокрема індійці, тайці, тібето-бірманські народи. Щодо близьких географічно В'єтнаму, Кореї, Японії, то китайський вплив там навіть позначився на принципах внутрішньої організації суспільства та держави. Йдеться не про примітивне запозичення більш високої, нехай навіть і чужинної культури, а про безпосередній культурний вплив, причому впродовж тривалого історичного часу.

Перші згадки про Японію зустрічаються в китайських хроніках династії Хань (206 р.до н.е. – 220 р.н.е.): "Цянь Хань шу" ("Історія ранніх Хань", I ст.до.н.е.) ; "Хоу хань шу" ("Історія Пізніх Хань", III ст.н.е.). Достовірні китайські повідомлення про двосторонні посольства згадуються в хроніках III та V ст., причому китайські джерела зображують японські посольства як данників, що прибували з дарунками для одержання інвеститури. У вищезгаданих китайських хроніках говориться про країну, розташовану "за Кореєю" і поділену на "100 царств" (японською мовою "куні"). "Вей чжи" – ("Опис Вей, династії епохи Троєцарствування, 220–265 р.н.е.) [5, 213] більш докладно повідомляє про Японію III ст. і описує японські острови як країну багатьох царств підлеглих "цариці" Хіміко – (можливо, жриці бога сонця).

Завдяки китайському культурному впливу в Японію надійшов буддизм (IV ст.), а в період правління імператорських династій (Сунь (581–618 р.), і Тан (618–907 р.) активно поширилося конфуціанство.

© Демещенко В. В., 2007

Стародавня релігія японців “сінто” (шлях духів) опинилась під сильним впливом китайської релігії даосизму. Саме на основі цих вчень були сформовані принцом Сьотоку з роду Ямато закони (“Закон 17-ти статей”, 604 р.) [12, 41-42], принципи “існування і управління”, а самий головний з них – закон вищого суверенітету правителя та суворого підпорядкування молодшого старшому.

Правитель Сьотоку був гостинним імператором, він запрошував до Японії китайських й корейських ченців і ремісників, охоче відправляв молодих японців навчатися до Кореї і Китаю.

Через сто років (702 р.), [12, 48] у Японії були здійснені нові реформи, на основі спеціального кодексу „Тайхоре” закладені основи японської соціально-політичної структури, національної етики, які проіснували аж до XV ст. Саме ці реформи стали фундаментом для наступного розквіту японської культури та поклали початок новій аристократичній епосі Японії.

На зразок китайської столиці Чанані було відбудовано столицю Японії Нару з багатьма палацами, проспектами, храмами й монастирями. Починає активно розвиватися стародавня японська писемність та література, мистецтво укладання історичних хронік і географічних описів. Виникає новий жвавий інтерес до Китаю. За часів розквіту його культури при династії Мін (1368–1644 р.) [1, 7] все китайське викликало захоплення у японців. Ретельно вивчалися живопис, поезія, мистецькі техніки, театральний досвід, архітектура, філософія, військова справа. Японці швидкими темпами переборювали своє “відставання” від великого сусіда, запозичуючи все, що здавалося придатним, зберігаючи при цьому свою самобутність.

Не обійшов Японію і вплив “Заходу”. У 40-х роках XVI ст. [4, 67] разом із португальськими купцями з'явилися на японських островах перші християни. У 1549 р. прибули місіонери з числа єзуїтів, у тому числі Франсуа Ксав’є. Місцева влада дозволила єзуїтам виступати не лише з проповідями, а й навіть заохочувала їх. Це зумовлювалося політичними мотивами: буддійські монастирі встигли зарекомендувати себе як розсадники інтриг. Отож буддійських ченців переслідували, а до християнських місіонерів ставилися прихильно. За цих умов християнська релігія стала поширюватися досить швидкими темпами: уже в 1580 р.[13, 245] у країні нараховувалося близько 150 тис. християн, 200 церков і 5 семінарій; до початку XVII ст., кількість послідовників християнської церкви зросла до 700 тис. Цьому сприяла, зокрема, і політика південних дайме (феодалів), зацікавлених у торгівлі з Португалією, а головне – у володінні вогнепальною зброєю, постачання, а згодом і виробництво якої у Японії було налагоджено саме католиками-португальцями. Впродовж кількох десятиліть португальці не мали конкурентів серед європейців. Іспанці з'явилися там лише 1592 р., а голландці й англійці ще пізніше. Однак цього часу вистачило, щоб японці відчули й усвідомили небезпеку, пов’язану з діяльністю у їхній країні. Відтак, вони різко змінили своє ставлення до них. Уже 1587 р. [6, 17] був виданий декрет, у якому суворо, під погрозою страти, наказувалося всім місіонерам у двадцятиденний термін залишити Японію. При цьому декрет не був спрямований проти торговців; купці можуть залишатися й продовжувати свою справу, але, якщо вони привезуть на своїх кораблях місіонерів, їхні товари разом з кораблями будуть конфісковані. Незабаром відбувся інцидент, який підтвердив, що побоювання японців були недаремні. Якось іспанське

судно “Манільський галеон”, яке раз на рік здійснювало рейд між Філіппінами й “Іспанською Америкою”, тайфун прибив до японського узбережжя. Капітан, бажаючи навести страх на корінних жителів, вчинив для них демонстрацію з поясненнями, вказавши на світовій географічній карті володіння іспанського короля. На запитання японців, яким чином Іспанії вдалося створити таку імперію, капітан хвалькувато відповів, що все дуже просто. Спочатку відправляються місіонери, навертають корінних жителів до християнства, а потім уряд надсилає вояків, щоб вони, об'єднавшись з навернеными, скидали тамтешній уряд. Коли новини про цей випадок дійшли до вух сьогуна (правителя), реакцією на повідомлення було негайне запровадження жорсткої політики до місіонерів. “Манільський галеон” відпустили з богом, але декількох місіонерів та навернених ними людей все-таки стратили. З цього часу “ізоляція” стала новою домінантою в політиці Японії щодо європейців.

Англійці, переконавшись у тому, що їм не виявляється очікуваної гостинності, з 1623 р. перестали відвідувати Японію. В наступні роки з Японії було вислано іспанців, яких японці побоювалися над усе, одночасно було вжито заходів щодо обмеження зовнішньої торгівлі. Здійснювати торгівлю за кордоном мали право тільки нехристияни, при цьому їм заборонялося відвідувати Філіппіни.

Логічним наслідком цих заходів стало “парадоксальне” “закриття Японії”. Це сталося 1636 р. [6, 18], коли з країни були вислані португальці. Їх чергова спроба 1640 р. відновити торгові стосунки зазнала невдачі: послів убили. Усім японцям, як християнам, так і нехристиянам, не дозволялося їздити за кордон з будь-якою метою. У свою чергу, жоден японець, що проживав до цього часу за кордоном, не смів повертатися на батьківщину під страхом смерті. З цього часу впродовж понад двохсот років Японія виявилася майже цілком ізольованою від навколишнього світу, навіть від своїх сусідів – Кореї та Китаю [7, 325].

Між тим, з часу “ізоляції Японії” відбувалися великі зміни у світі – в Європі, Азії, Америці, Африці, про що в Японії не мали жодного уявлення. Плин часу для цієї феодальної держави зупинився – там панувало XVII століття. Як і колись, країною правили землевласники, імператор мав незначну владу, а справжнім володарем був сьогун. Християнство було заборонено, відродився буддизм, а пізніше і синтоізм – типовий для Японії культ предків. Настанови конфуціанства стали ідеалом у питаннях громадської поведінки і суспільної моралі.

Мистецтво процвітало при дворі й у дворянських колах – ця картина, нагадує ситуацію у Європі в середині XVII ст. Незважаючи на те, що контакти зі світом були по суті припинені, в Японії усе-таки відбувалися зміни. Феодальний лад як соціально-економічна формація зживав себе. Невдоволення народу посилювалося, і сьогун, який очолював уряд, став для нього мішенню. Розвиток синтоізму спонукав людей дедалі більше звертати погляди до імператора, який вважався прямим нащадком сонця. Дух націоналізму, що зароджується, економічний розлад підштовхували Японію до відкриття дверей для зовнішнього світу. Іноземні держави, із свого боку неодноразово чинили дедалі наполегливіші спроби до поновлення відносин з острівною державою.

У середині XIX ст. особливо це цікавило Сполучені Штати Америки. В цей час до складу Сполучених Штатів увійшли Каліфорнія і Сан-Франциско, який стає одним із найважливіших торговельних портів країни. Нові перспективи торгівлі з Китаєм

стають все більш привабливими, але подорожування через Тихий океан було досить тривалим і небезпечним, тому американцям було бажано заходити до японських портів, бодай для перепочинку й поповнення припасів. Саме ці обставини стали причиною наполегливих спроб США домогтися "відкриття" Японії.

1853 р. [9, 335] у Японію прибула американська ескадра з листом від американського президента. Це були перші пароплави, які побачили японці. Через рік сьогун дав дозвіл на відкриття двох портів. Англійці, росіяни й голландці, довідавшись про це, незабаром також прибули і уклали із сьогуном аналогічні угоди. Таким Так Японія після "закриття", яке продовжувалось двісті тринадцять років, стала знову відкритою для світу країною. У відносинах із західними державами виникли нові складності, сьогун, як і раніше, поводив себе як повноправний господар, але він не користувався вже колишньою популярністю, а тому вибухнула хвиля протесту проти укладених ним угод як із самими іноземцями, так і з їх перебуванням в країні. При цьому певна кількість іноземців була знищена. У відповідь зарубіжні держави почали військове вторгнення.

Ситуація розрядилася 1867 р., коли сьогуна примусили піти у відставку, так закінчився останній сьогунат – Токугава (Мейдзі ісін) в історії Японії [11], а разом з ним і система сьогунату, яка проіснувала в країні майже сімсот років, перестала існувати. Вся повнота влади перейшла до імператора.

З ім'ям Муцухіто, який опинився на імператорському троні пов'язаний процес стрімкої акомодації Японії до нових умов життя. Японія дуже швидко – як на історичні показники – перетворилася в сучасну промислову країну і, крокуючи по стопах західних держав, – у хижу імперіалістичну державу. У промисловому відношенні Японія навіть перевершила своїх учителів, населення країни швидко зростало, кораблі почали борознити світовий океан, технічні можливості японців почали вражати європейців. Японія стрімко перетворювалась у сильну капіталістичну державу, до її голосу вже з повагою прислухалися у міжнародній політиці. Водночас ці величезні цивілізаційні зміни не надто глибоко проникли до етнонаціональної "душі" японців. Погляди правителів, як і раніше, залишалися "феодальними", групу реформістів склали далекоглядні представники дворянства – ("найстарші державні діячі", як їх називали). Коли вслід за бунтами проти іноземців розпочалися бомбардування японських міст з іноземних військових кораблів, японці усвідомили свою беззахисність та безпорадність, і відчули себе жорстоко приниженими. Але, замість того щоб нарікати на долю, вони вирішили якнайкраще засвоїти цей урок історичної поразки . "Найстарші державні діячі" намітили програму реформ і неухильно її дотримувались. Японія щодо цього виявилася "кмітливішою" за Китай – вона свідомо пішла назустріч західному прогресу

Спілкування із Заходом дало можливість Японії чітко усвідомити, що на сучасному етапі політика ізоляції – регрес, а тому вона починає активно підтримувати дипломатичні відносини із західними державами, переймати їхній досвід, запрошувати до себе провідних експертів у різних галузях народного господарства. Перше японське посольство в США для підписання торговельної угоди прибуло ще 1860 р. , наступні – 1862 і 1863 рр. – відправлені в Англію, Голландію і Францію. У 1872–1873 рр.[12, 238] японці спорядили до США та Європи велику місію, що збирала матеріали про

життя, звичаї, вірування, технічні досягнення країн заходу. Молоді "самураї" збирали інформацію щодо будівництва заводів, фабрик.

1875 р. в Японію починають прибувати західні фахівці. У продовж тридцяти років із моменту підписання першої торговельної угоди до 1890 р. у Японії уже працювало понад 3000 європейських експертів [12, 238]. Німецькі фахівці організували перший університет і медичну школу, відомі правники (Герман Роеслер і Альберт Моссе) [10] працювали над підготовкою японської Конституції. Німець Людвіг Рієс заснував при Токійському університеті історично-дослідницьку школу, американські інженери, економісти допомагали модернізувати агропромисловий комплекс; Давид Мюррей, запрошений 1873 р. як фахівець із початкової школи, спільно з японськими фахівцями розробляв проект шкільної реформи. Еразм Сміт, радник Міністерства закордонних зв'язків, знайомив японців з принципами і методами західної дипломатії. Англійські експерти допомагали в будівництві залізниць, налагодженні телеграфного зв'язку, розвитку менеджменту в соціальній сфері. У військовій справі японці віддали перевагу французькому досвіду. Французький юрист Густав Бойсонаде також взяв участь у підготовці нових законів, акомодації французької законодавчої системи до потреб японського суспільства. Запрошено італійських майстрів живопису й скульптури, які відкривали японським зодчим "секрети" західного образотворчого мистецтва. Вражаючим залишається той факт, що в цей складний період модернізації своєї країни японці ревно охороняли і, більш того, змогли зберегти свою "національну індивідуальність". І сьогодні Японія – це країна, яка ніби носить "покривало" (подібно до мусульманок, що ховають обличчя під паранджею), покривало, під яким вона ховає від світу свій справжній образ; воно дуже тонке – іноді й складно помітити та воно ховає країну краще, ніж це можуть зрозуміти випадкові відвідувачі Японії. Досить влучно з цього приводу була надана характеристика Японії англійським японознавцем Б.Х. Чемберленом. Цей висновок він зробив майже сто років тому в результаті довготривалого вивчення історії країни: "І усе-таки для кожного, хто заглиблюється під поверхню сучасної Японії, стає зрозумілим, що з минулого більше залишилося, ніж прийшло, національний характер залишився незмінним: в суттєвому не залишається ніяких змін. Обставини повернули його в інше русло, ось і все " [3, 7].

Усі іноземні експерти працювали на території Японії під суворим наглядом у рамках суворих японських законів та контролем японської адміністрації. Переймаючи досвід західної культури, японці "замішували" свою культуру на західній, щоб самим зробити власний, національний, симбіоз нової японської культури.

Європейці відкривали торгові дома, портові склади, будували костьоли, школи й лікарні, згодом невеликі європейські колонії переростали у міста в центрі країни. Просування "Заходу" на "Схід" історики характеризують як "прогрес християнства й науки". Завдяки подібному проникненню до Японії приходять нові політичні вчення й системи, англійський і французький лібералізм, прусський абсолютизм. Характерним виявилося те, що Японія із західного досвіду ретельно відбирала необхідне для себе.

У цей період виникла думка, що "Японія повинна народити від американської матері і французького батька". Європейці переконували японців в необхідності покращення генофонду для припливу нової крові, що оздоровить націю, тому змішані шлюби вважали необхідністю. Усе це не могло не позначитися на японській мові – в

ній з'явилося багато нових слів; гірше того, виявилася тенденція взагалі відмовитися від національної мови, оскільки це, мовляв, ознака прогресу. Вплив Заходу відчувся в політиці, економіці, філософії, повсякденному побуті. Японці почали носити європейські головні убори, відпускали волосся, курили цигарки, носили парасольки, вчилися їсти м'ясо. На початку 70-х років XIX ст. в Токіо виникли "клуби інтелектуальної еліти" Японії, де обговорювалися проблеми запозичення нових західних ідей, технологій, концепцій, які повинні вивести Японію в передові лави прогресивних держав. Один із найвідоміших клубів було засновано 1873 р. Моріно Аріноріно. До нього входили видатні діячі Японії, такі як Фукузава Юкіші – ректор Токійського університету, засновник ряду університетів (у Кейо, Като, Хіройки), Нікімура Шікегі – вихователь імператора, Ніші Амане – директор Токійської педагогічної семінарії, Накамура Масана – засновник жіночої педагогічної семінарії у Токіо. Клуб випускав журнал, у якому популяризувалися західні ідеї, піддавалося аналізу схоже й різне в досвіді двох різних цивілізацій. 1872 р. [8, 325] вийшла книга гарячого пропагандиста західних ідей Фукузави Юкіші "Розвиток наук". Наприкінці XIX ст. в Японії відбулося "відкриття" Росії через її літературу [2, 81]. У цей час в перекладах з західноєвропейських мов на японській мові з'являються твори Тургенєва, Достоєвського, Толстого, трохи пізніше Гоголя, Гончарова, Чехова, Горького та ін. Японське суспільство було зацікавлене творчістю видатних російських літераторів і зазвичай позитивно відгукнулося на цей новий для них світ літератури. Країна форсовано переходила від феодалізму до капіталізму. Старі феодальні дайме були знищені. Столиця й місце перебування імператора були перенесені з Кіото в Едо, яке перейменували в Токіо. Була прийнята конституція, запроваджено парламент із двома палатами (нижня обиралася, верхня призначалася). Відбулися зміни в системі освіти, в галузі права, у промисловості – майже у всіх сферах життя. "Виросли" фабрики й заводи, створена сучасна армія і флот; японські студенти надсилалися до Америки і Європи, насамперед, щоб вони стали фахівцями в галузях точних наук і техніки. Рухаючи вперед свої реформи, "найстарші державні діячі" одночасно насаджували культ імператора. Це дивне поєднання існує і сьогодні. З одного боку, сучасна промисловість, подібність до парламентського правління, з іншого – середньовічне обожнювання імператора.

У другій половині XIX ст. між Китаєм і Японією виявився вражаючий контраст. Японія стрімко європеїзувалася і модернізувалася, а Китай ніби застиг. Величезна територія Китаю, велика кількість населення, відсутність централізованого управління були істотною перешкодою на шляху швидких перетворень. Крім того, велика цивілізація Китаю, що створювалася тисячоліттями, надто глибоко пустила корені, щоб бути легко модернізованою, а тим більше відмовитися від неї. Більш того, в Японії уже був досвід подібних перетворень – свого часу вона вже запозичала досягнення цивілізації Китаю і могла "перекрити" їх досягненнями іншої цивілізації, що було набагато простіше. Отже, Японія стрімко вирвалася вперед, тим часом як Китай боровся наосліп, намагаючись пристосуватися до нових умов прогресу і нового витка цивілізації. Японія освоїла західну техніку й технологію, створила сучасну армію і придбала зовнішній лиск передової сучасної індустріальної держави. Але вона не прилучилася з такою ж готовністю до нової європейської думки, до ідей, і понять особистої й соціальної свободи, до наукових поглядів на життя і суспільство. По суті, вона зали-

шилася феодально авторитарною й відданою давньому культу імператора – явищу, що його весь інший світ давно переріс. Жагучий патріотизм японців і їхня готовність до самопожертви були тісно пов'язані з вірністю імператору.

Націоналізм і культ обожнювання розвивалися рука об руку. З іншого боку, Китай не освоював важку промисловість, зате китайці охоче сприйняли західну думку, ідеї і науковий світогляд. Усе це було китайцям близько. У такий спосіб сформувався найцікавіший дисонанс в історії цих далекосхідних суспільств. Китай зумів більшою мірою перейнятися духом західної цивілізації, Японія перегнала його, одягнувши збрую цієї цивілізації, і зневажила її дух. Уся Європа вихваляла Японію, тому що вона була сильною завдяки цій збруї, і прийняла її у своє коло. У Китаю не було кулеметів і техніки, що відповідала потребам того часу. Тому Китай ображали, повчали й експлуатували, нітрохи не цікавлячись його думкою й ідеями.

Проблема Китаю полягає в його націоналізмі. Його бажання зберегти свою національну особливість має глибокі історичні корені. Тому в сучасних умовах XXI ст. йому ще важче пристосовуватися до системи світової глобалізації. Японія наслідувала Європу не тільки в промисловому виробництві, а й в імперіалістичній агресії. Вона була талановитою ученицею і навіть перевершила своїх учителів. Реалії полягали в тому, що невідповідність вимогам індустріалізації і старого феодалізму знаходили вихід в імперіалістичних військових авантюрах. Історичний нонсенс полягає в тому, що колись, бувши васалом Китаю, Японія завоювала цю велику державу, тим самим ставши продуктом західної цивілізації, та помстилася за його домінування в Далекосхідній Азії.

Література

1. Алимов А. Срединное государство. Введение в традиционную культуру Китая. – М.,1998.
2. Восток-Запад: исследования, переводы, публикации/ Под ред. Л.Б.Алаева. – М., 1989.
3. Громковская Л.Л. Сто первый взгляд на Японию. – М., 1991.
4. Дубровская Д.В. Миссия иезуитов в Китае. – М., 2001.
5. Дьяконов И.М. История Древнего Мира. – М.,1989.
6. Неру Д. Взгляд на всемирную историю. – М.,1981.
7. Banno Masataka. China and the West, 1858–1861.– Harvard, 1964.
8. Blacker C. The Japanese Enlightenment: A Study of the Writings of Fucuzawa Yukichi. – New York, 1964.
9. Kawai K. Japan’s American Interlude. – Chicago, 1960.
10. Sansom G.B. Early Japanese Law and Administration, Transaction of the Asiatic Society of Japen (2) t.9/ – New York, 1932. – P.67–109.
11. Sheldon C.D. The Rise of the Merchant Class in Tokugawa Japan, 1600–1868, Locust Valley. – New York, 1958.
12. Hall J.W. Japonia od czasow najdawniejzych do dzisiaj. – Warszawa, 1981.
13. Zofia Alberowa. O sztuce Japonii. – Warszawa, 1987.

Віра Миколаївна Даренська
кандидат філософських наук, доцент
Східноукраїнського національного
університету ім. В. Даля

"СЛОВ'ЯНСЬКА МІФОЛОГІЯ" М.КОСТОМАРОВА ЯК РЕКОНСТРУКЦІЯ КОСМІЗМУ ТРАДИЦІЙНОЇ НАРОДНОЇ КУЛЬТУРИ

«Слов'янська міфологія» М.Костомарова являє собою цінний предмет аналізу як зразок дослідження традиційної народної культури, спрямованого на виявлення її фундаментальних світоглядних складових. З цієї точки зору, як ми спробуємо довести, названий твір дослідника зберігає суттєве значення і для сучасної науки. Ця робота є актуальною не тільки для сучасних досліджень фольклору як світоглядного феноменв, а й із методологічної точки зору – як класичний зразок аналізу спадкоємності позитивних елементів світосприйняття і культурної символіки при переході народу від язичництва до християнства.

У цьому аспекті спадщина М.Костомарова ще не була спеціально дослідженою. Д.Чижевський справедливо вказував на принцип духовного символізму, який лежав в основі світогляду М.Костомарова і його методу аналізу феноменів культури [8, 152], утім, не звертався до його дослідження слов'янської міфології, де цей метод насправді мав блискуче втілення. В.С.Горський відзначає філософське значення цієї роботи як репрезентації романтичного світобачення [1, 207]. Сучасний дослідник М.Т.Яценко зазначає, що «Слов'янська міфологія» була першою в Україні спробою наукового аналізу системи давньослов'янських світоглядних принципів в компаративному контексті, завдяки якій виникла певна наукова традиція, що сягнула свого світового значення вже у працях О.О.Потебні [10, 23]. Отже, метою даної статті є аналіз ключових елементів концепції М.Костомарова, які дозволили виявити «космізм» давньослов'янської картини світу як основу рецепції християнства масовою свідомістю. Окремим її завданням є аналіз методу інтерпретації М.Костомаровим язичницької міфології, який дає змогу зрозуміти останню як історичну передумову більш змістовного духовного досвіду.

Людська життєдіяльність завжди потребує універсалізації різних форм досвіду на основі причетності до абсолютних цінностей, що визначають цілісність «життєвого світу» особистості. Отже, за будь-яким розмаїттям культурних «образів світу» і форм їхнього опредметнення, a priori має існувати певна протоструктура людської цілісності, яка включає в себе універсальний сюжет відтворення Життя і перемоги над смертю. Такий онтологічний «сюжет» буття людини і світу в їхній єдності можна, услід за В.Ф.Петровим-Стромським, визначити як «основний міф» культури. Як пише цей автор, «основний міф, що розгадує тайну життя, і заклинає жах вічного повторення, калейдоскопічного багатоманіття життя могутнім образом єдиної волі і єдиної норми, які надають смисл чуттєвості, – принципово відрізняється від того, що називають міфологією. У ньому немає сюжетів, немає оповіді... Це образ ізоморфної причетності

© Даренська В. М., 2007

ритуальних рухів, звуків і ритмів до життя космічних стихій» [6, 157]. Отже, «основний міф» є нічим іншим як внутрішньою формою людського світовідношення, що може бути об'єктивованою у будь-якій «зовнішній» культурній формі. Історично «основний міф» культури має дві форми відтворення – традиційну (ритуальну) і посттрадиційну (у специфікованих формах культури).

Міфологічне мислення було первісною синкретичною формою відтворення «основного міфу культури» і виявляло його найбезпосереднішим чином у певних інваріантних «сюжетах». Цей універсальний зміст, незалежний від конкретної міфічної форми, у якій він є «закодованим», завжди являє собою священну історію про те, яким чином все виникло – про це розповідає космогонічний міф, що символічно розігрується в ритуалі. Останній усвідомлюється як «вічне повторення подібного» і таким чином має давати «абсолютне» розуміння суті і смислу світобудови, а відтак, є і глибинним смисловим структуруванням свідомості людей. У найпростішому і найабстрактнішому вигляді космогонічний міф може бути представлений схемою: Космос-1 (первісний стан буття) – Хаос (смерть) – Жертва (творча дія) – Космос-2 (відродження).

Переживання основного міфу притаманне будь-якій доцільній діяльності, адже забезпечує первісну осмисленість життя як такого. На пізніших етапах розвитку цивілізації, коли безпосереднє, тобто «ритуальне» у вузькому смислі слова, відтворення основного міфу зникає, виникає ефект відчуження від первісної осмисленості світу, якій тепер протистоїть соціальна і технологічна доцільність. Втім, потреба цілісної осмислености світу є іманентною людині як розумній і духовній істоті, – а відтак, у посттрадиційних культурах ми знаходимо такі культурні явища, що виконують ту саму функцію універсалізації смислів, яку раніше виконував сакральний ритуал. Зокрема, загальнокультурна діалектика «Хаосу» і «Космосу» у мистецтві відтворюється у формі образного, тобто гармонійно-структурованого переживання, що містить у собі катарсис душі. Наприклад, твір як форма організації художнього освоєння реальності зберігає у собі схему «основного міфу» як власну граничну смислову модель. Тому у первісній семантиці твору мистецтва, як зазначає О.М.Фрейденберг, ми завжди знаходимо «перш за все картину світового життя, того, що відбувається навколо вдень та вночі, на землі і в суспільстві, під землею й на небі. Ця метафорична картина залишається єдиною, й вона ж осмислює і компонує обряд, побутовий звичай, річ, дію, слово... Те, що сюжет розповідає своєю композицією, те, що розповідає про себе герой сюжету, є «автобіографія природи», яка народжується в боротьбі, яка страждає та терпить смерть, щоб відродитися знову» [7, 298-299]. Універсальний сюжет відтворення Життя і перемоги над смертю (Хаосом) у більш опосередкованих формах є «прихованим» і в інших сферах посттрадиційної культури (зокрема, і у науковій картині світу). Дослідження типів і способів культурного втілення «основного міфу» може розглядатися як фундаментальний принцип аналізу морфології культури і спадкоємності разних стадій її розвитку.

Отже, яким чином реконструюється «основний міф» культури у «Слов'янській міфології» М.Костомарова? Як відомо, суть язичницької віри – це не особисте спасіння, як у пізніших світових релігіях, – а збереження і примноження Роду, який фактично сакралізується, тобто суспільно-родового способу життя, відтворення цінностей, духовної і матеріальної культури, благополуччя народу і благополуччя сакралізованої

Землі-Матері. Язичницькі «боги», із сюжетів про яких складається первісна міфологія, були в першу чергу специфічними уявленнями наших предків про структуру Всесвіту.

Перше, на що звертає увагу М.Костомаров, це первісний монотеїзм слов'ян: «Слов'яни, незважаючи на видиме багатобожжя, визнавали одного Бога, батька природи, і цю істоту вони розуміли свідоміше, ніж таємничу Долю греки... Єдинобожжя слов'ян є незаперечним. Прокопій Кесарійський говорить, що слов'яни визнавали в його час єдиного Бога, творця грому і блискавки, і крім того почитали духів, якими по своєму поняттю населяли природу. Те ж саме говорить Гельмольд щодо слов'ян прибалтійських: не зважаючи на те, що слов'яни визнають багато божеств, вони мають усвідомлення про верховну Істоту і відрізняють від своїх богів Бога небесного, всемогутнього, що піклується про небо і землю… З літопису нашого Нестора видно, що слов'яни руські мали поняття про єдину верховну Істоту, яку переважно називали Богом і відрізняли від Перуна, головного з другорядних божеств. Інші божества були істотами, які походили від верховного… Отже, корінний принцип слов'янської релігії – еманація; за слов'янським поняттям, і моральна, і фізична природа представляється живою, такою, що містить в кожнім явищі своєму життєвий дух, який виходить від Зиждителя. Такий принцип еманації подав Коллару і Ганушу привід бачити в слов'янській релігії єдність з індійською» [3, 201].

Отже, у цитованому фрагменті, з якого і починається робота М.Костомарова, сформульовано головний принцип його розуміння сутності слов'янського язичництва як світоглядного феномена: а саме, цей світогляд інтерпретується *як специфічна форма збереження первісного монотеїзму як певної константи загальнолюдського духовного досвіду*. Застосовуючи тут неоплатонічний термін «еманація» для характеристики співвідношення Творця і створіння, автор разом з тим зазначає, що слов'янське поняття про божество не є пантеїзмом. «Бог, чи прабог, як називає його Коллар, не сам утворився світом, не розсіявся у своєму творінні, а тільки випустив із себе духів, що населяють матерію і служать ніби посередниками між мертвою массою і всеживлячим Початком, але самі існують відмінно від Бога… Найближчою до Бога еманацією є світло, і тому при ретельному розгляді ми знайдемо, що найсутттєвіша частина язичництва слов'янського відноситься саме до світлопоклоніння. У слов'ян було вірування, що суть світла являлося на землю і втілювалося в людському роді» [3, 202]. Отже, давній слов'янський світогляд ще до знайомства з Біблією, по-перше, знав про те, що створення світу почалося із створення світла (звідси, напевно, і спільне лексичне коріння цих слів); по-друге, знав про земне втілення Світла, яке походить безпосередньо від Творця. Це природньо наводить на думку, що *на цьому світоглядному ґрунті сприйняття слов'янами Біблійного вчення про творення світу і втілення Сина Божого було цілком органічним – таке сприйняття не суперечило їхнім первісним «язичницьким» уявленням і було їхнім подальшим розвитком*. Як зазначав М.Костомаров, він спробував відшукати в багатьох ідолах слов'янських, шанованих за особливих істот, те ж саме поклоніння світлу фізичному і духовному. Зокрема, «переказ про царство сонця видно й у повір'ях про Радегаста, тому що слов'яни вірили, що Радегаст був герой, колись царював зі славою, потім загинув у бою і зробився божеством, тобто з ним з'єднували священну історію про втілення світлоносного Начала, яке боролося з противною йому злою істотою» [3, 203].

Саме Світло є онтологічною основою Світобудови, оскільки пов'язує Творця і створений світ: «Світ-дух, що йде від Бога, є образ найвищої істоти, син божества, і тому гідний поклоніння… Ця істота виявляє свою творчість, свою мудрість у світобудові, сприйняту від Бога, у розмаїтості явищ світу духовного і фізичного, тому й поклоніння їй було під різними видами. Свентовит, Радегаст, Триглав, Сварожич, Яровит, Руйєвит, Поревит, Поренут, Перун, Ясний, Живий, Лад, Лель, Даждьбог, Білобог, Тхорі, Прову – усе це не більш як найменування тієї ж самої Істоти, светоносно-духовного Сина Божия. Незважаючи на розходження в зображеннях, сполучених з назвами, відмінності яких означають тільки різні сторони явища істоти, слов'янська міфологія ще не впала в політеїзм; кожне найменування божества не з'єднувалося винятково з однією якою-небудь його якістю так, щоби не стосувалося іншого; навпроти, кожне цілком виражало усе, що божеству приписувалося. Усі ці так звані боги значили одне й те саме» [3, 222]. Отже, тут М.Костомаров формулює дуже важливий у його концепції міфології принцип, згідно з яким розмаїття язичницьких «богів» само по собі не означає заперечення монотеїзму, але є його досить парадоксальною історичною формою. А саме, це розмаїття є формою усвідомлення людьми усієї глибини і невичерпності проявів Творця у світі, яке й відображається у Його власних Іменах і ознаках.

Іншим принципово важливим давньослов'янським уявленням про Всесвіт було, за М.Костомаровим, розуміння особливого місця в ньому людини, яка завдяки власним духовним якостям може керувати власною долею: «Слов'янська релігія далека була від фаталізму. Про це нас сповіщає ще Прокопій, говорячи, що слов'яни про долю зовсім не мають поняття. Хоча в даний час у нашому простому народі існує думка про призначення, але вона ясно запозичена з християнством у чужих... слово *доля* не значить Рок, а стан, у якому знаходиться людина: в одній пісні козак скаржиться на долю, а доля йому відповідає, що не доля винувата, а воля. Ось корінне слов'янське поняття про волю людини. Гадання при храмах не значать також віри в долю, а значать те, що людина відчуває недоліки свого розуму і бажає довідатися від божества: чи буде доречним те, що вона починає» [3, 234].

Нарешті, останнім з найважливіших «космологічних принципів» слов'янської міфології є, за М. Костомаровим, розділеність Всесвіту між пануванням світлих та темних сил, якій відповідають і персоніфіковані духовні сили. Зокрема, «протилежне цій Істоті світлій, життєдайній, доброму було похмуре, смертоносне, злісне, котре, за свідченням Гельмольда, називалося Чорнобогом... не вбачаючи жодних слідів дуалізму в слов'янських поняттях, не знаходячи його взагалі на півночі... роблю висновок, що чорт слов'янський був такий само спокушений ангел, як і Локі скандинавів» [3, 223]. «З цим винуватцем зла бореться Начало світла, істини і добра, і в цьому борінні виявляється життя в природі фізичній і моральній... Божество світла духовного, істини і блага, є між родом людським, приймає людський образ, навчає смертний рід істині, бореться з ворогом, що не допускає людини до блаженства, перемагається, але нарешті повстає і тріумфує. *Такий принцип складає душу майже усіх вірувань людських*» [3, 223] [Вид. нами – *Авт*.].

Щодо світу духів М. Костомаров зазначає: «Утім, у даний час важко довідатися, що належало раніше Ладу, а що Чорнобогу; більшою мірою всі такі істоти представляються небезпечними для людини; але це відбулося вже після прийняття християнства,

коли вчителі віри зображували помилкові божества бісами; незважаючи на те, і тепер крізь запозичене поняття проривається колишнє» [3, 227]. Відзначаючи пізніший вплив християнства, яке принципово змінило саме *ставлення* до духів цього світу, дослідник разом з тим дає зрозуміти, що язичницький поділ Всесвіту на різні сфери панування, сам по собі є аналогічним тому поділу, який має місце у біблійній картині світу. А головне, що так само, як і в Біблії, у слов'янській міфології Всесвіт розуміється як добре і світлоносне Боже створіння: «Весь Усесвіт, оживотворений огнесвітлом, духом краси, гармонії і розуму, сином красної любові – Лади, великим Ладом, Білим добрим богом, святим воїном, другом людини, з'єднаним плідною любов'ю з прекрасною Деваною, є сцена його боротьби з похмурим Чорнобогом. Усе на землі сповнено живих духів, які допомагають доброму або злому началам» [3, 226].

Завжди чітко розрізнюючи специфіку біблійного і язичницького світобачення, М. Костомаров разом з тим ставить собі за мету аналітичним чином виявити у глибинній смисловій структурі слов'янської міфології як певної світоглядної системи не її зовнішні специфічні ознаки, а елементи універсального духовного досвіду, – і формулює ключовий методологічний принцип свого дослідження наступним чином: «Ця ідея втілення, страждання і торжества божественної істоти на землі була чудесним передчуттям пришестя сина Божого, сонця правди, світла істини, і служить найбільшим історичним підтвердженням істини нашого Св.Писання. *Це була ідея, вкладена Творцем у рід людський: людина, яку б релігію вона не створила собі… відірвати від неї думку про втілення божества було би настільки ж важко, як винищити віру у свою душу*. Підступні розуми не раз уже хотіли доводити підробленість історії Ісуса Христа видимою подобою з віруваннями народів, не раз уже вказували і на Созіаша, і на Адоніса, і на Аполона як на прототипи Боголюдини; *але всі їхні вказівки можуть служити тільки великим підтвердженням і зміцненням того, що вони хочуть спростувати*. В усіх міфологіях, хоч би як вони були перекручені людським мудруванням і фантазією, *приховані істини, відкриті надприродним чином у найглибшій стародавності дитинства людства*. Хоча євреї зберегли їх у найчистішому виді, але й інші народи не втратили їх зовсім, тому що всі, по премудрому приреченню Провидіння, повинні були зробитися учасниками спасіння. За всіх умер Христос, і тому був сподіванням усіх народів. У блукаючих образах народи шукали Його; Він, за словами Св. Писання, у світі був, але світ його не впізнав, і коли знайшлися ті, котрі пізнали Його, коли подібно завісі, розідраної в храмі в хвилину Його смерті, впали перед світлом Його темні примари і символи» [3, 226] [Вид. нами – Авт.]. Отже, перед світлом християнського вчення про Боголюдину образи міфології самі по собі виявляються лише «темними примарами і символами», – але ж тим важливішою виявляється їхня функція бути дійсними *прообразами* Біблії.

Саме тому міфологічні образи і язичницькі свята пізніше у народній свідомості легко трансформувалися у схожі на них за своїм загальним символічним смислом образи і події церковного життя, а також інколи навіть безпосередньо використовувалися в якості елементів символічної «мови» християнського богослужіння. Зокрема, «свято народження сонця, що згодом, з прийняттям… християнства, збіглося у своїх залишках із християнським святом Різдва Христова. У давньому язичницькому святі, імовірно, головні ознаки були однакові для всіх слов'ян, тому що деякі звичаї, що

спостерігаються в нас дотепер на свята Різдва Христова, схожі на ті, котрі дотримувалися в богослужінні прибалтійських слов'ян на острові Рюгені в храмі Свентовита. У піснях, що належать винятково часу свята Різдва Христова, помітне прославляння небесних світил, тому що в них безупинно згадуються сонце, місяць і зірки»; серед прикладів входження колишніх елементів міфу в «мову» християнського фольклору М.Костомаров називає колядки, які «відносяться також до події Різдва Христова, але і вони представляють такі переробки, які відкривають собою залишки давніх міфічних представлень, так що в цих піснях ім'ям Ісуса Христа замінилося колишнє язическое божество сонця, що народжується, а ім'ям Пресвятої Діви Марії замінилася давня мати сонця» [2, 264-265].

Загалом, у своєму аналізі М.Костомаров дуже коректно підходить до міфологічного матеріалу, і дослідника не можна звинуватити в тому, що він його штучно «християнізує». Головна мета його роботи, очевидно, полягала в тому, щоби показати, яким чином у формі системи міфологічних образів певної етнічної спільноти містяться і яскраво відтворюються *елементи універсальної духовної космології*, які є спільними у слов'янського язичництва із духовною космологією Біблії. Саме завдяки цій спільності і стало можливим те швидке і ефективне засвоєння християнського віровчення слов'янськими народами, яке ми спостерігаємо в історії.

Всесвітньо відомий математик і культуролог І.Р.Шафаревич зазначає, що історія введення християнства на землях Русі «не пов'язана з якимсь тривалим і кровопролитним опором. Всі епізоди опору християнству, що відомі з літописів, вони зовсім локальні і незначні… тільки в такий спосіб і міг установитися глибокий і цільний релігійний світогляд, тобто інакше ми могли б вважати, що християнство грало таку ж роль, як і марксизм, що передбачав до засад зруйнувати всі попередні релігійні погляди людини, спустошити її і після цього на цьому місці будувати щось нове. В одній роботі приведене таке міркування. У Євангелії Ісус неодноразово говорить: «Вам уже не раз було сказано про Мене». Уявимо собі проповідника, що проповідує це слов'янським і німецьким племенам. Як вони будуть це сприймати, де це їм було сказано про нього? – Хіба у книзі пророка Ісаї, яку вони не читали? Виходить, очевидно, це треба розуміти так, що в тих віруваннях, якими вони жили до того, вони могли вже знайти натяки на християнство, щось близьке йому, тому його легко і радісно прийняти. Цю точку зору в більш широкому варіанті висловлює відомий дослідник австралійських аборигенів М.Елькін. Він звертався до християнських місіонерів, що проповідували аборигенам: «Не намагайтеся зруйнувати, змішати з брудом, довести ущербність їхньої релігії і міфології. Вона насправді є дуже глибокою, зрозумійте її і звертайтеся до них, виходячи з неї. Вона є їхнім Старим Завітом»» [9, 18-19].

Так само і «селянське» християнство слов'ян часто обвинувачували в «двовірстві» – у тому, що воно начебто механічно з'єднувало у практиці своєї віри християнство із залишками язичництва. Але ж «тепер багато хто, – зазначає І.Р.Шафаревич, – приходить до висновку, що це зовсім не так (наприклад, академік Д.С.Ліхачов), що це був органічний і цілісний релігійний світогляд. Православ'я в Русі склалося, в основному, не на уламках зруйнованих «до основи» вірувань, а на фундаменті культів, що ідуть у глибоку стародавність, як їхнє увінчання» [9, 19]. Як бачимо, теза, яку академіки Д.С.Ліхачов і І.Р.Шафаревич захищають як щось нове наприкінці XX століття, за

півтора століття до того була конкретно реалізованою у принципах дослідження слов'янської міфології М.Костомаровим. Зазначимо також, що само поняття «двовірства» може бути науково коректним у застосуванні лише до самого раннього періоду рецепції християнства, коли люди ще *реально практикували* ритуали і звернення до язичницьких духів природних стихій «паралельно» із участю у християнському богослужінні. Такий період, як свідчать джерела, тривав щонайбільше лише два-три покоління – це мізерний проміжок часу порівняно з усією історією християнських народів. Також і використання реліктів язичницької символіки у різних сферах традиційної народної культури жодним чином не може вважатися «двовірством», а тим більше язичництвом, оскільки ця символіка є взагалі універсальною для вираження протистояння Світла і Темряви, Життя, Смерті, Воскресіння і Вічності. Християнство не тільки у побуті, але навіть у догматиці часто використовувало образи, символи і терміни, які виникли в язичницькій культурі, втілюючи в них новий смисл.

Отже, якщо вже у XX столітті Іван Огієнко (митрополит Іларіон) вважав метою вивчення слов'янської міфології, насамперед, подолання так званого народного «двовірства» заради «чистого Християнства» [5, 9], то концепція М.Костомарова виявляється актуальною для розуміння неадекватності самого поняття «двовірства» і розуміння того, що язичництво слов'ян дало нашим предкам ті фундаментальні складові духовно-світоглядного досвіду, на основі яких і відбулося швидке, глибоке, відносно безконфліктне і дуже плідне у культурному відношенні прийняття християнської віри.

В цьому контексті актуалізується методологічне значення роботи М.Костомарова. Ця актуалізація зумовлена тим, що після духовних деструкцій XX століття, розриву фундаментальних традицій і, зокрема, втрати базових навичок духовного життя, багато людей повертається до релігійного життя саме у його первісних, архаїчних формах, які є набагато легшими і ближчими для розуміння «пострадянської» людини, ніж Біблія і незбагнені глибини християнського вчення. Це є цілком зрозумілим з історичної і психологічної точки зору і є предметом особистого вибору людини. Однак на цьому ґрунті з'являються спроби повного перетлумачення релігійного розвитку людства у неоязичницькому напрямку. Наприклад, деякі сучасні автори трактують світове розповсюдження християнської Вісті як «глобальну підміну етнічних релігій сурогатом юдаїзму» [4, 169], а Біблії навіть приписується «чужість і ворожість до нашого етносу» [4, 165]. Звичайно, було би простіше за все такі погляди пояснити лише незнайомством із реальним, а не сфальсифікованим у радянські часи змістом християнства і християнської історії. Крім того, відомо, що нерозуміння християнського вчення зумовлене також і просто небажанням виходити за межі певного типу духовності, який зводиться до поклоніння природі і природним силам у самій людині. Цей тип духовності є доволі зручним і «комфортним», оскільки не знає того рівня відповідальності людської істоти перед Богом, який пропонує християнство.

Однак дана ситуація має і суто філософський, а також науково-культурологічний аспект. Для подолання згаданих непорозумінь потрібне відродження певної *культури інтерпретації* культурних феноменів, зокрема, і язичницької спадщини. В рамках такої культури, блискучий зразок якої показує робота М.Костомарова, правильно буде казати, наприклад, не про «фольклор у Старому Заповіті» (Дж.Фрезер), але навпаки, про «Старий Заповіт у фольклорі» – у тому сенсі, що фольклор будь-якого народу містить

у собі універсальне духовне знання про Універсум, без якого сприйняття змісту Біблії і християнського вчення було би неможливим, оскільки для цього у людей не було елементарних способів розуміння, про що там взагалі йдеться.

Отже, проведений короткий аналіз проблеми можна узагальнити у таких висновках: 1) М.Костомарову вдалося чітко показати феномен язичницької міфології не як замкнене у собі явище, а саме як важливий етап у духовній еволюції людства, як історичну передумову сприйняття більш змістовного духовного досвіду християнства; 2) методологія інтерпретації язичницької міфології М.Костомаровим як специфічної символічної «мови», яка фіксує знання реалій духовного світу (Світло і Темрява, Воскресіння і Вічність, тощо), дає змогу досліджувати генезу і внутрішню смислову складність християнської культури (особливо її традиційно-народні форми).

Література

1. Горський В.С. Історія української філософії: Навч. посібник. – К.: Наукова думка, 2001. – 375 с.
2. Костомаров М.І. Несколько слов о славяно-русской мифологии в языческом периоде, преимущественно в связи с народною поэзиею // Костомаров М.І. Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. – К.: Основи, 1994. – С. 257-280.
3. Костомаров М.І. Славянская мифология // Там само. – С. 201-256.
4. Лозко Г.С. Переоцінка духовно-релігійних цінностей українськими мислителями XIX-XX століть // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Випуск XVII: Зб. наук. праць. – К.: Міленіум, 2006. – С. 164-173.
5. Митрополіт Іларіон. Дохристиянські вірування українського народу. – К.: «Обереги», 1994. – 424 с.
6. Петров-Стромский В.Ф. Три эстетики европейского искусства // Вопросы философии. – 2000. – № 10. – С. 155-163.
7. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 448 с.
8. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. –К.: Вид. «Орій», 1992. – 230 с.
9. Шафаревич И.Р. Христианство и экологический кризис. – М.: «Православный паломник», 1993. – 48 с.
10. Яценко М.Т. М.І. Костомаров – фольклорист і літературознавець // Костомаров М.І. Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. – К.: Основи, 1994. – С. 5-43.

Аліна Григорівна Супрун
кандидат філософських наук,
старший викладач Національного
аграрного університету

ДВІ ДОЛІ – ДВІ ФІЛОСОФІЇ: Г. СКОВОРОДА ТА М.ГОГОЛЬ

Відомим є той факт, що українська філософська думка завжди породжувала оригінальні вчення, які відображали специфіку прагнень та ідеалів українського народу та його неповторної національної духовності. Саме в таких філософських вченнях зосереджені особливості національного світосприйняття, світорозуміння і світогляду. Одними з таких були філософсько-етичні настанови, репрезентовані неординарними і загадковими особистостями, роль і значення творчості яких залишається невивченою і невизначеною й нині.

© Супрун А. Г., 2007

Г.Сковорода та М.Гоголь – два відомих нам українці в російській «українській школі», земляки-полтавці, творці неординарних філософсько-літературних роздумів, репрезентатори українських традицій і звичаїв на теренах російської імперії та за її межами, митці, творчість яких довгий час, за відомих нам причин, вивчалася в контексті російської літератури і була викреслена з доробку української культури.

Деякі дослідники стверджують, що філософські роздуми Г.Сковороди та М.Гоголя не мають системоутворюючих понять, таких як: метафізика, онтологія, гносеологія і тому їх вчення не можна вважати філософськими, але при детальному вивченні творчості стає зрозумілим, що цей факт не є результатом необізнаності в даній галузі, а навпаки, говорить про оригінальність способу філософування та викладу свого мисленнєвого матеріалу.

З огляду на нагальні завдання духовного відродження та розвитку української культури, особливої **актуальності** набуває сьогодні звернення до творчої спадщини Г.Сковороди та М.Гоголя в контексті висвітлених ними проблем людського буття, моральності, віри, відносин особистості і суспільства. Особливо важливим є усвідомлення значущості доробку «будителів духу» нашої нації для утвердження самосвідомості українців. Саме таким доробком і є творча спадщина Г.Сковороди та М.Гоголя, які переймалися проблемами, що хвилювали усе людство з часу пробудження людської думки і до тепер: проблеми людського буття, моральності, віри, відносин особистості і суспільства.

Сучасне прагнення України приєднатися до європейської цивілізації передбачає світоглядну близькість , порозуміння щодо засадничих цінностей, способів організації суспільного життя, між людських стосунків і моральних максим. Однак, той культурний комплекс, який зазвичай називають європейською свідомістю, європейським світосприйняття є результатом тривалого історичного формування. Його витоки слід шукати передусім у текстах класичних європейських мислителів. У цьому сенсі філософія і Г.Сковороди, і М.Гоголя є для нас глибоким джерелом пізнання української свідомості та світосприйняття, адже першопочатковою проблемою їх філософських настанов було усвідомлення людиною своєї сутності та духовності. Також актуальність визначеної теми не в останню чергу визначається проведенням аналізу творчої спадщини мислителів на основі цілісного історико-філософського підходу, що дає можливість показати ці постаті в новому світлі та уникнути однобічності у трактуванні їх ролі у національній та світовій філософії.

Отже, головним **завданням** для сучасних дослідників є розгляд та пошук оптимальної моделі розуміння ідейно-філософського доробку Г.Сковороди та М.Гоголя, при врахуванні наслідуваності та цілісності їх поглядів, в контексті української філософської думки. Також не менш важливим є визначення та формулювання основних складових філософської системи Г.Сковороди і М.Гоголя.

Дивним та незрозумілим, для нас, є той факт, що ніде – ні у творах, ні в листах М.Гоголь не згадує свого земляка-полтавця Г.Сковороди. Адже не може бути, щоб ім’я цього філософа було йому не знайоме (обидва мислителі проживали майже в одному часовому поясі). Про популярність творчості останнього на той час, свідчить факт, констатований М.Костомаровим, що всі мандруючі сліпці співали пісні Г.Сковороди на торжищах, на храмових святах, їх не можна було не знати і не чути. Між тим, не

важко виявити цілого ряду спільних моментів, як в постановці проблем, так і в способах їх вирішення у творчості цих двох мислителів. Насамперед це взаємозв'язок особистого життя і філософії у творчості як Г.Сковороди, так і М.Гоголя, закритість від зовнішнього світу та невловимість у ньому. Головна спільність та практична спрямованість філософської думки Г.Сковороди та М.Гоголя полягає у прагненні виробити такі принципи, які допомогли б людині віднайти істинний шлях до щастя, до вищого блаженства, привести людину до усвідомлення місця і ролі її в цьому світі.

Досліджуючи проблему «людини» та «людяності» у філософсько-літературній спадщині М.Гоголя, неважко помітити відображення в ній «сковородинського» філософсько-екзистенційного напряму мислення та світовідчування. Центральним питанням філософської концепції Г.Сковороди та М.Гоголя є не проблема методу пізнання світу, а проблема методу пізнання «істинної людини». Пізнання світу є необхідною передумовою пізнання самої людини. На думку Г.Сковороди, «Біблія» – це «книга життя», яка є в кожного, до того ж – різна, вона є необхідним методом пізнання. Але не кожна «Біблія» дає можливість збагнути світ та «істинну людину». Принциповим моментом пізнавальної концепції Г.Сковороди, як і М.Гоголя, є те, що дійсність і сам процес пізнання розглядаються з погляду загальнолюдського, з точки зору «природи» людини. Кожна людина, живучи в світі, щось бачить, щось відчуває, але не все помічає. Тому «світ постає перед людиною у двох натурах: одна – видима, друга – невидима». «Невидиме є істотним, воно є справжньою істиною буття речей та людей» [7, 150]. На грунті особливого релігійного відчуття, Г.Сковорода відчужується від світу, так, як це зробить пізніше і М.Гоголь. Самопізнання є початком мудрості: «Не вивчивши себе спочатку, – визначає Г.Сковорода, – яку користь візьмеш із знання про інших істот?». Одна лише ця думка вже досить тісно перекликається з думками М.Гоголя.

Пізнання особистої «душі» і глибинного «Я» у творчості М.Гоголя є також першопочатковими проблемами. Він вибудовує логічну послідовність, яка стала основою його філософсько-літературного доробку: не можна починати творчої праці, якщо не визначив для себе «високе» та «низьке» нашої природи; щоб визначити ці поняття потрібно краще пізнати природу людини і її душу взагалі, але це можна зробити, провівши аналіз над своєю особистою душею і через моральне вдосконалення цієї душі, а загалом – зробитися кращим («Вибрані місця…») М.Гоголь писав: «Виховуються для світу не посеред світу, а в далині від нього, в глибокому внутрішньому спогляданні, в дослідженні особистої душі своєї, тому що там закони всього і всьому: знайди тільки спочатку ключ до своєї особистої душі; коли ж знайдеш, тоді цим же самим ключем відкриєш душі всіх» [2, 214].

Моральнісно-філософські ідеї Г.Сковороди та М.Гоголя мають особливу схожість. Їх основне спрямування – самопізнання та самовиховання. Ідея пізнання самого себе у Г.Сковороди є домінуючою (перший свій твір «Наркіс» він присвячує саме філософській ідеї пізнання самого себе): «Наркисов образ благовестит сие: «Узнай себя!»» [7, 154]. Отже, самопізнання як шлях до самовдосконалення – основна думка етичної програми Г.Сковороди. З цією темою пов'язані уявлення про щастя і душевну гармонію, про «головування» серця в людині і «сродність» праці. М.Гоголь також проявляв неабиякий інтерес до тих самих проблем і вирішував їх у «сковородинському дусі», немовби перебуваючи під впливом ідей свого «великого» земляка.

Щодо етичного ідеалу як Г.Сковороди, так і М.Гоголя, то він протистоїть революції як такій, тому що вона несе розруху і дисгармонію. Вони були прихильниками еволюції, зокрема еволюції особистості, морального самовдосконалення, основаного на християнських заповідях. Вони закликали дивитися не у «світле майбутнє», а в самих себе, в особисті душевні «бездни», щоб злякатися цього жаху, а не жаху перебудов суспільства, які відбуваються у світі.

Діалог Г.Сковороди «Розмова п'яти мандрівників про істинне щастя в житті» формує свій моральний імператив: «Чого собі не бажаєш, іншому не бажай» [7, 345]. По суті, це перефразування євангельського тексту: «І як хочете, щоб з вами поступали люди, так і ви поступайте з ними» [Лк;1-34]. Християнське вчення про мораль у М.Гоголя також викладено в тезі, яка перефразовує Євангеліє: «Потрібно тільки не дивитися на те, як інші з тобою вчиняють, а дивитись на те, як ти чиниш з іншими» [2, 250].

Основне поняття, яке з усіх боків аналізує Г.Сковорода у своєму антропологічному вченні – це поняття «серця», «кожен є тим, яке серце в ньому». «Дух», «серце», «душа» для М.Гоголя, як і для Г.Сковороди, поняття одного смислового ряду. В них – суть людини.

Цікавим також є факт подібного розуміння поняття «щастя» у Г.Сковороди та М.Гоголя. За М.Гоголем, «щастя» – це внутрішня душевна гармонія, яка досягається в процесі пізнання особистого «Я». Звідси байдужість до зовнішніх атрибутів благополуччя, пріоритет духовного над матеріальним, здоров'я душі над здоров'ям тіла. «Сили мої слабшають, але не дух», – пише М.Гоголь у своєму листі О.Толстому [2, 167].Тут доречно було б згадати Г.Сковороду: «Старість моя страждає, але страждає тлінне тіло, але не душа» [2, 359].

Одним з основних аспектів людського щастя, за Г.Сковородою є взаємозалежність між природними здібностями та можливостями їх задоволення, між самопізнанням та самореалізацією, між моральністю та працею. Основним тут є поняття «сродності». У М.Гоголя такого поняття немає, але хіба не про пошук оптимальних відповідностей природних здібностей, таланту, моральнісних устремлінь «служінню» та «посаді» говорить він в «Авторській повісті».

Отже, з усього вищевикладеного матеріалу, можна зробити висновок, що філософсько-екзистенційні мотиви М.Гоголя істотно перегукуються зі сковородинськими, символізм Г.Сковороди переростає у творчості М.Гоголя в особливий романтичний символізм, за допомогою якого він висловлює свою думку.

Перед нами М.Гоголь постає як спадкоємець школи бароко в Україні. Зі Г.Сковородою його ріднять не тільки спільні філософсько-етичні позиції, а й риси характеру, особливо дивацтво та любов до мандрів, прагнення до містифікації, різких змін настрою, до самотності і духовного усамітнення. Характерними для них були також неадекватні реакції на події, схильність до непередбачуваних вчинків, безсімейність та відсутність будь-яких даних про романтичні відносини з жінками. Г.Сковорода та М.Гоголь були настільки загадковими і неординарними особистостями з нестандартним талантом, перед якими наша буденна свідомість розгублюється.

Аж до сьогодні вплив філософсько-екзистенційних поглядів Г.Сковороди на творчі шукання М.Гоголя залишається не відкритим сучасній філософсько-

культурній традиції України і даний аспект заданої проблематики потребує глибокого аналізу та переосмислення. То ж, розглядаючи проблему впливу Г.Сковороди на становлення світоглядних засад М.Гоголя, ми наголошуємо на тому, що сам факт впливу не був зафіксований в літературно-критичних дослідженнях, за винятком епізодичних спостережень, але обидва мислителі проживали в одному часопросторі, займалися однією справою і були досить відомими особистостями у своїй країні та за її межами. Отже, можливість їх знайомства не виключається, а навпаки, Г.Сковорода, як останній представник епохи бароко в Україні, дав поштовх для виявлення нової, власної, самостійної творчої думки М.Гоголю, Т.Шевченку, П.Юркевичу та ін.

Отже, ми з повною відповідальністю можемо назвати Г.Сковороду предтечею виникнення нового напряму в українській філософській думці, який прийшов на зміну Просвітництву. Цим напрямом був романтизм, представники якого назавжди засвоїли сковородинські етико-гуманістичні та філософсько-екзистенційні принципи. Адже, майже весь цей період перебував під впливом творчої енергії Г.Сковороди. Цінність творчого доробку визначених мислителів полягає у тому, що саме вони змогли реалізували ту життєву енергію, яка до і після них, зумовила специфічні риси філософського мислення, притаманного всій українській культурі.

Література

1. Біблія.
2. Гоголь Н.В. Собрание сочинений: В 8т. / М.: Издательство «Правда», 1984. – Т.7: Выбранные места из переписки с друзями. – 527 с.
3. Горський В.С. Історія української філософії. – К.: Наукова думка, 2001. – 374 с.
4. Гузар І. Україна в орбіті європейської мисли: від Григорія Сковороди до Тараса Шевченка / Наукове товариство ім. Тараса Шевченка в Канаді. – Торонто, Львів, 1995. – 176 с.
5. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури. – К., 1992. – 340 с.
6. Огородник І.В., Огородник В.В. Історія філософії в Україні. – К., 1996. – 167 с.
7. Сковорода Г. Повне зібрання творів: В 2т. – К., 1973. – Т.2. – 573 с.

Микола Миколайович Стадник
кандидат філософських наук

СТАНОВЛЕННЯ ВЗАЄМОВІДНОСИН ХРИСТИЯНСТВА І НАУКИ: релігієзнавчий аспект

Значне місце щодо історичних оцінок відносин християнства і науки належить дослідженням П. Гайденко, Т. Горбаченко, М. Заковича, В. Катасонова, А. Колодного, В. Лубського, Л. Маркової, О. Марченка, І. Мозгового, Є. Харьковщенко, М. Дронова, А. Хоменкова, А. І. Осіповата ін. Зокрема, Л. А. Маркова у праці "Наука і релігія очима християнського богослова С. Які" висуває гіпотезу, що видатні науковці минулих часів були віруючими: в окремі моменти вони відсторонювалися від філософії, часто спираючись на релігію, на релігійне відношення до світу.

© Стадник М. М., 2007

Мета нашого дослідження – проаналізувати особливості відносин релігії і науки в період Середньовіччя та Нового часу.

У ранньому християнстві особлива роль у становленні взаємовідносин між релігією та філософією належить Клименту Александрійському та теологам, які обстоювали свої погляди на Вселенських Соборах.

Розвиток греко-римської культурної спадщини, зокрема науково-технічних знань, відбувався в нових історичних умовах у кількох культурно-національних традиціях. Розпад Риму на Західну й Східну частини та заснування столиці Східної частини м. Константинополь зумовили виникнення двох імперій – Римської та Візантійської. Суттєві відмінності у етнічному складі і культурних традиціях імперій, що розмежувалися, зумовили особливості подальшого розвитку їхньої культури та різне ставлення християнства до пошуку істини.

Виникнення культури раннього середньовіччя є складним синтезом пізньоантичної, християнської та дохристиянської традицій. У цей період викристалізовується і переважає такий тип духовності західноєвропейського суспільства, в якому головну роль починає відігравати християнська церква. Піднесення культурного життя за часів правління Карла Великого, який прагнув до консолідації різноплемінної держави на основі християнської релігії, отримало назву Каролінгського відродження. Реформи почалися з порівняння списків Біблії та встановлення її єдиного канонічного тексту на всіх Каролінгських територіях. Але після смерті Карла Великого просвітницький рух швидко занепадає, закриваються школи, згасає світська тенденція розвитку культурного життя. З іншого боку, імпульс Каролінгського відродження поступово вщухає через безперервні війни та міжусобиці. Настає час "відносної безмовності", який тривав до кінця X ст.

Для середніх віків характерним було співіснування різних форм освіти, які мали різні мету, зміст, специфіку організації навчального процесу, форми осмислення світу. Насамперед можна бачити розбіжності в системах освіти мирян і ченців. У VI ст. остаточно складається система релігійної освіти, що мала на меті змінити людину, орієнтири її поведінки, свідомість, створити новий тип особистості з новим світоглядом.

Незважаючи на філософські корені, в ранньому християнському богослов'ї вищою мудрістю визнавалася мудрість божественного одкровення, а філософія або вважалася мудрістю нижчого рівня, або ж узагалі нею не визнавалася. Вихідні принципи середньовічної манери філософствування були сформовані патристикою – християнською теологією й філософією отців церкви, церковних діячів, які створили її догматику та організаційну структуру.

До східних (грекомовних) отців церкви належать Григорій Богослов (329–390), Василь Великий (330–379), Григорій Ниський (335–394) та ін.; до західних (латиномовних) – Амвросій, Ієронім Блаженний, Аврелій Августин та ін. Східній патристиці притаманна риса грецької ментальності – споглядальне, орієнтоване на внутрішній світ унікально-неповторної людської особистості бачення Космосу. У її основі лежить звернення до двох джерел – грецької філософії античного й елліністичного періодів та Біблії. В умовах кризи античного світу (IV– VII ст.) неоплатоніки (Ямвліх, Юліан Відступник і Прокл) намагалися відстояти ідею гармонійної єдності всесвіту, що вважалося можливим завдяки переходам, які існують між Єдиним (Божеством) і ма-

теріальним світом. Погіршення соціально-економічних умов (VII ст.) перешкоджало розвитку християнського віровчення, увага зосередилася на збереженні культурних цінностей. З огляду на це у пізнанні застосовувався принцип компілятивності, який став провідним у багатьох працях того часу – як візантійських, так і західноєвропейських авторів. Наголос робився на збереженні "суми знань" (схоластика Іоанна Дамаскіна). У другій половині IX – на початку X ст. посилилася діяльність ерудитів (просвітителів), які намагалися відродити знання античної доби. Поступово (X–XI ст.) ця тенденція зміцніла, сформувалося нове ставлення до античної спадщини як цілісного явища, а не "суми знань".

Західні отці церкви розгортали думку в своєрідній римо-латинській манері, з її практицизмом, формально-логічним доведенням розуміння сутності буття. Головним філософським зацікавленням стала сфера духу; найдосконалішим утіленням духовності – Бог, а теологія (богослов'я) підносилася до рівня найголовнішого знання. Щодо терміна "теологія" (вчення про Бога), то сучасні історики філософії зазначають, що вперше його впроваджено в обіг в античній Греції Платоном й Арістотелем. Платон використовує цей термін стосовно систематизованих міфів, Арістотель – у визначенні спекулятивної, "першої" філософії, вчення про нерухомий "першодвигун" – джерело й мету світового буття [9, 132].

Серед західних отців церкви найбільший вплив на подальший поступ філософського знання мав Аврелій Августин, названий богословами православної традиції Блаженним (354–430). Він порушив проблему співвідношення віри й розуму, що стала для середньовічної філософії й теології традиційною. Августин розв'язував її на користь першості віри перед розумом. У подібний спосіб богослов розмежовував науку й мудрість: наука підпорядкована мудрості, оскільки навчає лише вмінню користуватися речами, водночас мудрість орієнтує на пізнання вічних божественних справ і духовних об'єктів. Августин утверджував беззастережний авторитет церкви як останньої інстанції у ствердженні будь-якої істини. Він заклав основи середньовічного світогляду з його спрямованістю до Абсолюту й універсальністю, об'єднав характерний для Заходу раціоналізм знання й інтуїцію, панорамне бачення предмета й прагматичну скрупульозність, відчуття непохитного ходу подій і пристрасне відчуття людської індивідуальності. З часом римо-латинський стиль мислення змінювався. Початок поступального руху в наукових знаннях середньовіччя покладений ретельним вивченням наукового спадку античності. Кассідор (близько 490–585) одним із перших звернув увагу на вивчення пам'яток стародавньої писемності. Збирання рукописів природничо-наукового змісту, їх коментування в ранньосередньовічний період стало необхідним елементом духовного розвитку. Такий аналітичний підхід продовжував елліністичну традицію, яка була відтворена в працях Прокла в V ст., Євдокія й Сімплікія в VI ст. тощо (як доводить Т. Горбаченко) [4, 8].

Уявлення про природу в середні віки мали у своїй основі ідею творення світу Богом. Якщо для людини античності природа – це дійсність, то для людини середньовіччя – лише символ божества. Світ уявлявся логічно струнким, цілим, реалізацією задуму творця. Саме останнє стало предметом пізнання [5]. Тому віра (в Бога) вважалася необхідною передумовою вивчення природи, а знання фізичних процесів розглядалося лише як допоміжна ланка релігійної метафізики. У середньовічному мисленні

природа не уявлялася чимось самостійним, що несе в собі власну мету, закон, як вважали античні філософи. Суверенність природи заперечувалася, бо завдяки своїй могутності Бог міг діяти всупереч природному зиску.

У ранньому середньовіччі наука про природу втрачає значення, яке вона мала в античні часи, особливо в епоху еллінізму. Вона розглядається або символічно, або в плані її практичної корисності. Вивчення природи вже не має світоглядного значення, розглядається лише як прийом для здійснення намірів. Нову роль науки як засобу розв'язання практичних завдань демонструє медицина, що завжди в минулому виконувала прикладну функцію, та математика й фізика, які починають вивчатися не заради них самих, як це було за античних часів, а виключно задля користі.

У міру того як наука втрачала своє світоглядне значення й зберігала практично-прагматичну направленість, почали зростати роль і значення вивчення людської душі. У ранній церкві уявлення про неї складалось під впливом грецької філософії. Оріген спирався на Платонове вчення про існування душі як чистого розуму (nous), який внаслідок відокремлення від Бога перетворився на душу (psyche) [7, 113–114].

Значно вплинуло на ранню Церкву вчення Августина про душу. Він заперечував язичницьке уявлення, що вона першопочатково була частиною Божества, і називав таку ідею богохульством. У подальшому, на відміну від Августина, деякі грецькі отці церкви підтримали теорію Орігена. Але більшість теологів поділяли креаціоністські погляди, хоч дехто (Тертуліан та інші богослови) підтримував теорію про те, що людина наслідує душу, як тіло від батьків, як зазначає М. Остерхавен [11, 421–422]. Як наслідок – це вплинуло на середньовічне розуміння людини. Останнє відрізняється від античного насамперед тим, що людина не відчуває себе органічною частиною, моментом Космосу, вона вирвана з нього. Життя поставлене поза ним. Християнська релігія виявляла інтерес до природи як такої, проте стимулювала увагу до внутрішнього світу людини.

Однією із суттєвих особливостей і відмінних рис середньовіччя було осмислення існуючої цільової причини світу. В античні часи мету і засіб розуміли такими, що належать реальному світу. У середні віки кінцеві причини (цілі) розуміли незбагненними для розуму. А якщо не можна пізнати причину, основу існування будь-чого, то немає стимулу до пізнання взагалі. Вивчення природи зберігає сенс лише в аспекті розкриття могутності та мудрості Творця. Ось чому для середньовічного мислителя характерним є інтерес до явищ природи.

Специфічною ознакою східного середньовічного мислення була тенденція перенесення центру уваги зі знання на віру, із розуму на волю, але в західному середньовіччі переважала раціоналізація віри. Інтерес до проблем історії природничо-наукового й світського знання взагалі реалізувався в межах загальної теологізованої схеми, що зводилась до біблійної концепції світового колообігу. Середньовічні мислителі розглядали своє знання або техніку пізнання як дещо статичне. Навіть явні випадки еволюції вони намагалися вписати в ідеал статичного Космосу.

Християнство радикально переглянуло античну історію й поклало кінець ототожненню історії й природи, історичного й фізичного, зробило глибокий переворот у світогляді людини і вперше конституювало історію як об'єктивний процес [2]. Християнська ідея була важливим та одним із формуючих елементів середньовічної євро-

пейської цивілізації аж до кінця XVII ст. Середньовічне бачення пов'язувало перебіг подій не з їхньою внутрішньою закономірністю, а з волею провидіння.

Основною ідеєю історії середніх віків був догмат про божественну зумовленість спрямованого руху історії, її кінцевої мети – як основних етапів творення, гріхопадіння, спокути, майбутнього другого пришестя Христа. Вони бачилися ланками, об'єднаними в ланцюг часу. На цьому тлі викладалися найвагоміші історичні події. Процес історичного розвитку було поділено на так звані монархії, що приходили на зміну одна одній. На відміну від локальної історії полісів античності, особливістю історіографії середніх віків постав інтерес до всесвітньої історії як єдиного процесу.

Характер історичної діяльності, як вказує Т. Горбаченко, визначався написанням невеликих літописів, які складалися з нотаток у вигляді хронологічних циклів без критики й оцінок подій. До таких належить Франкський літопис, написаний за часів Карла Великого [4, 32–33].

Сутнісні основи освіти середньовіччя успадкувало з античності. Для формування уявлення про дисциплінарний склад знань велике значення мала праця Марціана Капелли "Про шлюб Філології та Меркурія" (перша половина V ст.), в якій було введено систему "семи вільних мистецтв". Запропоновані принципи класифікації наук були сприйняті християнським середньовіччям, незважаючи на язичництво самого М. Капелли. Остаточно вчення про сім "вільних мистецтв" було сформовано у вигляді тривіума і квадривіума Боецієм [3, 193]. Граматика вважалася "матір'ю всіх наук". Діалектика давала формально-логічні знання, закладала основи філософії й логіки. Риторика навчала правильно й виразно говорити. Математичні дисципліни – арифметика, музика, геометрія, астрономія – були науками про числові співвідношення, що лежать в основі світової гармонії. З цього часу освіта набувала суттєвого значення для функціонування наукового знання, оскільки давала можливість їх розвитку в певних межах. Дисциплінарна побудова освіти ототожнювалася з класифікацією наукових знань, здійсненою одним із видатних діячів християнської церкви Аврелієм Августином.

Серед духовних чинників культури й науки раннього середньовіччя провідне місце посідали культурна та філософська традиції античності, системи релігійних догматів (християнство й іслам).

На межі V–VI ст. у справі збереження та трансформації античної культурної й філософської спадщини неабияку роль відіграли представники найосвіченіших кіл суспільства тієї доби. Відомим посередником між античністю й культурою західноєвропейського середньовіччя був Аніцій Манлій Северин Боецій (480–524). Його переклади праць Арістотеля латинською та коментарі до них були широко відомими. У трактаті "Про Трійцю" найважливіший догмат християнської церкви він доводить засобами логіки Арістотеля. Дуже популярним був трактат "Втішання філософією", який за формою продовжував традицію Сократових діалогів Платона. У праці, написаній перед смертю, Боецій шукав останню втіху в філософії, а не в релігії, як богослови й філософи наступних часів.

Систематизовані Августином середньовічні основи пізнання, розвинуті подальшою філософською думкою, знайшли переосмислення в ученні філософів і богословів середньовіччя, в тому числі Фоми Аквінського. Проголошення нових принципів наукового пізнання було характерним для філософії Р. Бекона. Багато експериментуючи,

ставлячи досліди з хімії, оптики, фізики, критерієм істинності він називав практичне доведення тверджень. Його послідовниками були Оккам, Орем, Бурідан та інші.

Перегляд принципів визначення ієрархії знань призвів до системно-класифікаційної діяльності вчених, яка стала передумовою створення численних праць енциклопедичного характеру.

Головна лінія розвитку середньовічного образу науки полягала в подоланні розриву між спекулятивними, "вільними", і практичними, "механістичними", способами мислення. Ця тенденція була пов'язана з прагненням визнати "вільними" мистецтва, що відокремилися від ремесел.

Оскільки завдання розуму вбачалося в розкритті символів Божого одкровення, наданні допомоги в його розумінні, то і розподіл наук відповідав певній ієрархії: теологія посідала провідне місце у структурі знань, система світських наук і мистецтв організовувалась у послідовності творення природи. Але водночас існував інший дисциплінарний образ системи знань, що враховував і рівень абстрактності та віддаленості від чуттєвого буття. Останній став предметом аналізу науковців і теологів подальших часів.

Середньовіччя було епохою панування релігійної свідомості, коли вся філософія, наука, мистецтво, політика розглядались крізь призму теології. У цих умовах релігія вважалась єдиним носієм всезагальної істини. Кожне наукове твердження повинно було пройти випробування на відповідність релігійним текстам. До Коперника й Галілея взагалі не було науки в сучасному її розумінні. Але й тоді у християнському віровченні закладались основи трансформаційних тенденцій у ставленні християнства до науки, зароджувались ті положення, які протягом наступних періодів остаточно сформулювалися у межах різних конфесій християнства й здатні були сприяти утвердженню в суспільстві високої моралі.

Засвідчені в XVII–XVIII ст. суперечності між знаннями й вірою загострилися й склали той класичний диспозитив, який тільки зараз починає переосмислюватись.

Подібні погляди формувались і в православ'ї. Так, Г. В. Ластов 1807 р. в праці "Біблія й наука" вказував, що основи науки закладено в біблійних ученнях. А дні творення показують істинний порядок безпосередніх дій творчої сили Бога. Поява рослин до виникнення сонця обґрунтована наукою. Цей факт підтверджено наявністю обвуглених останків рослин, які існували до впливу сонця. Більше того, на думку Ластова, "Біблія подолала історію розвитку світу задовго до відкриттів науки". А тому вона є "мудрістю, вищою за людську" [224, 25].

Інший православний теолог П. Бангкальський у книзі "Сили природи у відповідності до біблійних сказань про шестиденну творчість" (1874), аналізуючи еволюційні учення, заперечував теорію Дарвіна, вказуючи, що в процесі світотворення "сили природи діяли під керівництвом Бога", оскільки "у здійсненні багатьох актів творчості помітною була явна участь Бога". А каменем спотикання між наукою й релігією було надприродне походження найголовніших речей із нічого. Землю було "наділено творцем такими властивостями, які здатні були утворити з неорганічних речовин нові форми" [1, 176].

Католицький теолог Поль Жане у праці "Кінцеві причини і доцільний порядок речей у природі" (1878) пояснював доцільність у навколишньому середовищі твор-

чою дією Бога. Причому "доктрина спеціальних творень є одним способом виявлення творчої дії, а еволюція – іншим" [10, . 306].

1881 р., вивчаючи появу людини, православний теолог О. Орнатський у книзі "Походження людини" зазначав: "Важко сподіватися на успіх думки, яка зводить людину до стану тварини" [8, 4]. Незважаючи на існування багатьох тотожностей, до яких апелює дарвінізм, це вчення не може бути істинним, оскільки людина має суттєві анатомічні відмінності. Подібної думки щодо дарвінізму дотримувався М. Румянцев. Так, у журналі "Віра й розум" (1895) у статті "Дарвінізм", провівши грунтовний аналіз тогочасних природничо-наукових знань, він зазначав: "Розвиток живого проходив через супранатуральну розумну причину". Остання і є божеством у пантеїстичному, деїстичному, теїстичному розумінні. Вчення Ламарка Румянцев називає штучною вигадкою людини. На його думку, з появою дарвінізму богословські науки, без будь-якої провини зі свого боку, виявились у скрутному становищі. Останнє пов'язується автором із тим, що в "богословських академіях були відсутні факультети природознавства". Основою видозмін усіх явищ у природі він вважає "дещо первинне, що стало основою усіх процесів" [11, 138].

Отже, приведений аналіз свідчить про складність і багатогранність процесу відношення християнства до науки. Особливого осмислення потребує період зародження взаємовідносин християнства і науки. Як свідчить приведений аналіз, цей процес мав різні вияви і детермінувався соціально-економічними та філософськими чинниками, а відповідно – змінювався залежно від історичного часу.

Література

1. Бангкальский П. И. Силы природы с библейским сказанием о шестидневном творчестве. – М., 1874. – 296 с.
2. Бычков В. В. Малая история Византийской эстетики. – К.: Путь к истине, 1991. – 407 с.
3. Вальтер В. Л. Боэций, Аниций Манлий Торква Северин // Теологический энциклопедический словарь / Под ред. Уолтера Элвелла. – М.: Ассоциация "Духовное возрождение", 2003. – 1468 с.
4. Горбаченко Т. Г. Вплив християнства на становлення писемної культури Русі-України: релігієзнавчо-філософський аспект: Монографія. – К.: Видавничий Центр "Академія", 2001. – 272 с.
5. Жильсон Э. Философия в средние века. От истоков патристики до конца XIV века / А. Д. Бакулов (пер. с фр.); С. С. Неретина (общ. ред. и послесл.). – М.: Республика, 2004. – 678 с.
6. Ластов Г. В. Библия и наука. – СПб,: Б. В. – 1870. – 345 с.
7. Ориген. О началах. Соч. Оригена учителя Александрийского / В русск. пер. Н. Петрова. – Рига: Лазарев В. В. и О., 1936. – 384 с.
8. Орнатський О. Походження людини. – К.: КДА, 1881. – 57 с.
9. Пикашова Т. Д. Шашкова Л. О. Основи історії науки і техніки: Навч. посібник. – К.: ІЗМН, 1997. – 399 с.
10. Поль Жане. Конечные причины и целесообразный порядок вещей в природе. – К.: Б. В., 1878. – 345 с.
11. Румянцев М. Дарвинизм // Вера и разум. – 1895. – № 1. – С. 1–31.
12. Татаркевич В. Історія філософії: В 3 т. – Львів: Монастир Монахів Студійського Уставу, Видавн. відділ Свічадо, 1997. – Т. 1. – 453 с.

Анатолій Іванович Яковенко
асистент Східноукраїнського
національного університету
ім. Володимира Даля

ПРОБЛЕМАТИКА САМОВИЗНАЧЕННЯ ТА САМОРЕАЛІЗАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ В ЄВАНГЕЛЬСЬКІЙ МЕТАФІЗИЦІ Г.С.СКОВОРОДИ

Досліджувана в статті проблема видається досить актуальною в світлі процесів, що відбуваються в релігійно-духовній сфері сучасної України, визначення можливих шляхів розвитку релігійної свідомості в умовах глобалізаційних змін і необхідності збереження етнокультурної та релігійної ідентичності. Вона відповідає практичному завданню, яке відображено в Указі Президента України №279/2002 від 21.03.2002 року „Про невідкладні заходи щодо остаточного подолання негативних наслідків тоталітарної політики колишнього союзу РСР стосовно релігії та відновлення порушених прав церкви і релігійних організацій".

В умовах, коли людина на початку XXI ст., сподіваючись вийти з стану духовної кризи, наполегливо шукає адекватних її духовним потребам шляхів до Божественного Абсолюту, особливої актуальності набуває базоване на аналізі основних етапів розвитку духовної культури України (на прикладі творчості Г.С.Сковороди, у філософських формах її вираження) розуміння богошукання – як важливої форми самореалізації особистості, коли пошук Бога для людини стає насамперед пошуком себе, сенсу свого буття, своєї людяності, істинної форми власного існування. У контексті реалій сьогодення, в умовах кризи інституціональних форм релігійності та пошуку нових духовних орієнтирів особливої значущості набувають релігійно-етичні розвідки вітчизняних мислителів, з їх акцентуванням уваги на особистісних вимірах божественного, обстоюванням індивідуальних шляхів до вищої духовності, плюралізму морально-етичних форм людського поступу.

На нашу думку, певний інтерес для статті представляє дослідження М.Грушевського "З історії релігійної думки на Україні", де автор, починаючи з передісторичних глибин і завершуючи XIX ст., аналізує витоки релігійного світогляду українського народу, висвітлює обставини релігійного життя в Україні у різні історичні періоди, показує роль і місце релігійної ідеології у суспільно-політичному і культурному розвитку. Треба зазначити, що коло питань, пов'язаних із людиною та світом людини, у нашій філософсько-антропологічній думці було споконвічно домінуючим, що зумовлено історичною традицією українського типу філософствування та особливостями української ментальності загалом. Це ми можемо вивчати, досліджуючи творчість представників української філософсько-антропологічної школи: І.Бичка, Б.Головка, В.Горського, В.Іванова, С.Кримського, В.Ляха, В.Малахова, В.Табачковського, М.Поповича, Б.Парахонського, В.Шинкарука й інших. Різні аспекти існування духовної культури в суспільстві були висвітлені в дослідженнях С.Аверинцева, М.Барга, М.Бахтіна, Л.Баткіна, А.Горфункеля, А.Гуревича, Д.Ліхачова, О.Лосєва, Ю.Лотмана, Н.Рев'якіної, З.Удальцової та інших

© Яковенко А. І., 2007

вчених. Цей масив літератури створює своєрідний пізнавальний горизонт, що дає змогу уникати однобічних та спрощених трактувань культурної реальності й людської духовності, поверхового пояснення взаємозв'язку духовного світу людини з формами її буття.

Мета і ціль нашого дослідження – на основі філософського аналізу виявити сутнісний взаємозв'язок пошуку людиною Бога і її творчо-особистісного самоздійснення та довести, що богошукання є важливим шляхом самовизначення та самореалізації особистості, у творах та працях українського філософа Г.С.Сковороди, що його ідея "внутрішньої" людини, її взаємовідношення з Богом, через пізнання Біблії, як засобу подолання саморозірваності людського буття є креативним процесом вибудовування людиною себе на шляху до Бога. У формуванні цілей статті ми виходили з положення П.Рікера про те, що сутність духовно-моральнісної самореалізації особистості полягає не в тому, щоб виводити моральні приписи з Євангелія і жорстко підпорядковувати їм людську історію та дії окремих людей, а в тому, щоб забезпечити дійсну відповідність між істиною, словом та внутрішнім життям індивіда.

Для української філософії характерним є прагнення до цілісного осягнення буття світу і самого життя – як цінності для людини. Гуманістичні традиції вітчизняного філософствування спрямовані не лише на проникнення в сутність світу, а й в його сенс для людини. Філософія прагне вийти за межі почуттєвого світу для пошуку загальних, абсолютних підстав буття, які відмінні від людини, але які дають їй можливість осмислення індивідуального життя, знаходження шляхів самореалізації.

У нашій статті показана особливість проблематики євангельсько-метафізичної філософії Г.С.Сковороди в українській культурі – як момент своєрідного заломлення християнсько-онтологічного переживання світу, що постає насамперед як той тип духовної діяльності особистості, де з'ясовуються граничні підстави буття людини та даються відповіді на питання про сенс людського існування, причетності людини до глибинних джерел буття, й осягнення людиною істини осягнення сутності Бога та виявлення смислу, який має Бог для людини.

Першим викладом метафізичних основ вчення Григорія Сковороди можна вважати працю „Початкові двері до християнської ґречності", де, описуючи свої принципи сприйняття християнства, філософ затверджує існування двох світів – світу нетлінного, вічного, істинного, або бога, і світу фізичного, які складають єдине ціле [5, 68–72]. Таке розуміння світу не виходило за межі вчення церкви про тваринне й істинне, нетваринне буття. Проте згодом Сковорода розвиває свої онтологічні ідеї, картина світу ускладнюється, доповнюється новими деталями, стає динамічнішою й уже розсовує межі ортодоксального православного вчення.

Найбільш повно вчення про світобудову Сковорода виклав у діалозі „Потоп Зміїв" [5]. Цей твір, присвячений Ковалінському, написано в серпні 1791 р., він є одним з останніх творів Григорія Савовича. У діалозі мислитель спробував викласти своє цілісне бачення світу, спираючись на тексти Біблії. „Прекрасний храм премудрого Бога" – так називає всесвіт Сковорода – складається з трьох світів – „загального", або „сутнього", світу і двох малих, або приватних, світів, тобто таких, що є частинами єдиного буття. Один з них – мікрокосмос або людина, другий символічний Світ-Біблія" [5, 368–372].

Пізнання всіх трьох світів можливе лише в тому разі, якщо людина, звернувши увагу на саму себе, прозріла в собі божественне начало, або „іскру вічності". Тільки тоді, зрозумівши, що є людина видима й людина істинна, духовна, можна проникнути в таємницю буття. Отже, виходячи з гносеологічного мотиву подвійності пізнання, Сковорода приходить до ідеї про двоїстість всесвіту. В.В.Зеньковський в „Історії російської філософії" писав: „Шлях до такого поглибленого споглядання буття повинен бути знайдений, перш за все у ставленні до самого себе. Самопізнання, що відкриває в нас два шари буття, тобто за тілесно-психічними переживаннями відкриває духовне життя, дозволяє бачити все у двоїстості буття. Гносеологія тут переходить у вчення про двоїстість самого буття" [1, 71].

У християнській онтології, наприклад, в Августина, ідеї або вічні істини вказують на бога. Як пише Фредерік Коплстон в „Історії середньовічної філософії", „сфера вічних істин існує просто поза всяким розумом, незалежно від нього... вони вказують на бога, виявляючи вічний базис або основу" [3, 44–45]. Сковорода так само виходить з християнського світобачення. Цілком у дусі креацианізму він стверджує, що бог створив світ з нічого, з небуття. Тваринний світ виник тільки завдяки вільній божественній волі. Воля перетворилася в думки, в ідеї, а потім види, тобто деякі загальні поняття, потім в предмети і явища природного світу. Відтак, ідеї, думки є посередниками між божественним буттям і тваринною природою. Цю думку також висловив Іоанн Дамаскін у „Точному викладі православної віри". У розділі „Про творіння" він писав, що бог творить думкою, думка стає справою, а значить річ одержує буття тоді, коли божественна воля поєднує бажання з думкою [2, 117]. Згідно з православним ученням про світобудову, місце ідей не в сутності, а в божественних енергіях. Вони – прояв або вихід сутності, тобто відношення між Богом і тим, що не є Бог. Якщо прийняти як контекст це вчення про енергії, у якому, безсумнівно, проступають риси неоплатонізму, то стає зрозумілим співвідношення божественної суті, ідей і матеріального світу в ученні Сковороди. Хоча філософ і посилається на Платона, але від нього його власне вчення відрізняється й набуває іншого сенсу.

„Весь світ складається з двох натур: одна видима, інша невидима. Видима називається твар, а невидима – Бог. Ця невидима натура, або Бог усю твар проникає й утримує, скрізь і завжди був, є й буде", – пише український мислитель у „Наркисі" [5, 100]. Для Сковороди питання про початок, основу світу – це найголовніше питання, а з іншого боку, це питання, вирішення якого не викликає жодних сумнівів. Початок світу повинен бути єдиним, неподільним, безмірним, це єдина невидима сила, яка дає рух усьому, що існує. „Усе передує й укладає. Те, що саме не передує й не укладається, – це начало є Бог" [5, 365]. Божественне начало наявне в усіх речах і явищах природного світу і є причиною народження й загибелі.

Сенс людського існування й призначення людини у світі полягає саме в прагненні до єднання з божеством, яке можливе через самопізнання. Саме цим пояснюється центральне місце проблеми пізнання у творчості Григорія Сковороди. Філософ проповідує у своїх творах ідеї, близькі за духом до православного вчення про людину. Через людину пізнати таємниці світобудови можливо саме тому, що величезний створений світ – макрокосмос – відбивається в малому світі – людині. Щодо християнського світосприймання людини, до якої є найближчим Сковорода, характеристику

вчення про мікрокосмос дав Григорій Ниський: „Говорили: людина – мікрокосмос і думали звеличити людську природу цим пихатим найменуванням, не помітили, що людина одночасно виявляється наділеною якостями мошок і мишей" [4, 87].

Своє вчення про Біблію Сковорода викладає в „Асхані", „Ізраїльському змії", а також у діалозі „Кільце. Дружня розмова про душевний світ". Біблейська реальність, на його думку, є ключем до розуміння всього, що відбувається в людському світі у світлі божественної істини. Для неї Сковорода підбирає образи компаса, магнітної стрілки або „мудрого Ізраїльського змія", оскільки саме Біблія „проводить нас до вічносутнього Начала" [5, 363]. В „Асхані" Сковорода пише: „Священне Писання є ліхтар, який Божим світлом сяє для подорожніх... У підлих і похмурих зовнішностях, у ветхому полотнищі, звита не висхідна на серці людська премудрість, якої уся й усяка коштовність негідна. Цю підлість, високі ці Божі сходи, опустилися на простонародній вулиці, щоб тих, що вступили, звести до крайньої верхівки небесного поняття" [5, 167–172].

Виходячи із загальної структури буття, Сковорода розділяє біблейський світ на видиму й невидиму реальність. Видима або зовнішня сторона Біблії є лише „зовнішність", за яку треба проникнути „допитливому погляду". „Це те покривало й морок стіни відводить читачів від Біблії, позбавляючи нас смаку..." [5, 275]. Тому для філософа неприйнятне сприйняття Священної книги як історичного документа або пряме її прочитання. В „Ізраїльському змії" Сковорода описує співвідношення „видимої зовнішності", тобто тексту Біблії, та її прихованого значення: „Біблія є брехня й буйство Боже не в тому, щоб брехні нас навчала, але тільки в брехні надрукувала сліди й дороги, які повзучий розум зводять до пишномовної Істини" [5, 362].

Дослідник творчості Григорія Савовича І.О.Табачников у книзі „Григорій Сковорода" висловив думку про те, що філософ „...наївно вважав, ніби Біблія, що алегорично розуміється, представляє якийсь „третій світ", при цьому алегоричне тлумачення Священного Писання в його творах було, по суті, визнанням помилковості богословських уявлень про світ" [6, 90]. П.С.Шкурінов у „Філософії Росії XVIII століття" пише: „...визнання символічного значення біблейських істин пов'язано в Г.С.Сковороди з критикою релігійної містифікації дійсної картини світу" [8, 137].

Цій точці зору протистоїть думка В.В.Зеньковського, висловлена ним в „Історії російської філософії": „...різні критичні зауваження його, які спрямовані проти буквального розуміння Біблії й наполегливо проводять алегоричне її тлумачення, рішучо чужі раціоналістичній критиці Біблії, що вже знайшла своє яскраве вираження у XVIII столітті на Заході. Повторюємо – Біблія надихає Сковороду..." [1, 80].

За вченням філософа, за „покровом образів" приховується дійсний сенс, кожне слово Біблії, кожен знак має певне значення, тому мова, слово є не просто звуком або зовнішнім знаком, слово несе глибокий сенс – воно „рече істину" [5, 113]. У „Кільці" один з героїв задається питанням про те, „для чого Бог зображує думки образами", і Сковорода наводить таку відповідь: „А ти для чого твої думки зображуєш фігурами літер або наголосами повітря?... А Бог у сто тисяч разів більш таємний усередині твоїх думок, ніж твоя повітряна думка..." [5, 295]. Отже, за вченням Сковороди, символічна реальність Біблії є засобом, за допомогою якого людина отримує можливість залучитися до вищої істини.

Створення біблейського тексту український філософ описує так: „Істина гострому погляду мудрих не здалека бовваніла, як підлим розумам, але ясно, як у дзеркалі, представлялася, а вони, побачивши живий її образ, уподібнювали її різним тлінним фігурам" [5, 79].

В основі вчення про Біблію Сковороди лежить віра у вище знання, у божественну істину, що відкривається світу за допомогою містичного й символічного пізнання через слово й образ. Ідея символу, який несе на собі печатку істини, має сенс лише в тому випадку, якщо в істини є онтологічний статус і її реальність тягнеться далеко за межі людського розуму. У своїх творах „Кільце", „Наркис", „Ізраїльський змій" Сковорода дає метафізичне обґрунтування символічній реальності завдяки тому, що за її гранню є щось, що втілює в собі повноту буття й істини – Бог. „Спочатку було Слово, тобто: всієї Біблії слово створене в тому, щоб була вона єдиним монументом Начала" [5, 370]. Християнське сприйняття Ісуса як істини світу дозволяє Сковороді утверджувати божественне походження Слова й Імені.

Завдяки тому, що Біблія визнається мислителем особливою символічною реальністю, що зв'язує світ божественної істини й людський світ, слово, ім'я стає носієм істини. Відтак, поняття або „знамення", які використовує людина в пізнанні, є не просто зовнішніми позначеннями, а „хранителями" істини: „Ці ж знамення називаються термінами, по-слов'янськи – межами, які силу Божу всередині себе містять" [5, 279].

Містичний символізм Сковороди має релігійне коріння, що йде в православний світогляд, в екзегетику батьків східної церкви. Григорій Ниський розглядав Священне Писання як символ, за яким перебуває духовна реальність. „Тіло Писання" в його вченні приховує за „тілесним покровом" божественну істину. „Закон і пророки, це були певні віконця в перетворювальній зміні вчень, через які проникали промені істини" [7, 143]. Георгій Флоровський у книзі „Східні батьки IV століття" описує суперечку Евномія й Василя Великого, суть якого полягала у визначенні метафізичного статусу імені. Василь Великий відстоював такий погляд: „Усі імена для нас „після речей", усі імена говорять про Бога в одкровенні, про Бога як він відкривається у світі. В іменах Божих ми пізнаємо Бога в його діях, у Його „енергіях" [7, 73]. У вченні Григорія Сковороди ім'я у зв'язку з тлумаченням Біблії так само трактується як „печатка істини", а слово набуває онтологічного статусу саме тому, що воно „рече істину".

Сердечне життя людини, за вченням Сковороди, – це центр, осереддя її духовної діяльності, в якому з'єднуються воєдино думки, прагнення й справи людини. „ ...думки сердечні, їх не видно, неначе їх немає, але від цієї іскри вся пожежа, заколот і розтрощення..." [5, 247]. У „Асхані" філософ закликає звільнити серце від „плотських устремлінь", оскільки вони є причина „серця кам'яного", яке зберігає в собі „зле сім'я зміїне" [5, 141]. Берегти серце від „світлових думок" слід ще й тому, що сила „сердечних думок" величезна: „Думки подібні повітрю, його між стихіями не видно, але твердіше землі, сильніше води, ламає дерева, скидає будівлі, жене хвилі й кораблі, їсть залізо й камінь точить, і розоряє полум'я..." [5, 248].

Сковорода в „Кільці" називає серце „внутрішнім оком", здатним побачити й пізнати істину, тут же він описує серце як джерело віри [5, 261–263]. В іншому творі „Діалог або розглагольствування про стародавній світ" він висловлює думку про те, що тільки „віра бачить світло, що світиться в пітьмі стихійній" [5, 312]. У „Наркисі"

так само протиставляється око зовншнє (плотське) і око внутрішнє – істинне, здатне бачити божественне світло. „Ти бачив одну лише пітьму, тепер побачиш світло...” [5, 96]. Опис пізнання істини як проникнення божественного світла в серце людини зовсім невипадкове й має глибоку метафізичну основу.

У метафізичному вченні Сковороди неподільні істина, воля, спрямована на добро, істинна віра й щастя: „Немає солодше й веселіше істини, яка веде душу, і немає сумніше як тьма незнання...” [5, 267]. Якщо досягнення істини приносить людині щастя, то цілком природно, що незнання або помилкове знання є для неї причиною нещастя. Ця ідея звучить майже в усіх творах мислителя. У „Кільці” він пише: „Ніщо нещасніше не вражає й не мучить сердечної нашої точки, ніж тілесні думки, сліпі знання й розуміння, що біснуються” [5, 254]. Помилкові знання й „порожні думки” він називає „зле сім’я зміїне”. „Підла думка” в „Асхані” стає синонімом гріха.

Відтак, метафізичне вчення Григорія Савовича Сковороди є концепцією цілісного знання, в якій пізнання істини можливе лише в єдності розуму, почуття й містичного релігійного переживання в акті віри. Основними елементами концепції українського філософа є: обґрунтування можливості богопізнання через самопізнання; вчення про символічну реальність Біблії, у якому істинність слова набуває онтологічного обґрунтування. Центром цієї концепції знання є вчення про серце – осереддя всього духовного життя людини, орган, що сприймає „світло істини”. Тут Сковорода обґрунтував й основні умови пізнання істини: щира віра, дотримання „Божого Слова”, чистота серця, воля, спрямована на добро, й постійний контроль над почуттями, й помислами. Метафізичне вчення Сковороди знайшло завершення в ідеї „спорідненості” або пошуку правильного життєвого шляху – „природної зумовленості”. Поняттям „спорідненість” Сковорода позначає первісну схильність людини до якогось виду діяльності. Спорідненість визначена кожному вищим розумом і реалізується через „природні або вроджені схильності”. Природа є первинною всьому причиною й саморушною пружиною. Вона є мати охоти. Охота є старанність, схильність і рух... Вона прагне до праці і радіє нею, як сином своїм” [5, 321].

На нашу думку, український філософ Г.С.Сковорода одним з перших у новій філософії говорить про “цілісну людину”, про той цілісний дух, в якому окремі емпіричні елементи душевного життя ставляться в гармонійний зв’язок з ноуменальною єдністю і з метафізичними властивостями людської особистості. Отже, людина зможе розкрити себе як особистість, як “істинна” людина, знайти в собі Бога. Креативно-антропологічний зміст ідеї “внутрішньої” людини, на думку Г.С.Сковороди, зумовлений її баченням як ідеальної форми, що метафізично міститься в Бозі. Спираючись на інтерпретацію ідеї “серця” в українській філософській традиції, Г.С.Сковорода обґрунтовує думку про те, що “серце” опосередковує в людині не тільки тілесне й духовне, свідоме й несвідоме, дискурсивне та інтуїтивне, а й постає як своєрідний еквівалент, репрезентант Бога в людському єстві та виступає підґрунтям для розвитку християнського гуманізму і християнського людинолюбства. У нашому дослідженні обґрунтовується думка, що філософія верифікації Біблії Г.С.Сковороди, з притаманним їй відстоюванням онтологічної гідності особистості, духовного значення кожної людини створює ґрунт для подальшого екзистенційного осмислення особистісних вимірів людського існування.

Література

1. Зеньковский В.В. История русской философии: В 2 т. – Л., 1991. – Т.1. – Ч.1. – 222с.
2. Иоанн Дамаскин. Точное изложение православной веры. – М., 1992. – 465с.
3. Коплстон Ф.Ч. История средневековой философии. – М., 1997. – 512с.
4. Лосский В.Н. Очерк мистического богословия восточной церкви. – М.: Центр, 1991. – 228с.
5. Сковорода Г.С. Собрание сочинений. С биографией Г.С. Сковороды. – СПб.: Типография М.И. Ковалинского, 1912. – 520 с.
6. Табачников И.А. Григорий Сковорода. – М.: Мысль, 1972. – 250с.
7. Флоровский Г.В. Восточные отцы IV века. – М.: Паломник, 1992. – 240с.
8. Шкуринов П.С. Философия России XVIII века. – М., 1992. – 256с.

Ольга Олександрівна Балашова
аспірантка Київського національного
університету імені Тараса Шевченка

МЕДІА В КОЛІЗІЯХ СВІТОСПРИЙНЯТТЯ

Безперервно змінюючи зовнішній світ, людина постійно напрацьовує й нові можливості для існування у змінюваному нею неприродному середовищі, відповідно шукаючи адекватні новим умовам способи комунікації та спілкування. Прагнучи бути почутою по-справжньому, вона скорочує відстань між контрагентами комунікації за допомогою штучних посередників, якими стають медіа – технічні пристрої для передачі та збереження інформації. Відповідно, за рахунок виникнення нових медіа та залучення з їх допомогою нових учасників комунікації щохвилини відбувається розширення комунікативного простору. У свою чергу, завдяки постійному приросту інформаційних мереж та віртуальних просторів виникає те, що отримало назву гіперреальність[1], яка є свідченням суттєвої трансформації сприйняття людиною дійсності.

Аналіз показує, що етапи розвитку медіа виявляються пов'язаними з різними моделями сприйняття дійсності. Еволюція медіа, якщо виходити з позицій, що першим їх проявом є фотографія, наступним – створення першої ігрової стрічки, а сучасним – впровадження новітніх інтерактивних технологій, засвідчують зміни відчуття реальності, адже за допомогою медіа людина отримала змогу вийти за межі власних традиційних можливостей. Актуальність аналізу зазначених трансформацій полягає в тому, що загальні для естетики проблеми сприйняття сьогодні дуже тісно пов'язані саме з медіа та їх природою.

У просторі культури початку XXI дійсність набуває нових, невластивих попереднім історичним періодам рис: феномени істини, адекватності, реальності, перестають сприйматися в якості онтологічно обґрунтованих, а розглядаються лише як феномени символічного порядку. Відбувається це, не в останню чергу, через перенасичення людини інформацією. В сучасному світі людина завдяки різноманітним медіа та інформації, яку вона з них отримує, прагне формувати *власну* "індивідуальну" дійсність, центром якої є вона сама. Подібно до зворотньої перспективи у середньовічному релігійному живописі, де центром простору ікони стає кожний, хто на неї дивиться,

© Балашова О. О., 2007

людина, що знаходиться перед монітором комп'ютера, стає центром гіперпростору, що розгортається перед нею, але відмінність у тому, що вона отримує можливість втручатись та змінювати його на власний розсуд.

На противагу поняттю "масової свідомості", яке було ключовим для XX століття, сьогодні на перший план виходить поняття "індивідуальної свідомості", притаманне людині, яка виносить судження, спираючись виключно на власний досвід.

Процеси, що призвели до таких наслідків, відбувалися починаючи з XIX ст., але набули незворотних рис лише у XX ст. Якщо спробувати провести паралелі з етапами розвитку медіа, то можна з'ясувати, як саме вони пов'язані. Умовно можна виділити три його етапи. Кожний характеризується появою певного виду медіа: фотографії, кіно і новітніх цифрових технологій. Звичайно, запропонований поділ є досить умовним, адже розвиток медіа – це досить складний процес, що не має чіткої хронологічної послідовності, адже різні види медіа, народжуючись, не замінюють один одного, а продовжують існувати паралельно. Та, незважаючи на це, ми все ж можемо говорити про певні тенденції їхнього впливу на розуміння людиною реальності, розширення її знань про дійсність, врешті, й зміни сприйняття.

Можна подати це у вигляді таблиці:

Період виникнення	Вид медіа та тип носія інформації	Спосіб сприйняття твору аудиторією	Час для створення	Спосіб розповсюдження	Модель ставлення до дійсності	Властивості зображення
Перший період (з II половини XIX ст)	Фотографія (плівка)	Індивідуальний перегляд	Миттєвість	Нескінченна можливість відтворення шляхом тиражування	Фіксація дійсності	Статичне
Другий період (XX ст)	Кіно (плівка)	Масовий перегляд	Тривалість	Нескінченна можливість відтворення шляхом тиражування	Наслідування дійсності	Динамічне
Третій (сучасний) період (з 90-х років XX ст.-початок XXI ст.)	"Нові медіа" (цифрові можливості)	Глобальність розповсюдження та індивідуальна інтерпретація твору кожним реціпієнтом. Відтворюється щоразу в іншому контексті, на іншому носії тощо	Миттєвість	Миттєвість творення та передачі образу	Створення альтернативної, автономної реальності, в якій може існувати людина	Інтерактивне

Така схема з'являється внаслідок аналізу праць, що торкаються проблем медіа у XX ст. та на початку XXI ст. Проте головний недолік цих досліджень полягає в тому, що будь-яка розробка надзвичайно швидко втрачає свою актуальність через надто

швидкий темп та непередбачуваність розвитку медіатехнологій. Тому спиратися на ці праці ми можемо лише вибірково та частково. Відповідні теоретичні розробки середини 90-х років XX ст., що стосуються медіа, сьогодні виглядають досить непереконливо, навіть архаїчно. Показовою в цьому відношенні є книга Вартанова А.С. "Від фото до відео" [3], написана лише десятиліття тому. Про рівень представленого в ній розуміння проблеми свідчить використання на противагу терміну "медіа" терміна "ЗМК" (засоби масової комунікації). Відповідно, медіамистецтва названі дослідником ЗМК-мистецтвами. Кінець XX століття А.В. Вартанов визначає як телевізійну еру, тому відносить телебачення також до ЗМК-мистецтв, вбачаючи його головне завдання у репродуктивних можливостях, тобто у репродукуванні традиційних видів мистецтва: музики, живопису, навіть театру. Розуміючи історичні чинники даної позиції, ми вже не можемо її поділяти, а отже, й застосовувати у сучасній науковій практиці.

Ще одним показовим прикладом втрати актуальності медіатеорій є самокритична позиція французького філософа Жана Бодрійяра, який, доводячи об'єктивність справжньої науки у своєму есе "Екстаз комунікації", написаному у 80-х роках XX ст., критикує власну теорію, запропоновану лише на десять років раніше: "Немає більше ніякої системи об'єктів. В моїй першій книзі містилася критика об'єкта як очевидного факту, субстанції реальності, споживчої вартості. Там об'єкт сприймався як знак, який все ще навантажений змістом.... в новій книзі об'єкт розглядається як такий, що існує по інший бік обміну та використання, цінності та еквіваленту" [1, 126]. Цей процес перетворення об'єкта на симулякр, тобто на знак, що позбавлений свого семантичного значення, на думку автора, відбувається завдяки появі нових медіа: екрану та мережі.

Існує ще одна проблема, пов'язана із дослідженням розвитку медіатехнологій та відповідною проблематикою – це прагнення ревізії крізь призму сучасних знань всього попереднього розвитку культури. Так, А.Я. Флієр доводить існування симуляцій та симулякрів з часів виникнення мови як символічного втілення речей та предметів і розглядає всю культуру як варіант віртуальної реальності. "... Віртуальна реальність веде свій генезис зовсім не від комп'ютера і навіть не від схоластичної філософії, а з самих глибин первісності – від початку символічної діяльності людини, зі створення системи символів, що лиш умовно позначають предмети та події, – слів, малюнків та інших зображень" [15]. На нашу думку, така позиція є дуже суперечливою, хоча й логічно доведена та обґрунтована. Такі теорії мають місце в сучасному науковому дискурсі, проте їх не можна ані підтвердити, ані спростувати, тому всі спроби переглянути історію з сучасних позицій можна розглядати лише як наратив, а не як наукову теорію.

На нашу думку, говорити про виникнення медіа в їх сучасному розумінні можна лише з другої половини XX ст. з появою першого медійного твору – фотографії, коли у людини з'явилась можливість отримувати фіксоване зображення за допомогою технічного пристрою.

Ж.Бодрійяр в "Екстазі комунікації" "першим великим медіумом" називає товар, адже на відміну від об'єкта, який ніколи повністю не розкриває своєї "таємниці", товар завжди маніфестує свою видиму сутність, якою є його ціна. Повідомлення, яке об'єкти передають через свою товарну форму, виявляється надто простим, і воно завжди одне й те саме: їхня ринкова вартість.

Канадський соціолог Маршал Маклюен визнавав першим медіа книгу, що, на його думку, стала першим товаром масового виробництва. З цим важко не погодитись, проте на сьогоднішній день зрозуміло, що книга може бути визначена скоріше як "протомедіа", як те, що стимулювало появу сучасних складних технічних пристроїв, за допомогою яких створюється, фіксується, передається та сприймається повідомлення.

Першим медіа в сучасному розумінні, як вже було зазначено, ми можемо вважати фотографію. Коли фотографія тільки з'явилась як спосіб фіксації зображення, до цього винаходу поставилися досить суперечливо і мало хто вбачав у цьому технологічному прориві художнє майбутнє. Ця думка дуже важко, але все ж поступово змінювалась на користь фотографії як мистецтва, і зараз таке твердження вже ні в кого не викликає сумнівів. Проте Ролан Барт, автор присвяченого фотографії філософського есе, наголошував на її зовсім іншій, набагато більш значущій, на його думку, функції – на фіксації минулого: "...Те, що я бачу на фотографії, не є фантазією, вигадкою, відтворенням, які в надлишку нам постачає мистецтво, а реальністю в її минулому стані, одночасно і минулою, і дійсною" [1, 118]. Той факт, що фотографія несе в собі функцію фіксації дійсності, є безсумнівним і для нашого дослідження виявляється принциповим.

Поява фотографії стала моментом, в якому можливість фіксації дійсності досягла свого апогею. Протягом багатьох століть людина прагнула схопити реальність, зафіксувати її максимально точно. Проте жодний художній твір, навіть реалістичний, не може зрівнятися з найпримітивнішою фотографією, коли йдеться про фіксацію дійсності. І річ навіть не у схожості з натурою, а у опосередкованості створення зображення і в тому, як воно через цю свою властивість сприймається реципієнтом. Фотографія, навіть професійна художня, що крім фіксації, має своє специфічне завдання, – все одно є документом, тоді як будь-який інший художній твір (живопис, малюнок) – лише витвір творчої уяви митця.

За маленький проміжок часу – з появи першої фотографії Н'єпса до винайдення стрічкопротяжного механізму – людина опанувала, підкорила дійсність, зафіксувавши її з абсолютною достовірністю. Якщо подія є зображеною на плівці, ніщо не може переконати нас у тому, що насправді цього не відбувалося. Адже фотографія, яка робиться за допомогою плівки, була і залишається єдиним достовірним доказом існування минулого у об'єктів, доказом того, що певний об'єкт дійсно існував і знаходився там, де ми можемо його бачити на фотографії. Р.Барт з приводу цього писав: "...До появи фотографії ніяке зображення не могло запевнити мене в минулому речі інакше, ніж через систему опосередкованих ланок; але зараз моя впевненість набула безпосереднього характеру, і ніхто в світі не здатний позбавити мене цієї впевненості. Так Фото стає для мене дивним медіумом, новою формою галюцинації, неправдивою на рівні сприйняття та істинною на рівні часу, адже з одного боку "цього там немає", а з іншого – "але це там дійсно було" [1, 170–171].

В результаті своїх роздумів Р.Барт доходить висновку, що з появою фотографії все перетворюється на зображення. В цьому твердженні його підтримує американка Сюзан Зонтаг: "Перефразовуючи Меларме, можна сказати, що все у світі існує для того, аби бути зображеним на фотографії" [12]. Зонтаг фіксує появу в людини специ-

фічного "фотографічного світосприйняття" як такого, що характеризується невизнанням послідовності і взаємозв'язку між подіями та явищами та, водночас, надає кожному зафіксованому моменту деякої таємничості та багатозначності.

Фотографія змінює наше ставлення до реального, проте вона дуже мало допомагає його зрозуміти, адже пізнання, засноване на фотографічних образах, – це лише видимість пізнання так само, як процес фотографування – видимість придбання, привласнення речі, явища, людини.

Отже, фотографія справді змінила ставлення людини до реального світу через можливість документально зафіксувати навкілля і у такий спосіб остаточно виокремити себе з нього. Це стало першим кроком до створення автономно існуючої паралельної реальності.

Другий етап еволюції медіа, що вплинув на трансформацію сприйняття дійсності, пов'язаний з виникненням кінематографу. Кіно, винайдене братами Люм'єр і генетично пов'язане з фотографією, насправді дуже далеке від головної, як вважав Р.Барт, ноеми фотографії – "це було". Рухливість картинки відкрила шлях до створення ігрового кіно, а отже, відтоді людина отримала можливість не тільки створювати, а й фіксувати у часі паралельну реальність, де події розгортаються за сценарієм автора.

Кіно знаходиться з реальністю у зовсім інших стосунках, ніж фотографія. Нерухомість фото являє собою результат перверсивного змішування двох понять: реального та живого. Запевняючи, що предмет був живим, фотографія тим самим примушує вірити, що він іще живий, але, зсуваючи реальне в бік минулого ("це було"), фотографія натякає, що воно вже мертве.

Історично фотографія виникла як мистецтво особистості: її ідентичності, громадянського статусу. В цьому розумінні кіно, з феноменологічної точки зору, з самого початку відрізняється від фотографії: через свою "вигаданість" воно змішує дві позиції – "це було" для актора і "це було" для його ролі. А отже, картинка на екрані починає "жити власним життям".

Французький філософ Ж. Дельоз, аналізуючи кіно, зазначав, що воно ацентричне, і кінематографічні образи вже не вибудовуються навколо якогось особистого досвіду, оскільки самі вони не створені ніяким досвідом. З винайденням кіно, як пише Дельоз, "вже не образ стає світом, а світ – стає власним образом" [7].

Кінематограф примушує людину повірити у те, що насправді є результатом фантазії сценариста та майстерності режисера. Цей вид мистецтва розгортається у часі, тоді як його простір є повністю ілюзорним. В кіно, як і в реальному житті, є можливість руху, але цей рух проектується на двомірну площину, створюючи ілюзію простору. Разом з тим кіно використовує для передачі ілюзорності простору всі прийоми живописних та фото творів (ракурсні та перспективні скорочення, світлотіньові ефекти тощо). Воно має у своєму розпорядженні ще один простір, який недоступний будь-якому іншому виду мистецтва: простір, створений технікою розкадрування, завдяки якій стає можливим ефект присутності та бачення глядачем ситуації зсередини. Описуючи техніку розкадрування, французький режисер Рене Клер зазначав: "Глядач, який здалека бачить автоперегони, неочікувано опиняється під величезними колесами однієї з машин, слідкує за газометром, бере до рук кермо. Він стає актором і ловить

поглядом дерева, що падають, як підкошені, на поворотах" [11]. Такий погляд на простір "зсередини" – прийом специфічно кінематографічний, який робить умовне зображення надзвичайно реалістичним і примушує в нього вірити.

Отже, кінематограф дав змогу людині створити паралельну реальність, в якій можливо все, яка існує автономно, окремо від дійсного світу, реальність, творцем якої є сама людина. Проте цю реальність неможливо змінювати, вона розгортається лінійно і у чіткій, заданій авторами послідовності, тому змінити її після завершення процесу створення неможливо. Справжня революція свідомості відбувається тоді, коли технологічна досконаліть медіа дозволяє маніпулювати образами на екрані, тобто коли виникає феномен інтерактивності[2].

Наступним етапом еволюції медіа, що на нашу думку, вплинув на трансформацію сприйняття людиною дійсності, стало винайдення та запровадження цифрових медіа. Використання комп'ютерних технологій, новітніх засобів комунікації, електронних мереж призвели до появи віртуальної реальності. Як зазначав Жан Бодрійяр, "віднині починається нова ера: все, що зазвичай існувало на Землі як метафора, як ментальна чи метафорична сцена, віднині переноситься у реальність без будь-якої метафори зовсім, в абсолютний простір симуляції".

Віртуальна реальність – це реальність, народжена можливостями нових медіа. Категорія "віртуальності" існує як паракатегорія некласичної естетики і виводиться через опозицію субстанційності та потенційності: віртуальний об'єкт існує, хоча і не субстанційно, але реально. Віртуальна реальність породжує і новий простір буття: кіберпростір (за М.Хаймом). Це – ментальна карта інформаційних ландшафтів в пам'яті комп'ютера, а у поєднанні з програмним забезпеченням – спосіб антропологізувати інформацію, надати їй топологічну визначеність, аби людина змогла у звичний спосіб оперувати даними, як речами, але на гіперфункціональному рівні, який можна порівняти з магією. Віртуальність і кіберпростір мають пробуджувати уяву і давати можливість подолати екзистенційну обмеженість реальності.

Одним з теоретиків, що займаються розробками сучасної медіапроблематики, є французький філософ, урбаніст, дромолог[3] Поль Віріліо. В центрі уваги Віріліо є те, що він називає "критичним переходом" сучасності. Радикальна трансформація світу під впливом основного "критичного" фактора – революційні можливості використання сучасних технологій, телекомунікаційних і комп'ютерних систем, які, на його думку, докорінно перетворюють сприйняття світу, все середовище людського буття – географію, екологію, організацію соціального поля та політичну практику. Формулюючи власну філософську позицію, Віріліо пропонує аналітичну модель фізики засобів комунікації. За його теорією, швидкість світла, що лежить в основі телетрансляції та передачі даних по мережах, радикально змінює структури сприйняття людини, орієнтовані у своєму вихідному функціонуванні на фізичні обмеження швидкості тіл – простір та гравітацію. Виникає "третій інтервал" (перші два – це час і простір) – інтервал світла: "тут не просто відбувається висвітлення речей, надання їм видимості, а формується середовище їхньої реальності і їх перцептивне конструювання на швидкості світла. Трансформуються архітипні форми – геометрична оптика речовини-зору, визначеність "тут і зараз", гравітаційне поле, яке організовує матрицю швидкості –

сприйняття. Активна оптика розчиняє середовище людського існування в результаті чого сама людина дереалізується та дезінтегрується". [4]

Такий радикальний погляд дослідника на сучасність, хоч і виглядає досить ґрунтовно та переконливо, але сьогодні, попри надзвичайно швидкий темп розвитку комунікаційних та комп'ютерних мереж, ми ще не маємо підстав говорити про зміну сприйняття на фізичному рівні.

Якщо розглядати віртуальність як можливе середовище людського існування можна передбачити, що віртуальне не можна розглядати, як візуальну копію реального. Сьогодні віртуальна реальність потрактовується не як фізично-візуальне подвоєння речей, предметів та явищ реального світу у вигляді екранних образів, а як простір міжособистісної комунікації за допомогою візуальних конструкцій. В такому розумінні віртуальна реальність є альтернативною областю буття людської свідомості. Подібний вимір свідомості не спирається на вербальні форми, оскільки її основою є візуальне мислення.

Технології віртуальності стимулюють розробку концепцій нової культури XXI ст., адже вони змінюють не тільки засоби вираження в культурі, а й способи її сприйняття та культуру в цілому, провокують формування нових історико-культурних феноменів.

Отже, починаючи з XIX століття, коли було винайдено можливість фіксації дійсності за допомогою фотографії, людина відкрила шлях до створення паралельної реальності, якою став кінематограф з його можливостями розгортання "подій" у часі та просторі. Поява цих двох видів мистецтва стимулювала зміну людських уявлень про дійсність, а, отже, змінювала і її сприйняття. Фотографія надавала людині достовірні, технічно опосередковані та наочні знання про неї, а кіно допомогло скористатися цими знаннями для створення паралельної реальності. Але тільки з появою інтерактивних медіатехнологій ми можемо говорити про виникнення паралельного виміру, в якому може існувати сучасна людина. За допомогою цифрових можливостей вона отримує можливість не просто спостерігати екранні образи, а й маніпулювати ними на екрані, обирати та моніторити інформацію, що до неї надходить, сама бути джерелом інформації. Віднині вона стає деміургом, що творить свою реальність на власний розсуд. Таким чином, відбувається приріст паралельних вимірів існування людини, кожен з яких однаково реальний. Ці виміри мають вплив один на одний і розширюють межі людського сприйняття, проте вони ще не є взаємозамінними. Подібно до того, як людина, що працює з комп'ютером, звикає до можливості відмінити тільки-но виконану дію, вона прагне перенести цю здатність на своє повсякденне життя, але справжня "константна" реальність проявляє себе тоді, коли приходить розуміння, що клавіші, яка б могла повернути час назад не існує.

Отже, сьогодні ми можемо говорити про те, що вплив медіа на всі сфери людського буття є незаперечним. Світосприйняття сучасної людини знаходиться у прямій залежності від тих можливостей, які вона отримує за допомогою медіа. Тому дослідження медіапроблематики мають стати одним із напрямків сучасної наукової думки.

Примітки

[1] Гіперреальність – термін введений Ж.Бодрійяром, за теорією якого Г. виникає тоді, коли культурні уявлення і знання втрачають зв'язок з соціальною і людською реальністю, яку вони мають описувати, і стають автономними.

[2] Інтерактивність — поняття, що використовується в галузі інформатики, комунікації та промислового дизайну. Описує характер взаємодії між об'єктами. Інтерактивна взаємодія вникає тоді, коли повідомлення тісно пов'язано з попередніми повідомленнями та виникає як реакція на них.

[3] Дромологія – наука, яку започаткував П.Віріліо. Вивчає швидкість як ключову категорію сучасного світу.

Література

1. Барт Р. Camera Lucida – М., 1997 г. – 224 с.

3. Вартанов А.С. От фото до видео. – М.: Искусство, 1996. – 220 с.

4. Вирилио П. Информационная бомба. Стратегия обмана. – М., 2002.

5. Галеева А. Видеоигры: новое средство массовой информации [по материалам журнала The Economist (Великобритания)] // Обсерватория культуры. – 2005. – № 6.

6. Генис А. "Киберспейс" http://barge.mrtech.ru/bibl/alexander_genis_-_cyberspace.html

7. Делез Ж. Кино. – М., 2004. – 622 с.

9. Жижек С. Киберпространство, или невыносимая замкнутость бытия // Искусство кино. – 1998. – № 1. – С. 103-148.

10. Лакан Ж. Телевидение. – М. 2000.

11. Мукаржовский Я. Исследование по эстетике и теории искусства. – М., 1994 г. – 608 с.

12. Назаров М.М. Массовая коммуникация в современном мире. – М, 1999.

13. Тарасенко В.В. Антропология Интернет: самоорганизация "человека кликающего" // Общественные науки и современность. – 2000. – № 5 (методология).

15. Флиер. А.Я. Культура как виртуальная реальность //Весник МГУКИ.– 2006. – Вып.4.

17. Jean Baudrillard. Ecstasy of Communication // The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture / d. H.Foster. Port Townsend: Bay Press, 1983 p. 126-133.

К У Л Ь Т У Р О Л О Г І Я

Людмила Олександрівна Карпова
професор Київського національного
університету культури і мистецтв

ВІЛЬНИЙ ЧАС І РОЗВИТОК ЛЮДИНИ: КОНЦЕПЦІЇ ВЗАЄМОДІЇ

Культурне самовизначення людини неминуче припускає здатність вибору, що яскраво виявляється у проведенні людиною свого вільного часу.

Вільний час, відпочинок (як його головний зміст) характеризується не через діяльність індивіда, а через його ставлення до цієї діяльності, пов'язане з поняттям свободи, щастя, задоволення, самоутвердження, повноти життя. Вільний час, який можна заповнити за своїм вибором, а не за примусом, який можна нерозсудливо витрачати, виглядає як захист від повсякденності, втеча від неї, як протилежність прагматизму і раціоналізму. Тому ідеєю втечі проникнуте все повсякденне життя індивіда. Цю ідею використовує реклама нових місць відпочинку, ресторанів, пляжів, утверджуючи культ вільного часу.

Розгляд дозвілля як соціального інституту пов′язують з працею Т.Веблена «Теория праздного класса» [1]. Найвагоміший внесок у розробку економічного обґрунтування і визначення сутності вільного часу вніс К.Маркс у «Капіталі», вважаючи його мірилом багатства суспільства. Сучасне дозвілля як продукт індустріалізму і урбанізму розглядають автори концепцій постіндустріального суспільства Р.Арон, У.Ростоу, А.Турен та ін., теорії «масової культури» Е.Шилз, У.Уайт, ідеї «цивілізації дозвілля» Ж.Дюмазедьє, Ж.Фурастьє. Ця сфера життя загалом розглядається ними як стимулятор регіонального розвитку, фактор стабілізації суспільства, зростання якості культурного середовища, життя в цілому.

У вітчизняному культурознавстві висвітлювали проблему вільного часу В. Патрушев [2] (обґрунтування використання вільного часу як детермінанти культурного самовизначення людини шляхом позитивно побудованої дозвіллєвої діяльності), В. Піча [4] (філософія вільного часу, значення його балансу в життєвому часі, а також зворотній вплив вільного часу на робочий час), Я. Підпригорщук [3] (стратегія використання вільного часу як компенсаційного засобу, психологічні механізми його емоційної наповненості), Є. Чмихало [6] (культурно-дозвіллєва діяльність у зарубіжних країнах) та ін.

Добре організоване дозвілля зумовлює виявлення творчих здібностей людини, зміцнення економіки держави через приток грошей за послуги, відродження занедбаних міст, регіонів; формування привабливого обличчя певної території та створення її позитивного іміджу тощо. Тому дослідження проблем культурно-дозвіллєвого розви-

© Карпова Л. О., 2007

тку мають попит не лише з боку представників державних, муніципальних органів влади, а й підприємців – в інтересах формування прогнозів, планів підприємств, зорієнтованих на обслуговування дозвіллєвої діяльності.

Науково-технічний прогрес викликав зростання продуктивної праці і життєвого рівня населення, що дало змогу скоротити час необхідної праці і значно збільшити обсяг вільного часу. Відбулася концентрація дозвілля наприкінці робочого дня, робочого тижня, у відпустці, що, крім інших причин, викликало нове явище – велику дозвіллєву міграцію (відпускну і наприкінці тижня). Умови проживання у місті призвели до послаблення общинних зв'язків, до зростання соціальної і духовної автономії особистості і одночасно посилили процеси масовізації споживання, культури. Індустріальне масове суспільство отримало ще одну назву – "цивілізація вільного часу", яка не виявляється тільки у кількісному зростанні вільного часу, а уособлює певний стиль життя. Вільний час набуває дедалі більшого відчуження від праці і стає самостійною цінністю. Фіксуючи якісні зміни в дозвіллі, ідея «цивілізації дозвілля» отримала значне поширення в західній соціології. Більшість дослідників, визнаючи особливу роль дозвілля в сучасному суспільстві, воліють говорити лише про суспільство з розвинутим дозвіллям. Упродовж 80–90-х років XX ст. тема "праця-дозвілля" не втрачає своєї актуальності, оскільки науково-технічний прогрес вносить зміни і в працю, і в дозвілля.

Накопичивши багатства зовнішнього середовища, людина стала проекціювати на них і свій внутрішній світ. Замість розвитку своїх людських, духовних сил людина захопилася зростанням зовнішньої, технічної могутності. Так виникла типова для XX ст. ситуація «маленької людини» в оточенні могутніх апаратів. Описуючи ситуацію відчуження, відомий французький соціолог Г.Фрідман вважає, що "кількість нових предметів, виробництво яких потребує нових технологій, і вплив технічного прогресу досягли таких масштабів, що з'явилася цивілізація нової якості, в якій стверджуються нові типи залежності людини від середовища" [6, 84], особливо у її вільний час.

Е.Фромм, що створив популярну на Заході концепцію «нового матріархату», намагався виявити генезу і глибинні структури сучасної промислово-технічної експансії та розширення "цивілізації вільного часу". На його думку, витоки сучасної кризи – не в раціоналізмі епохи Просвітництва, не у зростанні досягнень природознавства в епоху пізнього Ренесансу, як це стверджує багато критиків сучасної цивілізації: таємниця сучасного індустріального суспільства в тому, що воно патріархальне за принципом своєї життєбудови, і для того, щоб дати справжню картину суспільства та його перспектив, треба аналізувати не виробничі, а сімейні відносини, не виробництво, а сім′ю як основоположний інститут, базис суспільства.

На думку Е.Фромма, «патріархальний комплекс, в якому імператив покори і імператив успіху є найважливішими мотиваційними силами, а задоволення і комфорт грають другорядну роль, являє собою одну з наймогутніших сил, які лежать в основі колосальної економічної і культурної експансії капіталізму. Роль батька в патріархальній сім'ї є могутнім мобілізуючим і організуючим стимулом. Така сім′я «поставляє» людей, схильних добиватися успіху шляхом напруги всіх сил і підлеглості жорстокій дисципліні [10, 144]. Із цього комплексу випливають такі риси, як профетизм (пророкування) і здатність жертвувати інтересами на користь майбутнього; самовідданість і героїзм; авторитаризм; культ функціональності; утилітаризм, раціоналізм. Матріархa-

льному комплексу внутрішньо властиве стримуюче начало: він орієнтує людину в бік збереження найтісніших ефективних зв'язків з природою, з історичним минулим, із спогадами дитинства – отже, на збереження психологічної і культурної спадкоємності. Таким є син, що виховується матір'ю. Напроти, батько дає переважно стимулююче виховання: вихованні батьком діти легко поривають із сім'єю і сміливо входять у великий світ [10, 182].

У патріархальному суспільстві людина стає вільною від зв'язків з минулим і сучасним: створюючи майбутнє сама, вона визнає тільки власні інтереси і цінності. Звідси моральний релятивізм, криза цінностей, криза стабільності. Адже "в такій перспективі все те, що технічно здійснене, стає джерелом формування цінностей". "Раніше мораль вимагала: треба робити те, що заповідано споконвічними цінностями. Зараз вона вчить: треба робити те, що можливо. Ця технологізація моралі небезпечна, адже чим більш дотримується такої моралі людина, тим непередбачуванішими стають наслідки її діяльності" [10, 144]. Але, як пише Е.Фромм, вже намітилися значні зміни, які дають змогу говорити про найближче майбутнє як про постпатріархальну природу, як про новий матріархат.

Ці зміни здійснює сучасне дозвілля, яке формує нові інститути і цінності – відпочинку, комфорту, розваг. Таке дозвілля підриває дві основи патріархального комплексу: мобілізованість і жертовність з одного боку та покору і дисципліну – з іншого.

Г.Фрідман пов'язує свої надії на послаблення протиріч у сучасному суспільстві з культурною революцією, духовним і моральним відродженням. Для цього насамперед необхідно перетворити сучасну освіту з інституції зовнішнього впливу в інституцію культури. Теперішня освіта готує до праці, однобічно скеровуючи людину на професійне життя. Необхідно, щоб школа орієнтувалася і на "людину після роботи", на розширення діапазону культурної активності у вільний від роботи час [9, 211].

Усі ці теоретичні пошуки свідчать про те, що використанню вільного часу на Заході приділяється значна увага. Організації дозвілля надається велике значення у вирішенні проблем, пов'язаних як з тенденцією зростання кількості людей похилого, пенсійного віку, так і збільшенням «вільного часу», внаслідок скорочення робочого тижня, з безробіттям.

Емпіричні дослідження та їх теоретичний аналіз привели французького соціолога Ж.Дюмазедьє до думки, що вільний час в житті сучасного жителя розвинених країн має тенденцію зростати; а за цінністю, перевагою, привабливістю переважає працю (багато людей бажають менше заробляти, але мати більше вільного часу). Автономізація дозвілля, зміна життєвих орієнтацій на дозвілля, особливо у молоді, – свідчення корінних трансформацій у способі життя, наступу "цивілізації дозвілля". Дюмазедьє навіть відстоює точку зору, що "цивілізація дозвілля" вже наступила [7, 77].

І справді, індустрія вільного часу посідає значне місце в економіці розвинених країн. Зокрема, у Великобританії до 30 % доходів громадян витрачаються на різні форми дозвіллєвої діяльності і товари для дозвілля. Одночасно спостерігається суттєве зростання робочих місць у сфері обслуговування дозвілля.

Зарубіжні вчені дійшли висновку, що для розвинених країн характерне зростання «споживання» культури, збільшення витрат на розважальну діяльність, послуги

закладів культури, і розцінюють дозвілля як засіб культурного самовизначення людини, який має вирішальне значення для соціальної стабілізації суспільства.

Внаслідок таких тенденцій гостро актуальною стала проблема підготовки кваліфікованих, високопрофесійних кадрів – організаторів дозвіллєвої діяльності. Вже з середини 60-х років відкриваються при університетах та інших навчальних закладах США, Канади, Франції, Німеччини спеціальні факультети, вищі школи дозвіллєзнавства, започатковуються такі спеціальності, як "соціальний працівник", "педагог вільного часу", створюються 1–2-річні курси (на базі спорідненої вищої освіти) з підготовки фахівців національних парків, музеїв, бібліотек, дозвіллєвих центрів різного типу. У таких спеціальних навчальних закладах підготовка кадрів більшою мірою формується у напрямку соціальної педагогіки. Соціальні педагоги, соціальні працівники, сімейні педагоги, педагоги-реабілітатори, релаксатори спрямовують свою діяльність на здійснення виховного впливу на сім'ю, окремі соціальні групи, що потребують особливої уваги і допомоги (групи "ризику", підлітки, люди похилого віку, інваліди тощо). Але соціальний педагог, що визначається зарубіжними дослідниками як соціоменеджер, педагог дозвілля, не вирішує проблем, пов'язаних з самою організацією дозвільної діяльності для широких і різноманітних верств населення. Невипадково ще з другої половини 70-х років у Англії і США були створені спеціальні робочі групи для вивчення питання і складання програм відкриття спеціальних навчальних центрів з підготовки професійних керівників служб відпочинку і дозвілля.

Найбільш системного і широкого за своїми масштабами характеру набула підготовка кадрів аніматорів – спеціалістів у дозвіллєвій галузі Франції. Там анімація розглядається як культурно-масова, культурно-виховна робота, в процесі якої створюються умови для кожної соціальної групи, її творчої діяльності, встановлюються контакти між людьми та виявляються їхні проблеми. Вже на початку 70-х років у Франції нараховувалося до 35 навчальних центрів з підготовки аніматорів різного рівня кваліфікації для різноманітних типів клубних закладів, культурно-дозвіллєвих центрів.

Зараз вільний час перестав бути соціальним привілеєм, ним користуються всі верстви суспільства. Змінилося також і ставлення до нього. Ця зміна пов'язана із переміщенням ідеалів із сфери виробництва до сфери споживання. Ринкові закони, за яким час є предметом обміну, виробничою силою, поширюються і на вільний час. У масовому суспільстві вільний час є не тільки часом для відновлення втраченої в процесі праці фізичної і психічної енергії, а й товаром, який має ринкову ціну. У свій вільний час індивід має заплатити за свою активність, тому що предмети вільного часу є предметами купівлі-продажу: курорти, кінотеатри, шоу-спектаклі, бензин, туристське спорядження, номер в готелі, спортивні будівлі тощо. Така економічна функція дозвілля, як відпочинок після праці і підготовка до праці, як стверджують деякі західні соціологи, перестала бути головною. Важливіше – споживання товарів і послуг, що забезпечує репродуційний цикл. Але соціальні функції дозвілля залишаються пов'язаними насамперед із спілкуванням, в якому людина бачить "панацею від повсякденності".

Вільний час – це величезна можливість формування особистості на кращих зразках світової культури, на народній художній спадщині, традиціях, звичаях та обрядах українського та інших народів, що живуть на терені України, важливим чинником

культурного самовизначення особистості є раціональне використання вільного часу, оптимального сполучення в ньому двох основних функцій: відновлення фізичних і психічних сил людини та функції фізичного і духовного розвитку. Власне діяльність за інтересом, покликанням несе в собі обидві функції вільного часу. А звідси випливає й друге твердження – умовою повноцінного оновлення фізичних і психічних сил людини, її духовного і фізичного розвитку у вільний час є можливість вільного вибору будь-якого виду діяльності.

Проте кризова ситуація в нашій країні не дає можливості повною мірою втілювати в життя таку умову. Це спричинено і недостатнім фінансуванням закладів культури і мистецтва. Драматизм сучасної ситуації в Україні пов'язаний з тією обставиною, що розмови про наповнення вільного часу здаються утопічними в умовах, коли більшість населення вимушена вирішувати завдання елементарного виживання, коли в багатьох сферах життя відсутні елементарні умови цивілізованого існування. Знедолення основної маси населення на основі зростаючої кризи в суспільстві, згортання мережі об'єктів культурно-мистецької діяльності, скорочення чисельності їх персоналу позначається на можливості надання культурно-мистецьких послуг людині, її спроможності цивілізовано проводити свій вільний час. До того ж мистецтво вже не може бути охоронцем духовних цінностей нації, зокрема моральних.

Те, що діється сьогодні в Україні в умовах формування ринкової економіки – це не менше, аніж розхитування культурних підвалин, коли руйнуються основи культурних традицій українського суспільства. Зараз наша молодь одержує зарубіжну та й вже нашу "духовну поживу", яка апелює до фізіологічних інстинктів, тим самим деформуючи духовний світ молодої людини, прищеплюючи їй негідні почуття, вульгаризуючи естетичний смак. Це в основному художні фільми, які бувають привабливими і яскравими за формою, але несуть у собі людиноненависть і аморальність. Вони знайшли своє місце навіть на державному телеекрані. Нестримна вільна пропаганда жорстокості, насильства, порнографії на "домашніх екранах", до якої люди в основному не підготовлені як на психологічному рівні, так і на законодавчому, надзвичайно сильно позначається здебільшого на поведінці молоді.

Така проблема є актуальною і у США. Її негативні наслідки численні і, без сумніву, пов'язані з ускладненням криміногенної обстановки, злочинністю і почуттям розчарування передусім у молодіжному середовищі, погіршенням екології, широко розповсюдженою соціальною непотрібністю.

Будь-яке суспільство як на законодавчому, так і на неформальних рівнях застосовує певні заходи для припинення трансляції небезпечних видів соціального досвіду, перешкоджаючи передачі досвіду, пов'язаного з аморальними виявленнями в суспільному житті: злочинністю, із соціально неприйнятними видами звичок (паління, п'янство, наркоманія), з порушенням вікових норм залучення до певних знань і практичного досвіду (наприклад, у галузі сексуальних відносин) тощо.

У США свого часу була створена громадська організація – Національне об'єднання проти телевізійного насильства. До неї увійшли відомі американські вчені. Усвідомлюючи згубність такої великої дози вбивств і жорстокості для молодих душ, низка політичних і громадських діячів та спеціалістів-соціологів вимагають налагодити жорсткий контроль за телепрограмами, які безсоромно експлуатують "криваву жилу".

У нашій країні в законодавчих актах є формальна спроба обмежити поширення тієї кіновідеопродукції, що може завдати великої шкоди моральному вихованні молоді, спровокувати молодь до скоєння злочинів. У Конституції України передбачено забезпечення державою інформаційної безпеки. Важливе значення має і "Концепція (Основи державної політики) з національної безпеки України", схвалена Верховною Радою України в січні 1997 р. В цьому документі чітко визначено основні напрями державної політики в царині національної безпеки України в інформаційній сфері. На утвердження в суспільстві високих моральних цінностей, спрямованих на засвоєння кращих зразків вітчизняної та світової духовної культури; трудової моралі та використання енергії і зусиль громадян у суспільно-корисних справах; виховання культу соціально активної, фізично здорової та духовно багатої особистості спрямований Указ Президента "Про заходи щодо розвитку духовності, захисту моралі та формування здорового способу життя громадян" (1999 р.) [5, 1–2]. Проте цього, вочевидь, мало. Необхідно формувати подібні американським громадські організації й відповідну громадську думку, які сприяли б виконанню цих державних актів.

На цьому фоні релігія має активізуватися не як ідеологічний інститут, а як власне культурний інститут. Адже християнство з його принципами внутрішнього духовного самовдосконалення, з патетикою його моральних заповідей, з його забороною ототожнення людини з річчю, духовного з матеріальним набуває дедалі більшої цінності для сучасної людини.

Отже, раціональне використання вільного часу сприяє формуванню духовності, фізичної досконалості, задоволенню інтересів і потреб людини у спілкуванні, творчому саморозвитку. Культурно-дозвіллєвій діяльності повинна бути відведена важлива інтегруюча роль, адже її функції (розвиваюча, інформаційно-просвітницька, культурно-творча, рекреаційно-оздоровча, комунікативна) та різноманітні форми задоволення потреб та інтересів молодих людей покликані задовольняти потреби людей, проявляти і реалізовувати їх сутнісні особливості, а соціально-культурним інституціям давати можливість здійснювати вплив на формування особистості.

Література

1. Веблен. Теория праздного класса. – М, 1966.
2. Патрушев В.Д. Свободное время: как, где и с кем проводит его горожанин // Фонд времени и мероприятия в социальной сфере. – М., 1989.
3. Підпригорщук Я.В. Формування механізму задоволення духовних потреб в умовах ринку // Питання культурології / Міжвідомчий збірник. – К.: КДІК, 1994. – №13.
4. Піча В.М. Культура вільного часу (філософсько-соціологічний аналіз. – Львів, 1990.
5. Указ Президента "Про заходи щодо розвитку духовності, захисту моралі та формування здорового способу життя громадян" // Орієнтир. – 1999. – 6 травня.
6. Чмихало Є.І. Деякі аспекти розвитку культурно-дозвільної діяльності в зарубіжних країнах та її кадрового забезпечення // Культурно-просвітницька діяльність у сучасних умовах ринку. – К.: КДІК, 1994.
7. Dumazedier J. Sociologie empirique du loisir. – P., 1974.
8. Friedman G. La puissance et la sagesse. – Gallimard. – 1979.
9. Friedman G. Sept etudes sur l'homme et la technique. – P.: Gonthier, 1976.
10. Fromm E. Crise de la psychoanalyse. – P.: Anthropos, 1971.

Марія Гнатівна Новосад
кандидат мистецтвознавства, доцент
Прикарпатського національного
університету ім. В. Стефаника

НАРОДНОПІСЕННІ ТРАДИЦІЇ В КОНТЕКСТІ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО БУТТЯ УКРАЇНЦІВ

Важливе місце в українській культурі займає фольклор. Це генетично перша форма творчої діяльності людини, що віддзеркалює в собі весь її культурний досвід: творення знарядь праці, житла, одягу, предметів прикладного і художнього вжитку, духовної культури – мови, поезії, пісні, музики, хореографії, театру тощо.

Із багатьох жанрів фольклору найбільш поширеним була пісня. Саме вона не вимагала технічного оснащення, передавалась усно. Щодо значення пісні в житті народу існує низка думок, оцінок й характеристик. Ще відомий Конфуцій (551–479 рр. до н.е.) писав: "Коли хочете знати, як країна розвивається, які в неї погляди на мораль, прислухайтеся до її пісні" [9, 33].

Варто зазначити, що поява пісні тісно пов'язана з виникненням мови. Про що свідчать спостереження Й.Гердера, який вважає пісню живою граматикою мови, найкращим словником, історією народу [2, 196], та В.Ягнича, який стверджує: "Як немає народу без своєї мови, так немає народу без своєї пісні... Спочатку говорити і співати означало одне і теж..." [15, 142].

Пісня втілилася в традиційних обрядах, звичаях, без неї не проходили святкування Різдва, Великодня, а також сватання, весілля, купальські, жниварські свята, вечорниці тощо.

Духовність кожної людини бере початок з колискової. Як зазначає Сингаївський, "кожна колискова – то перлина, то співає мати – Україна, співає, колисаючи наше минуле, сучасне й майбутнє" [12, 31]. Тому не обійтися нам без минулого, без отих столітніх пісень-колисанок, в яких і нині відлунює душа народу, його доброта і сподівання.

Відомо, що історія української пісенної культури починалася з колискової пісні, яка є лише "крапля в пісенному океані народного мелосу" [12, 32]. З колискової почалася й літературна творчість Т.Шевченка, його поезія "Ой люлі, люлі, моя дитино" переплелася з фольклором, і сьогодні використовується в репертуарі колискових пісень. І прикро, що так часто вона губиться у розмаїтті мелодій. Досить мало залишилося записів колискових пісень. Вони побутують і живуть переважно у пам'яті та устах старшого покоління. Як милозвучна крапля музично-поетичного мистецтва самобутня перлина народного витвору існує сама собою.

Колискові пісні поступово перелились у купальські, жниварські, козацькі, рекрутські, чумацькі та ін. Генетично найдавнішими вважаються обрядові пісні (трудові пісні, колядки і щедрівки, веснянки, купальські, петрівочні, обжинкові, гребовецькі, весільні, ігрові, хороводні), замовляння, дитячі пісні. Всі вони входять у так званий ліро-епічний підрозділ тематичного спрямування пісенності.

© Новосад М. Г., 2007

Пісня була важливим фактором впливу на утвердження політичного становища народу, його незалежності, державності. Так, в період австро-угорського панування, польського поневолення, політики асиміляції української мови пісня залишалася незамінним скарбом духовної культури.

На думку Г.Нудьги, "Пісня – це живе мистецтво, яке не може нейтралізувати чи паралізувати ніяка загроза" [10, 39]. Немає сумніву, що саме пісня з її реалістичним відтворенням дійсності сприяла виробленню естетичних кодексів і формувала поетичний та суспільний світогляд народу. Будучи невичерпним джерелом змісту, тематизму, мелодійності, вона надихала на професійну композиторську творчість, на написання високомистецьких поетичних, драматичних, живописних та хорових творів. І.Огієнко писав: "Ознакою нашої культури й яскравої талановитості є пісня... Наші пісні – це тихий рай, це привабливі чари, ті чари, що всім світом признано за ними" [11, 5]. Якщо говорити про внесок українського народу в світову культуру, то саме пісня й дума є найпомітнішим і найбагатшим даром України, покладеним у світову скарбницю. Українська пісня проникла у творчість світових особистостей. Її мотиви й мелос можна почути у творах Й.Баха, Л.Бетховена, Р.Вагнера, К.Вебера, Й.Гайдна, Ф.Ліста, С.Монюшка, В.Моцарта, Д.Россіні, П.Чайковського.

Можна стверджувати, що немає такого повороту людської долі, який би не оспівувався в пісні. Візьмемо історичні пісні і думи, в них звучить неписана історія українського народу, героїчні й трагічні сторінки, причому не переказані з літописною безпристрасністю, а виспівані емоційно, піднесено, схвалюючи "козацькі звичаї" безкорисливих і мужніх козаків і гетьманів. Думи "Козак Голота", "Плач невільника", "Маруся Богуславка", "Самійло Кішка", "Перемога над Корсунем" та багато інших виконували кобзарі, бандуристи. Варто зазначити, що більшість дум функціонували за фольклорними законами, тобто поширювались усно, передаючись із покоління в покоління і піддаючись певному варіюванню.

Про думи XVII ст. Ф.Колесса писав: "Вони визначаються високо розвиненою образною мовою, виробленими формулами й зворотами та великою різнорідністю й викінченням ритмічних форм" [4, 107]. Форма думи з усіма характерними ознаками речитативного стилю вже наприкінці XVII ст. була вироблена, готова і виспівана, така ж сама, як знайшли й закріпили її записувачі на початку XIX ст., а це вказує на довгу добу попереднього розвитку думового епосу.

Під впливом народної думової творчості писав свій "Кобзар" Т.Шевченко. Переосмисливши думу "Маруся Богуславка" М.Старицький створив однойменну драму. Опера М.Лисенка "Тарас Бульба" та опера П.Гулака-Артемовського "Запорожець за Дунаєм" відтворюють історичні події так, як їх оспівував народ. Історичні пісні та думи приваблювали митців пензля. Наприклад, композиції А.Манастирського: "За світ встали козаченьки", "Лірник", "Прощай товаришу", "На кургані", "Зустріч", "Запорожець" гамою кольорів відтворюють пісенні мотиви, сюжети.

Необхідно відзначити той факт, що мотиви й мелодійність українських народних пісень знайшли своє втілення в сакральній культурі, зокрема у церковному співі. Так, релігійні пісні – "Царю небесний", "Бог предвічний", "Боже Великий Єдиний", різдвяні колядки, щедрівки, великодні гаївки та багато інших духовних співів створені народом на народний мотив. Мелодійність українських пісень знаходимо у професійній

творчості А.Веделя, Д.Бортнянського. Скажімо, хоровий твір А.Веделя "Алілуя", окремі його епізоди виразно відтворюють мотиви пісні "Повій, вітре, на Вкраїну", а в заключній частині звучать наспівні мелодії козацьких пісень.

Про проникнення українських народнопісенних мелодій у церковний спів писав І.Огієнко: "Прислухайтесь до Лаврського співу і ви там розпізнаєте мотиви народних пісень і наших козачих дум" [11, 6]. Наприклад: "Почаївський "Богогласник" (1790 р.) – енциклопедія українських духовних пісень, більшість з них мають народнопісенну ритмомелодику. Як зазначено у "Бібліотечному віснику", "встановлено близько 40 авторів, і серед них Г.Сковорода, Г.Конисський, Д.Туптало" [13, 48].

Близькі до історичних пісень і балад серед народу побутували пісні-хроніки, матеріалом для них найчастіше слугували події місцевого, суто побутового характеру. Пісні-хроніки відомі всім слов'янським народам. Про їх функціонування в Карпатському регіоні, Галичині, на Поділлі та Західній Волині ще у XVIII ст. дізнаємося з досліджень О.Дея та літературно-мистецьких творів другої половини IX – початку XX ст. Найвиразніше мотиви пісень-хронік виявляємо у літературній творчості Ю.Федьковича (поема "Довбуш"), В.Стефаника (новели "Новина", "Стратився", "Виводили з села"), І.Франка (драма "Украдене щастя", сатира "Звірячий парламент"), Г.Хоткевича (драма "Довбуш") тощо.

У формуванні духовної культури виняткове значення мають календарно-обрядові пісні, які творилися і побутували у тісному зв'язку з трудовою діяльністю українців. Вони супроводжували річний цикл сільськогосподарських робіт, звідси і їх назва – календарні пісні. Для розуміння суті цих пісень важливим є те, що основним у їх функціонуванні було возвеличення та "вмилостивлення" сил природи, тобто магічна функція. На цій стадії календарні пісні супроводжувалися драматичними діями, замовленнями.

Більшість текстів календарних пісень мали магічне навантаження, адже в той час люди беззастережно вірили в магічну силу слова, тому протягом багатьох століть тексти цих пісень залишалися незмінними.

З розвитком суспільства, зростанням писемності й освіти календарна пісня зазнає змін. Її магічна функція поступається місцем художньо-естетичній традиції, ці пісні виконують у проведенні молодіжних свят і розваг.

Українську пісенну культуру збагачували весільні пісні, найдавніший пласт яких генетично пов'язаний з обрядами і розкриває символіку обрядів і дій, підсилюючи їхню магічну функцію. Згодом весільні пісні доповнювалися зразками, що відбивали індивідуальну психологію, тобто зразками, які створювали настрій присутніх під час тієї чи іншої дії та у зв'язку з соціальним становищем наречених. З початку XIX – XX ст. на весіллі дедалі більше звучало ліричних та жартівливих пісень, які не мали безпосереднього зв'язку з обрядами. Музично-поетичне багатство та традиції нашої весільної обрядовості займають вагоме місце в пісенній культурі України. У класичному українському весіллі маємо досить багату структуру, тематичну і жанрову палітру пісенності. Головне місце у ній посідає родинно-побутова лірика, пісні, що розкривають символіку окремих обрядів, – вінкоплетіння, коровай, розчісування коси та вбирання молодої до шлюбу, повернення зі шлюбу, витання молодих, приспівки за столом та до танцю, від'їзд з батьківського дому тощо. За структурою пісні-

замовлення, пісні-величання досить далекі від гумористично-сатиричних зразків та пісень суто дидактичного характеру, тому важко їх вважати утвореннями одного жанру. Однак вони органічно вписуються у родинний обряд весілля, розкриваючи всі грані і загальну семантику цієї важливої в житті людини події.

Досить багата весільна пісенність в Галичині, тільки відспіваних віршових рядків, пов'язаних з конкретними моментами перебігу весільного обряду (не враховуючи коломийок, любовних, жартівливих пісень), – 1078 зразків, які зустрілися нам у фольклорній практиці. А якщо взяти до уваги, що весільні обряди різних етнографічних областей регіону (наприклад, Бойківщини, Надсяння, Опілля та ін.) досить суттєво різняться між собою, то стає очевидним, що повне їх зібрання перевершить названу кількість. У східнослов'янському фольклорі відомі також жанри, які є складною системою внутрішньожанрових різновидів, для яких характерні ідейна єдність, внутрішні зв'язки і взаємодія. Одним з таких жанрів є голосіння, що становить складову частину духовності людини.

Варто зазначити, що народні голосіння відносять до родинно-обрядової творчості. В творенні голосінь брали участь жінки. Жанр голосінь характеризується структурною стабільністю і високою художністю. Генетично голосіння сягають міфологічного мислення, у їхній поетиці, образній системі збереглося чимало моментів, що походять від міфологічного сприйняття навколишнього світу.

У XIX ст. фольклористи визначають такі види голосінь, як похоронні, весільні, рекрутські. Вихідним моментом побутування жанру голосінь, тобто сферою його функціонування, має бути якийсь привід, сумна подія в житті людини або ж більш організаційно і структурно оформлена дія, якою є обряд. Голосіння побутує тільки як складова частина (ланка) того чи іншого обряду або екстремальної життєвої ситуації. Поза цим його функції та існування уявити в народному житті неможливо [14, 47].

Голосіння – жанр етнічний. Часте звертання до народних голосінь зустрічаємо в літературній творчості Марка Черемшини, який "дослівно вводив у текст народні голосіння і часто використовував ритмомелодійні інтонації плачів"[3, 74]. У дусі народних плачів, сумних та трагічних сторінок життя гуцульського села написані його новели "Карби", "Грушка", "Чічка", "Село вигибає", "Зрадник", "Туга".

Найбільшу частину в пісенній культурі України займають ліричні пісні, які умовно поділяють на такі тематичні групи: пісні про кохання, пісні родинного життя, суспільно-побутові пісні (козацькі, чумацькі, наймитські, заробітчанські, емігрантські, рекрутські, солдатські) та пісні літературного походження, які здебільшого із-за поширення та переробок стають народними, втрачаючи авторство. Як скажімо, пісні-поезії М.Шашкевича "Повій вітре, вітросоньку", "Нісся місяць, ясний небом", "Із-за гори, із-за ліса вітрець повіває" та пісенна поезія Т. Шевченка, яка "завдяки надзвичайній мелодійності та ритмічній віртуозності" [8,15] набула визнання й народності. Його поезії, озвучені музикою, "Якби мені черевички", "Ой по горі ромен цвіте", "Минають дні", "Така її доля" та багато інших стали народними піснями. До частини поезії Т. Шевченка музику написав М.Лисенко (80 творів до "Кобзаря"). Музику на поезію Т.Шевченка писали композитори Галичини – А. Вахнянин ("Садок вишневий"), С.Воробкевич ("Думи мої", "Огні горять", "Гомоніла Україна", "Три шляхи"), М. Вербицький ("Заповіт") та ін.

Народними піснями стали поезії В. Забіли – "Вітер" ("Гуде вітер вельми в полі"), "Соловей" ("Не щебечи, соловейку"); лірична поезія М.Петренка "Небо" ("Дивлюся на небо"); вірш-пісня О.Романової "Літня ніч" ("Нічка лукавая…"); "Айстри" ("Опівночі айстри в саду розцвіли") та "Чари ночі" ("Сміються плачуть солов'ї") О.Олеся, які здобули всенародну популярність. Висока музика поезії названих майстрів художнього слова розлилася далеко за межами України. Чисту лірику, наповнену красою і мелодійністю звучання, не зупиняли штучно створені кордони між галичанами і наддніпрянцями.

Прикладів є чимало, але без перебільшення можна стверджувати, що українська лірика поряд з голосіннями, думами, баладами та низкою інших жанрів міцно ввійшла у скарбницю світової культури й стала домінантою у формуванні духовності кожної людини.

Невід'ємну частину пісенної культури становлять гумористично-сатиричні пісні, до яких тісно прилягають коломийки і частівки відповідного змісту. Коломийки – художні, словесні мініатюри, малий жанр української народної пісні. Вони "універсальні за функціями, здатні виражати всю гаму людських почуттів, відбивати найскладніші моменти суспільного життя" [7, 6]. Коломийки і частівки – своєрідна поетична публіцистика. Зміст її різноманітний, а "настроєвий діапазон обіймає всі нюанси людських переживань, всі регістри людських почуттів – від обурення соціальною неправдою до щирого співчуття, від дзвінкої радості до тихого смутку, від грізної ненависті до ніжного кохання" [7, 9].

Коломийковий розмір і римування використовували у своїй літературній творчості М.Підгірянка – "Коломийки", І.Франко – "Розвивайся ти, високий дубе", "Новітні гайдамаки", Ю.Федькович – "Дністер", "Дезертир", У.Кравченко – "Чи то так співає пташка" та ін.

Коломийки У.Кравченко, за оцінкою І.Франка, є "багатство поетичних мотивів, широта і різноманітність життєвої обсерваторії". Народнопісенні джерела використала У.Кравченко в коломийці "Чи то так співає пташка". Коломийки широко використовують на родинно-побутових святах, у обрядах. Як жанр пісенної культури коломийки досить поширені на Прикарпатті. Ще й сьогодні коломийки входять в репертуар фольклорних колективів та відомих гумористів Прикарпаття (В.Пушкаря, М.Савчука, гумористичного театру "КУМ").

Українська пісня стала тим ґрунтом, на якому утворилися професійні види мистецтва, пов'язані з словом, музикою, хореографією. Пісня – це прикметна основа національної культури. Тому відродження української культури починається із вивчення народнопісенної творчості, оскільки фольклор є виявом зв'язків свідомості й духовності народу ще з початку її формування. Щоб збагнути глибини і суть музики, театру, образотворчого мистецтва, літератури тощо, ми повинні бути добре обізнані з народнопісенним багатством, яке становить основу духовної культури України.

Література

1. Балади. – К., 1988.
2. Гердер Й. Ідеї до історії людства: В 2 кн. – К., 1965. – 224 с.
3. Грицюга М.С. Марко Черемшина і фольклор // Народна творчість та етнографія. – 1974. – № 3.

4. Колесса Ф. Музикознавчі праці. – К., 1997.
5. Колесса Ф. Улюблені українські народні пісні Івана Франка. – К., 1966.
6. Колесса Ф. Фольклористичні праці. – К., 1970.
7. Коломийки. – Львів, 1962.
8. Королюк Н. Кобзарева пісня. – К., 1994.
9. Нудьга Г. Українська дума і пісня в світі: В 2 кн. – Львів, 1997. – 424 с.
10. Нудьга Г.А. Слово і пісня. – К., 1985.
11. Огієнко Й. Українська культура. – К., 1991. – 271 с.
12. Сингаївський М. Материна пісня. – К., 1992.
13. Почаївський "Богогласник" // Бібліотечний вісник. – 1998. – № 3–4.
14. Сисов В.М. Голосіння (Структура жанру. Система різновидів) // Народна творчість та етнографія. – 1990. – № 5.
15. Ягнич В. О словянской народной поезии // Славянский ежегодник. – К., 1878. – 270 с.

Леся Лукашівна Процик
кандидат історичних наук,
доцент Київського національного
університету культури і мистецтв

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ПРИНЦИПИ ТЕАТРУ ІМЕНІ І.ФРАНКА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ 20-Х РОКІВ XX СТ.

Видатний український актор, засновник і керівник славнозвісного Київського драматичного театру імені І.Франка Гнат Юра вважав, що всі тріумфальні звитяги й міжнародний авторитет його колективу зумовлений тим, що різноманітні за жанровими та стильовими особливостями постановки побудовані на міцному фундаменті реалістичних театральних традицій, а віртуозний професіоналізм і висока виконавська культура артистів зростають завдяки їхній акторській індивідуальності та експериментальним пошукам, що, органічно поєднуючись з інтеграцією української театральної культури у світовий культурний універсум, сприяють формуванню неповторного творчого обличчя театру.

Український театр ім. І. Франка постав на ґрунті образних, структурних засад та драматургічних принципів, сформованих світовим і російським театром. Водночас у процесі його становлення важливу роль відіграли і суто національні традиції, особливості народного танцювального й музичного мистецтва, досвід корифеїв українського театру.

Вітчизняні вчені у розробці проблем становлення та розвитку театру ім. І.Франка більше уваги приділяли мистецтвознавчому аспекту: драматургічним принципам творення образної системи; особливостям драматургії театру тощо. Для нашого дослідження суттєвим є історичний аспект становлення театру ім. І.Франка Тому вивчення заявленої проблеми охоплює 20-ті роки XX ст. Саме в цей період формувався професійний театр України як складова національної театральної культури. У цей час

© Процик Л. Л., 2007

викристалізувалися столітні здобутки української театральної культури, а сам театр завдяки творчій праці вітчизняних театральних діячів набуває вагомого суспільного значення.

На жаль, вітчизняна історична наука досі не приділяла достатньої уваги зазначеній проблемі. Вивченням історії вітчизняного драматичного театру, розкриттям процесів становленням театру ім. І.Франка займалося небагато українських науковців, серед яких можна виділити ключові постаті: О. Захаржевська, Р. Єсипенко, Ю.Станішевський та ін.. В них автори розглядають переважно мистецькі особливості творчості франківців. Звісно багатоаспектна проблема розвитку театру ім. І.Франка в Україні залишається і сьогодні однією з найбільш актуальних і найменш досліджених в історії формування українського театру.

Тому мета нашого дослідження у з'ясуванні особливостей процесу становлення художньо-естетичних принципів театру імені І.Франка в контексті української театральної культури 20-х років ХХ ст. Такий підхід до складної і важливої проблематики зорієнтований як на теоретичний аналіз тенденцій розвитку театру франківців, так і на виявлення жанрово-стильового оновлення в театральному мистецтві цього театру в зазначений період.

Незважаючи на те, що без опанування досвіду діяльності театральних колективів минулого неможливий розвиток сучасної театральної культури, проблема формування художньо-естетичних принципів театру імені І.Франка – одного з провідних театрів сучасної України - залишається і сьогодні однією з найбільш актуальних і найменш досліджених в історії формування українського театру. Тому тема, вибрана для дослідження, є актуальною не тільки сьогодні, а й залишиться такою завжди, поки існує театральне мистецтво.

Утворившись у перші роки існування радянської влади, колектив театру ім. І.Франка у відносно нетривалий термін спромігся побудувати розмаїтий за тематикою й жанрами сценічний репертуар. Великою популярністю користувалися постановки п'єс „Суєта", „Житейське море" І.Карпенка-Карого, „Надія" Г.Гейєрманса, „Затоплений дзвін" Г. Гауптмана, „На дні" М. Горького, „Весілля Фігаро" П. Бомарше, інсценізації Шевченківських поем [2, 3]. У зустрічах з новим глядачем зростала громадська свідомість франківців, глибшало розуміння духовних запитів справді народної аудиторії.

Інсценізація творів класичної драматургії, здійснювані на сцені театру імені І. Франка, відкривали перед молодим колективом шлях до мистецтва життєвої правди. Реалістична драматургія класиків допомагала глибше збагнути ідейну згубність псевдореволюційних п'єс, виховувала естетичні смаки виконавців та режисури, активізувала вироблення високих принципів акторської майстерності.

Свою громадсько-художню діяльність театр ім. І. Франка започаткував п'єсами І. Карпенка-Карого (Тобілевича). Останній уперше в історії українського драматичного письменства вийшов за межі шаблону – етнографічної, з неодмінним коханням у центрі, драми й дав початки серйозної комедії, цінної і з громадського, і з художнього погляду, як галерея типів, як образ справжнього, непідсолодженого життя, перетвореного глибоким і дужим талантом" [4, 477].

Набуваючи з часом сценічного досвіду, театр обстоює принцип дотримання методу реалізму та органічного зв'язку з масовим глядачем. Було здійснено постановки

п'єс сучасних українських та російських творів: "Диктатуру" й "Кадри" І. Микитенка, "Загибель ескадри" і "Платона Кречета" О.Корнійчука, „Невідомих солдатів" Л. Первомайського", „Майстрів часу" І. Кочерги, „Боягуза" О. Крона. Незмінною популярністю масового глядача користувалася інсценізація Я.Савченком роману Я. Гашека "Пригоди бравого вояка Швейка".

В діяльності керованого Г. Юрою колективу реалізувався також зв'язок принципу полістилістичності з акцентуацією (особливо на початку 20-х років під впливом студійного театру Л.Курбаса) на крайніх формах умовності: експериментаторстві, експресіонізмі, гротескності, формалізмі, конструктивізмі. Але це було пов'язано з пошуками нової форми, нової стилістики, а часом і спокусою „не відстати" від природного у ті часи потягу до студійного експериментаторства.

Останнє певною мірою стосується поставленої удвічі 1923 р. п'єси Лопе де Вега „Фуенте Овехуна". Причому одного разу вистава була здійснена у живописно-стилізованих декораціях М. Драка, а вдруге – в умовно-конструктивному декораційному вирішенні художника Г. Цапка, з елементами кубізму й футуризму. Імпровізаторська енергія й оптимістичний потенціал театрального видовища відповідають театральним шуканням Є. Вахтангова ("Принцеса Турандот"), який проголосив програму „фантастичного реалізму" - особливої театральної реальності, де розкривається внутрішній смисл твору засобами гротеску.

У виставах „Полум'ярі" А.Луначарського, „Вій" за М. Гоголем і М. Кропивницьким у переробці О. Вишні, „За двома зайцями" М.Старицького у постановці В.Василька й за іншими творами української та світової драматургічної класики франківці апелювали до засобів умовності, у комедії ж – зверталися до гротеску в загальних рамках реалістичної манери гри.

Після завершення громадянської війни, промандрувавши деякий час містечками та селами України (Черкаський і Чигиринський повіти, Смілянщина, Кам'янець-Подільський, Проскурів, Бердичів та ін.), театр імені І. Франка повертається до рідного міста. Творчий колектив у цей період активно займається культурно-просвітницькою роботою.

„Не зайвим буде згадати, – читаємо у спогадах Г. Юри, – як за розпорядженням Губнаросвіти театр виїхав на села Київщини на продподаткову кампанію. Він обслужив своєю роботою два повіти: Черкаський та Чигиринський, одвідавши чимало сіл і закутків ... повітів. Скільки зворушливих подяк ми дістали від селян за ту велику радість, що ми принесли їм своїми виставами" [1, 17–18].

У червні 1926 р. Театр Франка виїхав на гастролі до Москви. Перебування театру в Москві, як пізніше згадував Г. Юра, збагатило досвід колективу, розширило масштаб його роботи, озброїло „на дальше усвідомлення свого шляху, як шляху боротьби за радянське театральне мистецтво" [1, 26]. Успіх франківців під час гастролей у столиці окрилив колектив на нові творчі перемоги.

Кількарічне перебування колективу франківців в індустріальному Харкові, гастрольні поїздки до шахтарського Донбасу та інших промислових центрів республіки сприяло налагодженню плідного співробітництва театру з робітничим глядачем. Репертуарною політикою, спрямованою на нове освоєння перлин вітчизняної та іноземної класики, пропагандою творів радянських драматургів, театр імені І. Франка завоював заслужені симпатії київських глядачів й насамперед

робітників підприємств та студентів. До міста на Дніпрі після московських гастролей театр переїхав назавжди.

У своїй творчій еволюції театр ім. І. Франка все більше звертався до театру реалістичного мистецтва. Г. Юрі (як акторові та режисеру) найбільше імпонував жанр соціальної драми. На початку своєї творчої біографії він охоче звертався до класики світової драматургії. Але орієнтувався переважно на традиції театру корифеїв і психологічно-побутового російського театру. Проте не уникав експериментальності, застосовуючи прийоми театрального експресіонізму, епічного й політичного театру. Адже останнє було націлене на заглиблення у внутрішній світ героїв, їхні емоції та переживання. Хоча фактично заперечувався сценічний конструктивізм, активно пропагований В. Мейєрхольдом та Л. Курбасом.

Феномен полістилістичності виявляє себе також у жанровому розмаїтті: від драм і комедій світової та вітчизняної класики до нової радянської п'єси. Переломним щодо цього став 1928 р., протягом якого було поставлено „Заколот" Д. Фурманова і С. Поливанова та „Бронепоїзд 14-69" В. Іванова. У п'єсі „Заколот" уперше на українській сцені було оспівано братерський союз трудящих різних національностей у боротьбі за встановлення радянської влади, пропагувався пролетарський інтернаціоналізм.

Знаковою для колективу театру імені І. Франка стала постановка п'єси „Кам'яний острів" О. Корнійчука. У ній були задіяні провідні виконавці О. Ватуля (Артем), В. Варецька (Надія), Т. Юра (Кость Костевич), К. Кошевський (Вишневий), О. Рубчаківна (Олена), М. Пилипенко (Діодор) та ін. Поставив спектакль Г. Юра у творчій співпраці з композитором Н. Прусліним та художником М. Драком. Й хоча композиція вистави була обтяжена елементами умовності, конструктивізму в художньому оформленні, схематизму та плакатності втілення окремих образів п'єси, у ній, безумовно, домінувало реалістичне начало. Вистава „Кам'яний острів" у постановці франківців користувалася заслуженим успіхом у глядачів, передусім у молодіжній аудиторії.

З радянських п'єс, показаних у другій половині 20-х років, чотири були написані російськими драматургами — „Постріл" О. Безименського (постановник Г. Юра, художник Г. Цапок, композитор Н. Пруслін), „Страх" О. Афіногенова (постановник Г. Юра, художники І. Курочка-Армашевський й Н. Олексієва), „Трибунал" О. Ржешевського (постановник Г. Юра, художник Б. Ердман, композитор Н. Пруслін), „Інтервенція" Л. Славіна. Решта творів репрезентувала тогочасну українську драматургію: „Комсомольці" Л. Первомайського (постановник К. Кошевський, художник А. Петрицький, композитор Н. Пруслін), його ж „Невідомі солдати" (постановники О. Смирнов і О. Іскандер, художник І. Федотов, композитор Н. Пруслін) та „Містечко Ладеню" (постановник Г. Юра, художники Й. Шпінель і С. Мандель, композитор Н. Пруслін).

Провідне місце в новому репертуарі стало належати драмі – соціальній, психологічній, героїчній, психолого-побутовій. Театр активно залучає до свого репертуару класичні та сучасні зарубіжні п'єси, але із застосуванням елементів стильової і режисерської новизни. З п'ятдесяти драматургічних творів, поставлених театром ім. І.Франка у перші роки його існування, тридцять належали зарубіжним авторам. Більшість з них – "Цар Едіп" Софокла, "Затоплений дзвін" Г.Гауптмана, "Примари"

Г. Ібсена, “Молодість” О. Гальбе – були запозичені з репертуару “Молодого театру”. Решта п’єс чи не вперше була залучена до українського сценічного обігу (“Весілля Фігаро”, “Лікар з примусу”, “Кумедні манірниці”, “Лорензаччо”, “Герцогиня Підуанська” О. Уальда, а також “Бунтар” О. Мірбо, “Пан Шарля ван Лерберга”, “Монна Ванна” М.Метерлінка). Загалом, українському театральному процесові 20-х років ХХ ст. притаманна вимоглива вибірковість у доборі класичного репертуару й сповідування орієнтації на принципи вільної сценічної інтерпретації – аж до „перелицювання” класики.

Прикладами новітньої драматургії можуть слугувати постанови п’єс „Гріх”, „Чорна пантера”, „Брехня” В.Винниченка, „Затоплений дзвін” Г. Гауптмана, „Лихі пастухи” О. Мірбо, „Йола” Ю. Жулавського, „Червоні солдати” К. Вітфогеля, „Коронний злодій” Г. Бергстедта, „Свята Іоанна” Б. Шоу тощо. Притаманна театральній практиці франківців 20-х років ХХ ст. полістилістичність виконання розуміється як необхідна умова творчого пошуку й професійного зростання.

Поруч з популярними п’єсами національного репертуару (“Мартин Боруля”, “Суєта”, “Житейське море” тощо) до репертуару театру імені І. Франка активно залучалися маловідомі твори українських драматургів, котрі практично не мали ще сценічної історії: буфонада “Сватання царя Латина” Л.Старицької-Черняхівської, драма “Повинен” С. Черкасенка та ін.

Попри уявну зовнішню строкатість репертуару й навіть деяку його еклектичність, слід наголосити на ретельності його добору Г. Юрою. Гостро відчуваючи суспільні умонастрої й будучи відкритим різноманітним художнім напрямкам, він прагнув не миттєвого задоволення примх глядацької аудиторії, але наполегливої духовної співпраці з нею. Звідси, відкритість новим драматургічним ідеям, творча мобільність, демократизм художнього стилю, збагачені потужними традиціями “театру корифеїв”.

Творчий потенціал театру особливо реалізувався у київський період його біографії. Колектив театру імені І. Франка став справжньою лабораторією, де у плідній співпраці з молодими акторами народжувалися кращі твори новітньої української національної драматургії.

Вистави класичних п’єс вітчизняної драматургії стали справжньою школою удосконалення акторської й режисерської майстерності молодого театрального колективу. У роботі над ними зростала виконавська культура акторів, розширювалися й збагачувалися їхні знання.

Внутрішня мобільність дозволяла режисеру миттєво реагувати на зміну духовного клімату молодого радянського суспільства. Художник будував нову декорацію, режисер створював нову редакцію спектаклю, прагнучи глибоких соціальних узагальнень. Головною дійовою особою трагедійних постановок Г. Юри виступала народна маса, одностайна й нестримна у своєму прагненні до свободи.

Вміння розкрити духовне багатство актора, прищепити йому навички художнього освоєння дійсності, виробити високу сценічну техніку – ось та сукупність громадських і художницьких якостей, яка завжди забезпечувала успішну діяльність театрального колективу й індивідуальності в ньому.

Театр імені Франка був і залишається акторським театром. Цю традицію було започатковано вже першими сезонами, коли Г. Юра згуртовував навколо себе неперевершену плеяду майстрів сцени: Г. Барвінські, П. Нявко, С. Семдор, П. Самійленко та ін.

Отже, контекст української театральної культури 20-х років ХХ ст. зумовив набір і дотримання театром імені І.Франка художньо-естетичних принципів реалістичних театральних традицій, полістилістичності.

Орієнтація на творчий пошук дала позитивні результати: утворився реалістичний театр нового типу, театр „життєвої правди". Внаслідок цього сценічній діяльності франківців стали внутрішньо притаманними героїчна патетика звучання, прагнення розкрити суперечливу динаміку людських характерів, виявлення причин соціальних конфліктів, намагання проникнути у глибинний філософський зміст п'єси.

Полістилістичність виконання стала необхідною умовою творчого пошуку й професійного зростання акторів театру імені І. Франка. Вона спричинила домінування соціальної й психологічної драми, героїчної та побутово-психологічної п'єси, ліричної комедії серед тогочасних художніх жанрів.

Література

1. ХХ років театру ім. І. Франка. – К.: Мистецтво, 1940. – 227 с.
2. В.Г. // Вісті. – 1924. – 31 груд.
3. Вечер высокого искусства // Вечерняя Москва. – 1926. – 14 квіт.
4. Єфремов С.О. Історія українського письменства. – К., 1995. – 586 с.

Євгенія Віталіївна Більченко
кандидат педагогічних наук,
старший викладач Національного
педагогічного університету
імені М.П. Драгоманова

КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ МОДЕЛІ КОСМОСУ В ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ (на прикладі лірики І. Павлюка)

Мета сучасної культурології як синтетичної, інтегративної науки полягає у реконструкції ціннісно-смислових аспектів культурних явищ. Останні, мірою перетворення в об'єкт і предмет культурологічного дослідження, постають у його полі як елементи цілісної загальнозначущої знакової системи дійсності, яка фіксується категорією "картина світу". Основою картини світу є онтологічна (космологічна) модель – більш-менш структуровані уявлення представників певної культурної традиції про будову всесвіту. Модель космосу, притаманна даному хронотопу, зумовлює стиль культури конкретно-історичної доби та втілюються у її текстах – знакових полісемантичних комплексах, що імпліцитно містять усю множинність притаманних культурі значень. Дослідження моделі космосу передбачає реставрацію глибинного світоглядного шару тексту (підтексту), сформованого у певному духовному середовищі.

© Більченко Є. В., 2007

Найбільш адекватне і повне віддзеркалення космологічної проблематики епохи зустрічаємо у поетичних текстах. Феномен *поезії,* усвідомленої у якості текстуальної цілісності, яка скріплює єдність культурної спільноти, на теоретичному рівні був осмислений представниками посткласичної і, зокрема, постмодерної традиції філософування: аналітичної психології, герменевтики, постструктуралізму, деконструктивізму (К.Г. Юнг, Г. Гадамер, Б. Кроче, Р. Барт, М. Гайдеггер, Ю. Крістєва, Ж. Дерріда та ін.). До найбільш відомих російських та українських дослідників інтертекстуальної природи поезії можна віднести М. Бахтіна, С. Аверінцева, Ю. Лотмана, В. Біблера, С. Возняка, П. Рихло та ін. Усі вони сходяться на думці, що поетичний текст формується на перетині безкінечної кількості попередніх текстів різних епох і регіонів (“інтексти”, “інтертексти”). Саме через їх творче співробітництво, через безкінечне кореспондування смислів вибудовується притаманна даному тексту космологічна модель, яка завжди має полісемантичний, інтертекстуальний характер. Поетична модель світу, з одного боку, кореспондує із конкретно-історичним світоглядом, а з іншого – втримує певні універсальні характеристики, які відбивають архетипні механізми поетичної творчості.

Відтак, культурологічний аналіз поетичної творчості у дискурсі проблем тексту та інтертекстуальності передбачає виявлення світоглядних, ціннісно-смислових засад художнього твору, які містяться частіше за все у підтексті твору, складаючи його імпліцитний прихований змістовий і структурний рівень – прихований іноді від самого митця, але такий, що чекає на свою актуалізацію з боку співавтора-читача. Дана актуалізація становить зміст методики герменевтичної інтерпретації тексту як трансформації його змісту, виявлення прихованої у ньому інтенції трансцендування – схильності продукувати нові смисли у безперервному діалозі Автора і Читача. Особливо важливим аспектом інтерпретації поетичного тексту є відслідкування історичного та просторового руху певної ідеї (образу, поняття тощо) – від епохи до епохи, від регіон до регіону – за одночасного усвідомлення, що цей рух залишається у повному обсязі непомітним для автора тексту.

Метою даної роботи є висвітлення культурологічних засад поетичної творчості через реконструкцію вираженої у тексті моделі космосу на прикладі поезії відомого сучасного українського письменника І. Павлюка. Виразна спрямованість творчості І. Павлюка до вибудови некласичного філософування в образно-асоціативному стилі у поєднанні з високим рівнем класичної гуманітарної освіченості, інтелектуалізму творів автора і водночас їх виразного тяжіння до етнокультурних архетипів дозволяють нам на їх прикладі прослідкувати історичний рух традиційної східнослов’янської моделі космосу.

Успішна реалізація поставленої мети залежить від виконання таких завдань:

1. Здійснити загальну характеристику традиційної східнослов’янської моделі космосу, з’ясувати її історичні витоки та особливості еволюції.
2. Виявити шляхом застосування інтерпретаційно-аналітичного методу окремі риси даної моделі у поетичній творчості І. Павлюка як представника вітчизняної світоглядної традиції щодо тлумачення будови всесвіту.
3. Порівняти східнослов’янську космологічну модель із загальною моделлю всесвіту, яка вибудовується у більшості поетичних творів (у контексті постструктуралістського дискурсу та герменевтики).

Почнемо із загальної характеристики даної моделі. Для цього здійснимо невеликий екскурс в історію її становлення і формування, починаючи від часів Київської Русі. Цінність Софії у картині світу православного Сходу найповніше відображається у духовності слов'янського православ'я, зокрема у феномені так званого "київського християнства" – своєрідного духовного феномена, сформованого на основі діалогічного переплетення язичницького і християнського світогляду протягом X–XIII ст. ("двовір'я"). У подальшому ключові цінності і смисли "київського християнства" зазнавали творчого переосмислення у текстах усієї православної культури і культурологічної думки і ширше – у текстах східнослов'янської, в тому числі української, культури.

Сутність моделі космосу, складеної у межах "київського християнства", можна охопити складним, полісемантичним і досі дискутованим поняттям сучасної вітчизняної і зарубіжної культурологічної думки (С. Аверінцев, В. Горський, Є. Харьковщенко та інші) – поняттям "софійність". Саме завдяки софійності давньоруська духовність в особі своїх кращих представників (митрополит Іларіон, митрополит Климент Смолятич, Данило Заточеник, Кирило Туровський) зуміла поєднати західнохристиянські принципи інтелектуалізму та персоналізму із східнохристиянськими принципами містицизму й колективізму (соборності), долаючи однобічність чисто зовнішнього практицизму з одного боку, й абстрагованої інтелектуальної діяльності з іншого.

Образ Софії-Мудрості заглиблюється своїми коренями у язичницьке минуле і, як будь-який символ, допускає безкінечну кількість тлумачень. Софія – одна з ключових міфологем античної, іудейської та християнської міфологічної та релігійно-філософської традицій. Компаративний аналіз софіологічної проблематики, закладеної у кожну з них, свого часу блискуче здійснив С. Аверінцев [1]. З огляду на предмет нашого дослідження варто викласти основні концептуальні положення, пов'язані із вивченням еволюції софіологічних уявлень від античності до Київської Русі.

В античній інтерпретації образ-поняття "Софія" (грецьк. *Σόφτα* – "майстерність", "знання", "мудрість") трактується як активне десмургічне начало (ремісниче майстерність, ширше – розум, знання, наука), яке втручається у світ з метою його очищення й упорядкування. Уособленням Софії є Афіна Паллада – богиня мудрості, дочка і помічниця верховного Отця (Зевса), його думка і воля [6].

Ще яскравіше гармонізуюча функція Софії-Мудрості відбивається у старозавітній традиції, де "Премудрість Божа" (Хокма) постає як особиста, уособлена істота, дівоче породження верховного Отця: "Вона є подихом сили Божої і чистим виявом слави Вседержителя" [Прем. 7:25], що вийшов "із вуст Всевишнього" [Сір. 24:3]. І тут відбувається перехід від гносеологічного до онтологічного розуміння Софії: оскільки розум є втіленням божественного начала в людині і світі, олюдненим Богом, то Софія перетворюється із характеристики пізнання у характеристику буття, із суб'єкта в об'єкт, з атрибуту людини в атрибут Бога (Божественний розум), до якого може тільки наближатися людина у своїй розумовій активності. Софійна реальність, відтак, переживається як особливого роду буття, одухотворене і осяяне світлом еманації сакрального розуму. Таким чином, поняття Софії фіксує образ світу як гармонійно упорядкованого простору (космосу, "храму", "дому" – архетипний образно-асоціативний ряд Софії), що є формою вияву-виливу Абсолюту, маніфестацією Творця. У результаті всі

речі і процеси об'єктивної дійсності, утримуючи в собі мудрість творця, перетворюються у знаки і символи, призначені для дешифровки, книгу, що вимагає прочитання. Зауважимо, що тема "світу як книги", набувши свого яскравого продовження у християнському символічному світоспогляданні, надалі перейшла у спадок усій новоєвропейській філософській думці, включаючи постклассику і навіть постмодерн (наприклад, ідея світу як "рукопису Іншого" в екзистенціалізмі К. Ясперса, принцип "археписьма" у деконструктивізмі Ж. Дерріда).

Зазначене підводить нас до розгляду софіологічної проблематики у християнстві, де вона являє собою продукт синтезу еллінських та іудейських уявлень про втілену мудрість божества. Головним символом Софії, за логікою даної міфологеми, є Ісус Христос як олюднений творчий Логос Перше послання св. апостола Павла до коринфян прямо визначає Христа як "Божу силу" і "Божу мудрість" [1 Кор. 1: 24]. Софійний характер природного світу як середовища боговтілення обґрунтовано в онтологічному проекті, окресленому у філософії Іоанна Дамаскіна. Відомий візантійський богослов у праці "Джерело знань" розподіляє сутнє на дві іпостасі: пізнавану і потаємну, видиму і невидиму, тобто на власне Творця як трансцендентну силу, яка управляє яка створила буття, управляє ним і, одночасно, "охоплює в собі все буття" [2, 624], та – створене Богом те саме емпіричне буття, в якому Творець зберігає свою дієву присутність, виявляючи себе через символи. Відтак, пізнання Бога набуває характеру тлумачення символів у ході вивчення розумом навколишнього світу. Найголовніші сакральні символи утримує в собі Біблія – тобто Текст. Архетип тексту, книги, слова, мови і мовлення як своєрідного "дому буття" (М. Гайдеггер) з новою силою постане в постмодерністському дискурсі: за тим же Гайдеггером, істина знаходить свій вияв у мові, в першу чергу, в поезії, перетворюючи поета на головного інтерпретатора Одкровення. Зазначене дозволяє порівняти християнську софійну модель космосу із картиною світобудови, яка постала у сучасній філософії, особливо на її межі з літературознавством і поетичною творчістю (втім, поро це пізніше).

Поки що ж важливо відмітити ще один аспект образу Софії: це її архетипна жіночість, на яку звернув увагу ще С.С. Аверінцев. Наприклад, в античних поетичних роздумах про Афіну говориться: "Матір'ю Діву Афіну кличуть, хоча вона і не народжувала" [1, 224]. У християнстві символічна постать Софії означає таїнство боговтілення, особистим знаряддям якого є Богородиця. Давньоєврейська Хокма – також жіноча іпостась: "Мудрість свій дім збудувала, сім стовпів своїх витесала" [Пр. 9:1]. Іпостасна природа Софії визначає її як богиню, яка являє собою персоніфікацію ідеї вічної жіночості і шанується греками в образі не тільки Афіни Паллади, але також Афродіти і Деметри; східними релігіями – в образах Ізіди, Кібели, Іштар; слов'янською міфологією – в образах Лади, Мокош. Ці образи формуються в усіх аграрних культурах на основі солярно-вегетативних культів та прикріплюються до весняної обрядовості через архаїчну паралель між родючістю землі і родючістю жінки.

Цікаво, що образ "влаштованого" гармонійного світу має свою інтерпретацію в культурах Далекого Сходу (зокрема в даоськосько-конфуціанській культурі через природний закон Дао і коливання Інь – Ян, в Індії – у формі культу статевої любові). Цей же образ як свого роду універсалія "спалахує" у кочовій арабо-мусульманській

культурі: у поезії суфіїв поширені космологічні моделі, подібні до софіологічних (школа "вахдат-ал-вуджуд", араб. "єдності буття" як "саду", осяяного Творцем).

Показово, що східні слов'яни, які шанували богиню-прародительку, зображуючи її в образі жінки з піднятими вгору руками (обереги), після утвердження християнства на Русі надали перевагу іконописному канону Оранти (лат. "благаюча") у зображенні Божої Матері (згадаймо мозаїки Софії Київської). Водночас софіологічний зміст християнської Оранти є набагато ширшим за язичницький: християнська Марія-Софія – це не просто міфологічна істота (конкретно-суттєва, антропоморфна, пов'язана з магією землі і плодючості): тут йдеться про релігійно-філософську та морально-етичну (тобто абстрактну) категорію. Вона символізує не тілесні сили землі, а посередництво між небом і землею, Богом і людьми, трансцендентним та іманентним. По суті, Софія – це квінтесенція християнського почуття любові як вищого вияву особистісних сил, який матеріалізує дух і одухотворює матерію (згадаймо у М. Цвєтаєвої: "Нельзя, припадя к устам, не припасть и к Психее, порхающей гостье уст..." [9, 245]). У слов'янському православ'ї осередком внутрішньої любові, місцем діалогу людини з Богом, індивідуальним вмістилищем Софії-Мудрості є "серце" як цілісний образ богоподібної сутності людини. Кордоцентризм як культ "сердечності" і софійність як культ "мудрого природного світу" відтоді став ключовою ідеєю східнослов'янської філософії, культурологічної думки, літератури, в тому числі поетичної (П. Юркевич, Г. Сковорода, Т. Шевченко, Л. Толстой, В. Соловйов, М. Бердяєв, Л. Шестов, В. Розанов, В. Зеньківський, Леся Українка, Б.І. Антонич та ін.).

Такий докладний аналіз традиційної східнослов'янської моделі космосу був необхідний, щоб зрозуміти: поетичний феномен І. Павлюка – це окрема ланка у безперервній трансляції етнокультурних та релігійних архетипів, смислів і символів. Виявляти окремі риси софійної моделі космосу у поетичній творчості І. Павлюка пропонуємо на прикладі лише однієї, на наш погляд, вельми показової щодо даного світобачення збірки інтимної лірики "Стихія" (2002 р.).

Дана збірка дає нам яскравий приклад типового софійного смислового ряду "мудрість – духовність – душевність – сердечність – любов – жіночість": тим яскравіше, бо цей ряд складає не свідому маніфестацію автора, а найцінніші для інтерпретатора маргінальні особливості тексту, своєрідний підтекст та "інтекст", яким просякнута уся збірка. Розглянемо софіологічну проблематику "Стихії" послівно, крок за кроком, відтворюючи її смисли.

З перших же рядків поет вводить читача у софіологічну проблематику. Образ вічної жіночості як джерела миру і гармонії у світі простежується у рядках:

І по-жіночі торкати шаблю
І пити слово [8, 4].

Або:

Дрож води жіноча над степами [8, 8].

В іншому місці читаємо:

Світ самотній, як жінка вагітна, пасе росу,
Не розлити з очей щоби небо стареч раннє [8, 106].

Жіночість сприймається майже як сакральне начало у дусі євангельського гендеру і культу "серця":

Спасибі Тому, хто колись покличе,
Що за ребро мені подарував
Твоє велике серце таємниче [8, 14].

Або:

Жінка впала, наче кров на серце,
Піднялася віями Христа [8, 18].

Одухотворення дійсності у поета неминуче пов'язується з таїнством боговтілення, яке перетворює реальність на місце зустрічі трансцендентного та іманентного, олюднення Бога і обожнення людини: недарма образ християнського таїнства причастя ("чиєсь пришестя, своє причастя" [8, 4]) органічно переплітається з язичницьким архетипом анімістичного культу природи ("люблять дерева" [8, 138]; "Вічно бузкова даль" [8, 135]; "крутиться Всесвіт, теплий від нас, людей" [8, 9] тощо). Подекуди виправдання плоті, емпірії, яке лежить в основі софійного розуміння світу як гармонійно упорядкованого простору, приводить поета до декларації пантеїзму:

Та береза – як тоненька церква [8, 36].

Вибудовується відверто язичницький архетип антропоморфного Космосу, культивується гілозоїзм:

Болить в ромашки світла голова... [8, 27].
Сльоза ж сніжинці руки поламала [8, 27].
На колінах трави лежить моя голова [8, 35].
Без нічної сорочки Місяць
Із зорею танцює вальс [8, 65].
Старенькі зорі дуже чоловічні [8, 113].

Уподібнення природи жінці перетворюється у своєрідне кредо:

Щоб тілом пахла лобода,
Косою – злива [8, 125].

Пантеїстичне захоплення природою еволюціонує у автора від простого естетичного замилування до теоретичного усвідомлення універсальності законів Космосу. Для обґрунтування останньої тези поет звертається до зразків світової культури: від пастернаківського циклу "Сестра моя – життя" [8, 115] – до інтуїцій далекого Сходу (зокрема в індійських мотивах "Скляної корчми"). Всі об'єкти світу стають предметом всезагальної любові в дусі індо-буддійського містичного принципу "сатьяграха" – непротивлення злу:

Минає час. Я все ж люблю життя.
Люблю від самозречення – до неба.
Немов дитя. Люблю мале дитя,
І ближнього, і дальнього, і лебедя... [8, 26].

Східні мотиви виглядають тим органічніше, щ культ природи породжує "природність" як антропологічний ідеал, в категоріях пристосування, збереження, слідування космічній гармонії (пор. принцип "цзи жань" у даосів):

Просто з яблунь яблука кусаємо [8, 59].
Я закону іншого не знаю,
Як закон природного себе [8, 59].

Водночас, попри підкреслену "тілесність" окремих "про язичницьких" інтекстів, у творчості І. Павлюка відчувається глибинна християнська за духом інтенція, про яку свідчить загальний смисловий простір тексту, та іронічна авторська дистанція, яка (у формі моральної рефлексії) імпліцитно супроводжує гедоністичні заклики:

А про вічне думати не треба,
Доки жити хочеться іще [8, 109].
Жити щасливо – значить:
Жити гріховно –
Тіло душі ліпити з вогню і з води [8, 127] .

Наявність рефлексі, свідомості, духовності вивищує людину над природою, внаслідок чого вона, з одного боку, втрачає глобальне почуття всеєдності й злитності життя, зазнає самотності, а з іншого – набуває здатності до трансценденції і свободи:

Душа ще має вічність для роботи [8, 29].
Чи то небо розкинулось на землі?
Чи за космосом вічна туга? [8, 63].

Прагнення до трансценденції передається іноді дуже наочно, конкретно-чуттєво, подібно до готичного просторового прориву:

А я – корінням доверху, диханням до землі [8, 100]
Простягаю руки, простягаю.
Падаю із неба до небес [8, 59].
Щось мені так – мов вітрильники в жилах зустрілись.
Хоч бери жили – і скалкою дзеркала ріж [8, 42].
Ще б горизонт розірвати –
Бо дуже тісно [8, 5].

Образ "розірваного горизонту" (до речі, один з улюблених автором, він зустрічається і в інших творах) є найбільш показовим з точки зору передачі відчуття обмеженості іманентного простору, "стиснутості" зовнішньою оболонкою дійсності, прорватися за межі якої – основне екзистенційне завдання особистості автора-творця (пор. з цвєтаєвським: "Существованья котловиною сдавленная..." [9, 311]). Відтак, індивідуалістичний мотив протистояння "людина – світ" (сформований, до речі, ще представниками європейського романтизму і неоромантизму, до продовжувачів якого можна віднести й І. Павлюка), переломлений крізь соціальну призму, постає як тема вивищення поета над суспільним оточенням:

Посварився з Богом та епохою.
Але ж ти мене не розлюби [8, 81].
Бо ж все одно – юрба не впізнає
Ні генія,
Ні Бога,
Ні кохання [8, 26].

Як бачимо, в моделі космосу, яка вибудовується у поетичній творчості І. Павлюка, поєднуються дві, на перший погляд, несумісні світоглядні установки: з одного боку, притаманні язичництву чуттєвість, тілесність, плотський активізм, глобальне почуття всеєдності, злитності життя, органічного і кровного зв'язку із силами плодючості природи, а з іншого, – витончений християнський спіритуалізм, заснований на

індивідуалістичній ідеї духовної самоцінності особистості поета, якому, "...як святому, чужа таїна грудей..." [8, 76] (у М. Цвєтаєвої знову знаходимо смислову конвергенцію: "С другими – в розовые груды грудей..." [9, 255]). Уважне прочитання творів поета дозволяє дійти висновку, що у такому парадоксальному поєднанні насправді немає нічого парадоксального, оскільки саме поєднання матерії і духу відповідає універсальному онтологічному завданню поета як суб'єкта дійсності.

Тут ми виходимо на рівень кореспондування у поезії І. Павлюка софійної моделі космосу, притаманної східнослов'янській православній традиції, із загальною поетичною моделлю космосу. Дослідження останньої як предмета й механізму поетичної творчості протягом ХХ ст. перебувало у колі уваги авангардистського літературознавства і тісно пов'язаної із ним постмодерної філософії. Не вдаючись у подробиці цих розробок, детальний розгляд яких виходить за межі предмета нашого дослідження, зазначимо: спільною особливістю їх усіх є розуміння центрального місця поета в світі як транслятора та інтерпретатора Абсолютної істини. У дискурсі герменевтики і постструктуралізму буття сприймається як "герменевтичне", яке потребує з боку людини "розуміння" (тлумачення). "Житлом" буття є мова, що виражає себе через мовлення як основу людської історичності. Головним суб'єктом мови і мовлення є поет, який, таким чином, перетворюється в умовний "центр" одухотвореної смислами символічної (софійної) дійсності як у даосизмі у "дитячий" центр структури Дао ставить себе філософ з прізвиськом "цзи" – кит. "дитина"). Його призначення полягає у тому, щоб сприймати, тлумачити і доводити до людства божественні символи і знаки. З цього приводу відомий дослідник поетичної творчості М. Гайдеггер наводить рядки не менш відомого поета Гельдерліна:

Та нам, поети. З непокритою головою
Належить стояти під божими грозами
І власною рукою промінь Отця
Ловити, й дарунок небес,
Загорнутий у пісню, простягати народу [5, 356].

"Пісня" (поезія), відтак, постає як акумульований трансцендентний смисл. Щоб "зрозуміти" його (у герменевтичному значенні слова "розуміння"), необхідно володіти особливою чутливістю, відкритістю, здатністю до діалогу з Богом, світом, с собою. Подібну відкритість зафіксував ще М. Бахтін, який, досліджуючи проблеми поетики Ф. Достоєвського, відмічав, що самосвідомість автора у творі є глибоко діалогічною: у кожному своєму моменті вона звертається до себе , до іншого, до третього; вступає у зовнішні і внутрішні діалоги [3]. Особливого значення тут набуває поняття "внутрішнього" діалогу, спроможності поета до розмови із собою, рефлексії. У такій ситуації "Інший" виступає передумовою для самоаналізу і самоусвідомлення, "зовнішній" діалог підтримує і стимулює "внутрішній", через спілкування відбувається екзистенційне самовираження особистості автора. З цього приводу О. Мандельштам зазначав: "Немає лірики без діалогу. А єдине, що штовхає нас в обійми співбесідника, – це бажання здивуватися своїм власним словам, захопитися їх новизною і неочікуваністю" [7, 174]. Водночас процес рефлексії призводить до того, що поет замикає мовлення на самому мовленні (наочно це виражене через синдром так званих "важких", елітарних творів), безперервно розвиваючи "внутрішній" діалог, соліloквію, "автокомуніка-

цію", або зв'язок типу "Я – Я" (вислів Ю. Лотмана). Цей вираз підводить нас до культурологічної точки зору на поезію, яку можна вивести із славнозвісних афористичних формул М. Бубера "Я – Ти" та "Я – Воно", що використовуються для позначення суб'єкт-суб'єктного та, відповідно, суб'єкт-об'єктного (технократичного) типів ставлення до світу [4]. Поет у такому вимірі – головний супротивник технократизму, носій інтуїтивно-цілісного, синтетичного, інтимно-діалогічного світовідчуття. Він постійно перебуває у стані відношення "Я – Ти" до світу ("сестра моя жизнь"), – як зовнішнього, так і внутрішнього, – знаки і знамення якого йому належить тлумачити, поєднуючи трансцендентне і земне, ідеальне і матеріальне, сакральне і профанне у своїй творчості.

Отже, культурологічний аналіз моделі космосу у поетичній творчості І. Павлюка дозволяє нам дійти таких висновків. Перше: у поезії І. Павлюка сконденсовано репрезентована традиційна для східних слов'ян софійна модель всесвіту як втілення Божої мудрості, форми вияву Абсолюту, сфери матеріалізації трансцендентного, свого роду Тексту Творця. Як будь-який текст, така дійсність є символічною і потребує дешифровки. Друге: зазначена модель утримує в собі елементи загальних механізмів поетичної творчості, які повною мірою розкривається у дискурсі сучасної філософії та культурології. Відповідно до поетичної (софійної) моделі космосу поет вбачає своє призначення у тлумаченні сакральних знаків, у виявленні відблиску трансцендентного в іманентних речах і явищах, а відтак – у передачі їх через поетичну символіку. Таке призначення у хронотопі утворює навколо поета своєрідний, елітарно замкнутий і одночасно діалогічно відкритий простір – статичний мікрокосм, у якому поет рятується від динаміки швидкоплинного, мінливого, тлінного – старіння, тимчасових ("профанних") негараздів історичного часу. З цього приводу ще раз згадаємо винесені в епіграф рядки І. Павлюка, які з надзвичайною точністю, яка подекуди притаманна поетичному (не менше, якщо не більше, ніж науково-філософському) слову передають цю ідею:

Тому світ барвінково-хрещатий
Простір мій від часу стереже [8, 43].

Література

1. Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь. – К.: Дух і Літера, 2001. – 460 с.
2. Антология мировой философии: В 4 т. / АН СССР. Ин-т философии. Философское наследие. – М., 1969. – Т.1: Философия древности и средневековья. – 936 с.
3. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советская Россия, 1979. – 318 с.
4. Бубер М. Два образа веры: Пер. с нем. – М.: Республика, 1995. – 464 с.
5. Гайдеггер М. Гельдерлін та сутність поезії // Возняк Т. Тексти та переклади. – Харків: Фоліо, 1998. – С. 345-360.
6. Кун Н.А. Мифы Древней Греции. – М.: РИК Русанова; ООО Издательство Астрель, ООО Издательство АСТ, 2000. – 624 с.
7. Мандельштам О. Шум времени. – СПб.: Азбука, 1999. – 382 с.
8. Павлюк І. Стихія. Любовна лірика. – Тернопіль: Джура, 2002. – 144 с.
9. Цветаева М. Избранное. – Смоленск: Русич, 2001. – 592 с.

Олександра Сергіївна Олійник
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв

"КУЛЬТУРНІ" ІНДУСТРІЇ ЯК СУЧАСНІ ФОРМИ СУСПІЛЬНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ПРАЦІ У ДУХОВНОМУ ВИРОБНИЦТВІ

З крахом комуністичного режиму та розвалом СРСР в Україні, як і в інших колишніх союзних республіках, що здобули державну незалежність, розпочалися трансформаційні процеси в усіх сферах суспільного життя. В галузях, пов'язаних з виробництвом матеріальних та духовних продуктів, унаслідок відновлення приватної власності на засоби виробництва та відродження ринкових відносин на зміну централізованій плановій системі прийшли особиста ініціатива й підприємництво.

Цілком природно, що різкі, можна сказати, революційні, зміни супроводжуються кризовими явищами, особливо болісними у галузях матеріального виробництва та небезпечними у сфері духовного. Процеси роздержавлення та приватизації закладів культури і мистецтва, різка зміна їхнього функціонального призначення в нових умовах суперечить не тільки усталеним смаками та вподобанням "традиційних" споживачів, а й ідейно-естетичним очікуванням носіїв "передових" ідеалів. Усе це викликало занепокоєння у громадськості, насамперед у інтелігентських колах, та стало предметом жвавих дискусій з приводу принципових засад державної політики в галузі культури, додержання "балансу" в питаннях розвитку державного та приватного секторів у культурному будівництві, зокрема насадження та підтримки так званого "третього сектора" – діяльності недержавних некомерційних підприємств, організацій та закладів культури. Особливо гострі нарікання викликає діяльність так званих „культурних" індустрій (кіно, телебачення, книговидавництво, виробництво носіїв фіксованої музики, модельний та „шоубізнес" тощо) – за стандартизацію та уніфікацію виробів, засилля продукції зарубіжного походження, поширення уявлень, смаків та вподобань, які суперечать національній традиції тощо.

З цих проблем за роки незалежності в Україні вже нагромадився досить солідний масив літератури, що включає не лише значну кількість публікацій у періодичній пресі, газетах та журналах, а й низку ґрунтовних досліджень різних аспектів трансформаційних процесів у галузі культурного будівництва. Це, зокрема, дисертаційні роботи О.В.Башун, Ю.В.Трач, Л.В.Мартиненко, К.В.Юдової-Романової, І.В.Пантелейчук, Л.П.Діхніч, Ю.А.Шестопал та ін., монографічні дослідження О.А.Гриценка, В.В.Солодовника, І.Д.Безгіна, О.Д.Семашка, С.Д.Безклубенка та ін. В них аналізуються принципи державної політики в галузі культури, політико-правові засади інноваційних процесів, структурно-організаційні зміни в окремих галузях (музеї, бібліотеки, клубні установи, книговидавництво, модельний бізнес, становлення третього сектора, стан і перспективи державних та муніципальних закладів і установ культури тощо). При цьому залишаються дещо в тіні проблеми та перспективи розвитку національних засобів масового виробництва та поширення продуктів культурного призначення, які

© Олійник О. С., 2007

в зарубіжній літературі здобули найменування cultural indusnries (“культурних індустрій”*).

Відсутність наукових уявлень про те, що являє собою “індустріалізація” культури, як виникли та функціонують “культурні” індустрії, зокрема засоби масової інформації та комунікації, залишає відкритими двері для різного роду ілюзій, домислів та міфів і заважає формуванню та здійсненню належної державної політики щодо регулювання їх діяльності. Цим і зумовлений вибір теми нашого дослідження: ”Культурна” індустрія як форма суспільної організації виробництва та поширення предметів духовного споживання”.

Насамперед, уявляється необхідним прояснити та уточнити ключові терміни дослідження,, а саме поняття *культура, виробництво, духовне виробництво, індустрія* тощо.

Як свідчить аналіз, у літературі існують десятки дефініцій поняття “культура”. Проте, як слушно зауважує С.Безклубенко (“Теорія культури”, ”Всезагальна теорія та історія мистецтва”), всі вони, власне, зводяться до трьох аспектів: *“антропологічного”* (культура як спосіб життя народу: “східна культура”, “християнська культура”, “американська культура” тощо), *“гуманітарного”* (культура як показник вихованості: “культура мовлення”, культура праці”, “культура мислення” тощо) та *“галузевого”* (культура як “частина”, “сектор”, “галузь” народного господарства). Саме в останньому значенні вживається термін *культура* у даному дослідженні – як сфера життєдіяльності суспільства, відмінна від суто господарського життя: галузь виробництва та споживання продуктів, призначених для задоволення особливих – *духовних* – потреб людей.

Слово *виробництво* у повсякденному побуті вживається для означення особливої сфери діяльності, відмінної, скажімо, від будівництва, сільського господарства, гірничо-видобувної справи тощо і пов’язаної з фабрично-заводською формою організації суспільної праці. Кажуть: “після закінчення школи вона поїхала у місто і *працює на виробництві”,* тобто на фабриці чи заводі. Науковий термін *виробництво* вживається для загального означення того різновиду праці, в процесі та результаті якого із наявних матеріалів (продуктів) виходить (виготовляється, виробляється, продукується) новий, істотно відмінний продукт.

Подібно до того, як практично у кожній галузі людської діяльності на певному етапі історичного розвитку відбувається перехід від пасивного освоєння даного природою до активного його виготовлення (за збиранням корисних рослин, вирощування їх, за полюванням на тварин – їх одомашнення та розведення, за використанням твердих матеріалів як інструментів – їх доцільне виготовлення, у науці – за спостереженням – пізнавальний експеримент), так і у сфері культурній за періодом пасивного “милування” тим, що дане природою, настає епоха активної творчості: продукування цілеспрямованого *вироблення* таких предметів.

Відтак, під *культурним виробництвом* у даному дослідженні розуміється процес створення (виготовлення, вироблення, продукування) культурних цінностей.

Поняття *культурне* виробництво логічно входить до більш широкої за обсягом і змістом категорії *духовне виробництво*: продукування, поряд з мистецькими творами, релігійних та філософських уявлень, наукових знань, правових та моральних норм,

естетичних смаків та вподобань, загалом інформації. Термін "духовне" при цьому застосовується не через те, що цей вид суспільного виробництва нібито позбавлений предметно-матеріального змісту, а лише з огляду на потребу відрізняти його від звичайного виробництва матеріальних благ.

Попри всі видимі й невидимі відмінності "духовного" та "матеріального" виробництва, , вони, як такі, мають чимало спільного. Іншими словами, культурному виробництву, за всієї його специфіки, притаманні всі найважливіші риси виробництва взагалі, в тому числі організаційно--інституційні. Дослідження, зокрема, показало, що культура – як галузь суспільного виробництва – у своєму історичному розвитку набуває таких самих організаційних (інституційних) форм, як і суспільне виробництво будь-якого роду.

Техніка виробництва (знаряддя праці, інструменти, витратні матеріали тощо) зумовлює *логіку її використання* ("*техно-логію"*), що знаходить свій вияв у формах організації праці. Так на "зміну" (точніше: на доповнення) *індивідуальної* форми організації праці (окремий митець: скульптор, маляр, письменник, співець тощо самотужки виробляє свій твір від початку до кінця) приходить *кооперація* (поєднання різних операцій єдиного виробничого процесу: хор, оркестр, танцювальний ансамбль), далі – *мануфактура* (театр, скульптурні та живописні майстерні), потім *фабрика* (виробництво кінотворів, книг, журналів) і нарешті – *індустрія* (телебачення, виробництво музичних та екранних записів – платівки, диски, касети тощо, виготовлення моделей одягу та ін).

Слово "індустрія", яке походить від латинського industria, що *означає старанність, ретельність, діяльність,* у нас зазвичай вживається як синонім слова "промисловість": "індустріалізація народного господарства", "індустріальна держава" (проте: "важка індустрія", але "легка промисловість"). Поняття ж "індустрія" як науковий термін поки що не знайшло свого однозначного тлумачення. Відтак, видається логічним пошукати його предметний зміст у співставленні означуваних ним явищ з тими, що їх репрезентує вже усталена в даній галузі термінологія: *кооперація, мануфактура, фабрика.* Якщо *кооперація* (лат. co-operatio – співпраця) являє собою просте поєднання ("арифметичне" складання) зусиль у виробництві, *мануфактура* ("ручне виробництво") – сукупне використання різних умінь та зусиль окремих виробників, кожний з яких виконує тільки певну операцію у спільному виготовленні продукту, а *фабрика* – систему машин, які виконують значну чи переважну частину того, що являло собою предмет ручних операцій у мануфактурі, то *індустрія* – це новий, технологічно більш високий рівень використання складніших механізмів, що виконують колишню ручну роботу в автоматичному та напівавтоматичному режимі.

У цьому зв'язку досить порівняти еволюцію, наприклад, *ткацтва* (від мануфактури, що являла собою сукупність простих ткацьких верстатів) до сучасної фабрики – системи автоматизованих та напівавтоматизованих агрегатів – з подібною еволюцією, скажімо, книгодрукування (від ручного виготовлення кліше до ручного набору літер, звідси до винайдення лінотипів і далі – сучасного комп'ютерного набору) або з розвитком техніки та технології звукозапису – від перших, ручного виготовлення, фонографів (воскових валиків) до грамофонних платівок, а від них до сучасних аудіокасет та дисків.

Щодо поняття *культурна індустрія*, його предметного змісту та логічного обсягу, в літературі також мають місце розбіжності. "Поняття *культурні індустрії,* на думку Шігео Мінови, керівника Академічної Служби Токійського Університету ООН, не так легко визначити. Воно включає такі типові засоби масової комунікації, як газети, радіо й телебачення, і такі сектори індустрії розваг, як кіно, грамзаписи. Книги та журнали можуть бути подекуди також включені [4].

Хоча термін „культурна індустрія" (в однині), як зауважував професор Сорбонни Огюст Жерар, був винайдений Адорно й Хоркхеймером ще 1947 р., й досі (початок 80-х років XX ст.) залишається деякий сумнів щодо типів діяльності, які, здогадно, ним охоплюються (наприклад, фотографія, комп'ютерні науки загалом чи виготовлення всього обладнання й устаткування, використовуваного для виробництва і поширення послань (кіно- і телекамери, радіо- та телеприймачі, фотоапарати, програвачі записів усіх видів, відеомагнітофони і так далі), навіть туризм та реклама [3, 21]. Власне, продовжує Жерар, про культурні індустрії йдеться, коли культурні товари та послуги виробляються, репродукуються, зберігаються чи поширюються (по індустріальних чи комерційних каналах, це відбувається у великих розмірах та у відповідності із стратегією, заснованою скоріше на економічних міркуваннях, ніж турботі про культурний розвиток [3, 21]. Не кажучи вже про логічну небездоганність (порочне коло: "культурна індустрія існує" завдяки ..."індустріальним каналам" тощо*),* це твердження видається не зовсім коректним з точки зору історичної істини. "Культурні", індустрії, на думку Жерара, не означають індустріалізації культури. "Щоб уникнути непорозуміння, вважає він, належить зауважити, що використання терміна *культурні індустрії* не обов'язково означає індустріалізацію культури у сенсі, в якому термін використовується, наприклад, для будівельної індустрії. Це значення слова *індустріальний* не застосовується до культурних індустрій, навіть якщо деякі техніки нагадують його [3]. У цьому зв'язку досить пригадати, що саме з будівельної індустрії був запозичений та міцно ввійшов у широкий вжиток кінематографічний термін *монтаж* (складання), щоб поставити під сумнів це застереження Жерара.

Якраз навпаки: про індустріалізацію можна вести мову завжди, коли йдеться про продукти, виготовлені складанням (збиранням) масово вироблених частин на місці чи на фабриці, отже, масову стандартизацію, уніфікацію та серійність виробництва продуктів, в тому числі культурного призначення (телевізійні серіали, модні колекції "претапорте", музичні хіти, літературні детективи, чайні та столові сервізи тощо).

Звідси має бути зрозуміло, що "культурна" індустрія являє собою сучасну форму суспільної організації праці у заснованому на досягненнях новітньої техніки та технології виробництві культурних цінностей. За своєю сутністю вони рядоположні з такими історично відомими формам організації суспільного виробництва, як кооперація, мануфактура та фабрика, і є результатом їх подальшого розвитку та удосконалення.

Технологія та техніка виробництва самі по собі індиферентні до змісту продукованих цінностей. Якість пшеничного зерна, наприклад, не залежить від того, яким чином його висівають та збирають – вручну чи за допомогою машин, однак вони істотним чином визначають їхню кількість та способи поширення. Технологія, як відомо, являє собою "становий хребет" будь-якого виробництва. Над те: будучи естетизованою, вона дає початок мистецтвам і визначає творчий метод та особливості худож-

нього стилю [4]. Проте технологія як інструмент творення неоднаково сприймається, використовується та поціновується різними виробниками. Уже саме це зумовлює напругу у взаєминах носіїв нових технологій з представниками традиційних способів продукування і стає одним з джерел певної соціальної напруженості та кризових явищ у культурі як окремих держав та регіонів, так і в культурних взаєминах країн.

Далі, у виробництва, крім технологічного та відповідного організаційного (інституційного), є ще, як відомо, й економічний аспект. Виробництва предметів культурного призначення, як засвідчує історія, втягуються в існуючі економічні відносини і часом навіть можуть функціонувати як більш-менш самодостатні виробничо-господарські організми. "Культурні індустрії", засновані на технологіях, що мають передумовою концентрацію та централізацію виробництва, виявляють тенденцію до монополізації, що також стає джерелом напруження в суспільстві.

Нарешті, продукти "духовного" виробництва, на відміну від звичайного, "матеріального", несуть в собі потужний ідеологічний (ідейний, політичний, правовий, моральний, естетичний тощо "заряд", що робить "культурні" індустрії, з їх природною орієнтацією на стандартизацію та уніфікацію продукції, тенденцією до концентрації, монополізації та інтернаціоналізації виробництва, також потужним джерелом ідеологічного напруження в суспільстві.

Зазначені обставини й зумовлюють необхідність державного (законодавчого та адміністративно-організаційного) регулювання та суспільного (громадського) втручання в діяльність національних "культурних" індустрій з метою їх підтримки або, залежно від конкретних обставин, "стримування" чи корекції ідеологічного спрямування змісту продукованих програм.

Кожна країна вирішує (або прагне вирішити) ці проблеми по-своєму, відповідно до місцевих традицій, засадничих принципів суспільно-політичного устрою та матеріальних можливостей. Водночас за понад півстолітній період активної діяльності "культурних індустрій" у світі напрацьовані певні засоби, форми та методи, що можуть являти загальний інтерес з точки зору їхньої ефективності.

Примітки

*Переклад видається не надто точним: за граматикою (cultural – відіменниковий прикметник), можливо, треба б було писати *культурницька*, аби уникнути двозначності слова *культурний* в українській мові

Література

1. Final Report of the Committee of Experts on 'The Place and Role of Culturel Industries in the Cultural Development of Societies (CC-80/CONF.629/COL.10.

2. Horkheimer M. and Adorno T.W. Dialektik of Enlitenment. – New York, Herder & Herder, 1972.

3.Augustin Girard. Cultural industries: a handicap or a new opportunity for cultural development? *In:*Cultural Industries: A challenge for the future of culture. – Unesco, Paris, 1982.

4. Безклубенко С. Всезагальна теорія та історія мистецтва. – К., 2002.

5.Shigeo Minowa. A pure liberal strategy: people and private intervation s cultural development. *In:*Cultural Industries: A challenge for the future of culture. – Unesco, Paris, 1982.

6. Girard A. Cultural Development: Experience and Policies, pp. 27–42, Paris, Unesco, 1972.

7. Girard A.Industries culturelles // Futuribles. September–October, 1978.

8. Albert Breton. Introduction to economics of culture. *In:*Cultural Industries: A challenge for the future of culture . – Unesco, Paris, 1982.

9. Armand Mattelart and Jean-Marie Piemme. Cultural industries: the origin of an idea. *In:*Cultural Industries: A challenge for the future of culture. – Unesco, Paris, 1982.

10. Armand Mattelart and Jean-Marie Piemme. Internationalisation of television sn Belgium.

11. Adorno T. W.Television and the Pattern of Mass Culture". *In*: W. Schramm (ed.) Mass Communications. Urbana, 111, University of Illinois, 1960.

12. Barbara D. Kibbe.Creative workers, cultural industries and technology in USA. *In:* Cultural Industries: A challenge for the future of culture. – Unesco, Paris, 1982.

Віталій Олександрович Радзієвський
здобувач Київського національного
університету культури і мистецтв

РЕЛІГІЙНЕ ПРАВО У СИСТЕМІ ГУМАНІТАРНО-ПРАВОВИХ ДИСЦИПЛІН

На початку XXI ст. відбувається стрімкий розвиток у багатьох галузях людських знань, особливо це відчувається в природничих і точних науках. Проте було б помилково вважати, що не відбувається ніяких суттєвих і важливих зрушень в галузі гуманітарних дисциплін. Варто згадати, наприклад, якою популярною стала останнім часом культурологія. Окремо хочу зупинитися на розвитку гуманітарно-правової сфери, переважно на питаннях близьких до юриспруденції, але які опосередковано торкаються багатьох галузей людських знань, особливо філософії і культурології. Розвиток різних напрямків юридичної науки, її нових галузей і навчальних дисциплін і аспектів релігійного життя мають велике значення для формування свідомого громадянина нашої країни. Багато з того, що стосується релігійного права цілком можливо віднести й до історії фітології (або, на думку деяких, історичної фітології), яка заслуговує на окреме та ґрунтовне дослідження, як і суміжна з нею сфера культури фітології (фітологічна культура має близький зв'язок і з популярною в наш час культурологією). В наш час важливого значення набуває проблема розвитку дисциплін гуманітарно-правового циклу, подальшого вдосконалення правового регулювання суспільних відносин у сфері духовної діяльності, зокрема у релігійному житті. Тому розвиток і вдосконалення викладання гуманітарно-правових дисциплін набуває особливого значення.

Поняття релігійного права є новим для юридичної літератури, питання його визначення є спірним. Галузі права виділяють за предметом (сукупність однорідних відносин окремої сфери суспільного життя, врегульованих правовими нормами) й методу правового регулювання (сукупність специфічних способів й прийомів владного впливу права і держави на регулювання суспільних відносин і їх суб'єктів, здійснюваний за допомогою правових норм і інших юридичних засобів). Поява галузі права можлива при визначенні загальних положень, де висвітлюються специфічні особливості регулювання однорідних суспільних відносин, характерних саме для нової галузі права. Не менш актуальними є питання з історії фітології.

© Радзієвський В. О., 2007

Необхідно врахувати здобутки та досвід науковців, які працювали у сфері системи та систематизації права і релігієзнавства (С.Д. Безклубенка, О.Р. Копієвської, С.М. Легуши, Н.М. Оніщенко, М.А.Ожевана, М.М. Поплавського, О.І. Скнаря, А.В. Скуратівського, С.С. Сливки та ін.). Варто взяти до уваги, що виокремлення релігійного права (вужче–юридичного релігієзнавства)–питання часу, як колись це стосувалося юридичної психології, юридичної деонтології, юридичного документознавства, юридичної лінгвістики, юридичної соціології тощо. Вперше в науковий обіг термін "юридичне релігієзнавство" в 2003 р. ввів академік В.І.Шакун [1], врахувавши наопрацювання не лише кримінології і юридичної науки в цілому. 2003 р. за ініціативою В.Шакуна, О.Піджаренка та деяких інших науковців (наприклад, В.Погоріло) був підготовлений посібник з "Юридичного релігієзнавства". В різних навчальних закладах обговорювались проблеми релігії і права. Серед творчих і мистецьких вузів слід відзначити КНУКіМ. В ньому було підготовлено чимало цікавих новацій, які стосувались не лише культурології і соціології, режисури і хореографії. На юридичному факультеті на початку XXI ст. за підтримки тогочасного керівництва розроблявся курс "Юридичного релігієзнавства", були підготовлені методичні рекомендації, програма курсу, а, згодом, і підготовлений курс лекцій (тексти лекцій, програми та інші матеріали готувались, а часто і роздруковувались для внутрішнього користування за дорученням декана проф. О.Піджаренка). Фахівці і студенти цікавились і активно обговорювали питання “Юридичного релігієзнавства”.

У теорії права розрізняють *профільні* (фундаментальні, самостійні), *спеціальні (інші основні) та комплексні галузі права. Профільними* галузями права є державне (конституційне), адміністративне, цивільне і кримінальне право та відповідні галузі процесуального права. Спеціальні (інші основні) галузі права формуються відповідно до профільних (на основі окремих суспільних відносин) – трудове, сімейне земельне, фінансове, водне, лісове тощо. Норми комплексних галузей права (господарського, екологічного, аграрного, житлового та інших) складають окрему юридичну цілісність. Норми комплексних (окремі автори називають їх комплексними правовими утвореннями) галузей не пов’язані єдиним методом і механізмом регулювання, практично всі вони містяться в профільних галузях, але не порушуючи їх цілісність, не виключають зі складу основних галузей ніяких правових норм і одночасно створюють самостійне відокремлення. Їх юридичні особливості полягають у своєрідних заходах регулювання суспільних відносин, що стосуються цілих сфер державного і громадського життя, характерних принципах, які вказують на наявність певного юридичного режиму.

Сукупність взаємопов’язаних однорідних правових засобів, з допомогою яких забезпечується організуючий і стабілізуючий вплив на виконання основних завдань в релігійному житті, має складати цілісну структуровану систему.

Важливим є розрізняти такі поняття, як звичаєве право, церковне право і релігійне право. Звичаєве право – це система санкціонованих державою звичаїв правових, які є джерелом права у певній державі, місцевості або для певної етнічної чи соціальної групи. Утворюються шляхом постійного дотримання впродовж тривалого періоду звичаїв нормативного характеру, відображає правову культуру і правову свідомість народу, а водночас й інтереси панівних верств суспільства. В богослов'ї термін вживається також у контексті "звичаєве право церковне". Сформоване на основі звичаїв,

які існували у додержавний період звичаєве право було досить поширене у рабовласницькому і феодальному суспільствах. У практиці багатьох народів застосовувались кровна помста, принцип таліону, прадавні шлюбні обряди тощо. Найдавніші пам'ятки права більшості держав, зокрема так звані варварські правди, були записами або зводами звичаєвого права. З появою писемних нормативних актів звичаєве право перетворюється на допоміжне джерело, яке застосовується у разі відсутності належного законодавчого акта, а з утворенням і розвитком централізованих держав сфера застосування його дедалі звужується [2, 566]. Церковне право в християнстві – сукупність релігійних і юридичних норм, якими регулюється структура і діяльність християнських церков, взаємовідносини церкви з державою, права та обов'язки духівництва тощо. Якщо канонічне право охоплює позацерковні відносини, то церковне право регулює внутрішньоцерковні – майнові права церкви, її адміністративні, судові, та фінансові функції, ведення церквою актів цивільного стану (де церква не відокремлена від держави) і здійснення духовної цензури, а також запобігання злочинам проти віри і церкви та ін. Кожна церква (релігійна організація) має своє право, узгоджене її догматами, а також законами держави. До джерел церковного права відносять і закони певної держави [3, 359]. Поняття релігійного права доцільно розглядати, насамперед, як галузь законодавства, як напрямок юридичної науки і як навчальну дисципліну.

Релігійне право як галузь законодавства України – це сукупність нормативно-правових актів, що містять норми цього права, які відображаються у вигляді Законів України, указів Президента України, постанов уряду, інструкцій, статутів тощо.

Юридичне релігієзнавство як *напрямок юридичної науки* – це масив теоретичних понять, роз'яснень, напрацювань і розробок релігійного права, його правові інститути, мети розвитку, вдосконалення термінології, предмет і метод правового регулювання, принципи, методи, структуру, систему та сфери застосування, історичні реалії виникнення і подальші перспективи. В ній аналізується роль, значення і актуальність права релігій для вдосконалення регулювання суспільних відносин у цій сфері.

Завданнями релігійного права є визначення змісту і поняття основних категорій, об'єктивні передумови розвитку релігійно-правових норм, розкриття і пояснення складних релігійно-правових процесів, визначення правового статусу суб'єктів цих відносин, дослідження тенденцій, що формуються у зв'язку із створенням і використанням доробків релігії, ґрунтовний аналіз механізму правового регулювання цих суспільних відносин, розмежування релігійних прав і інтересів громадян, види релігійних прав громадян, гарантії їх реалізації (зокрема осмислення релігійної і правової відповідальності), розвиток релігійної експертизи, обов'язки громадян у галузі релігії, вдосконалення стандартів, підготовка фахівців для вирішення питань на відповідному науковому рівні. Враховуючи багатоманітність джерел релігійного права і наявність у них ієрархічної структурованості їх доцільно класифікувати за суб'єктами нормотворчості: Конституція України (насамперед ст.35); закони України (зокрема, "Про свободу совісті та релігійні організації" та інші) і підзаконні акти, насамперед: постанови Верховної Ради України; Укази та Розпорядження Президента України; постанови та розпорядження Кабінету Міністрів України; накази та інші. Важливими є і норми міжнародного права, в тому числі різні угоди і домовленості стосовно шедеврів світового значення і інших релігійних досягнень. Можуть виникнути сумніви щодо прете-

нзій на галузевий рівень і постати питання, що це утворення є інститутом, наприклад, цивільного права (деякі дослідники відносили церковне право не лише до приватного права, а і до цієї галузі права, але це трактування не набуло належного визнання), або назвати міжгалузевим інститутом цивільного профілю (релігійне право не обмежується церковними відносинами, враховує атеїзм і наукову критику релігії). Церковне право пов'язане, зокрема, зі статутами релігійних організацій і їх об'єктами господарювання (звідси і вислів, що в чужий монастир не ходять зі своїм статутом). Релігійне право значно більше – його обсяг значно перевищує провідні інститути таких галузей права, як цивільне і господарське , що також дає підстави говорити про галузевий рівень.

Релігійне право України як самостійну інтегровану галузь законодавства виділяють через, наявність великої кількості кодифікованих актів, через належну у майбутньому кодифікацію права релігій і світоглядний вибір і введення в правову систему нових нормативних утворень, через присутність окремих ознак, що характеризують предмет правового регулювання. Можна відзначити також специфіку трудових відносин у релігійному житті, зокрема, системи винагороди за працю.

Можливо розглядати юридичне релігієзнавство, або релігійне право (більш широке поняття), відобразивши особливості предмету, специфіку диспозитивного методу регулювання, принцип загального дозволу, рівність сторін, тощо. Це комплексне правове утворення, маючи об’єктивність, системність, диференційованість, може сконцентрувати увагу не лише на соціальному та правовому захисті статусу суб’єктів відповідної діяльності, обмеженні адміністрування цих процесів, на питаннях використання продуктів їх діяльності, демонстрації або розповсюдження власної продукції, але й на культових правах громадян, гарантіях їх забезпечення, враховуючи їх об’єктивне існування та розвиток цих та споріднених суспільних відносин, потребах їх соціального регулювання. Питання полягає у розгляді релігійного права як інтегрованої спільності і комплексної галузі законодавства, тобто порівняно автономної в системі права сукупності правових інститутів і юридичних норм, які регулюють ті суспільні відносини, що складаються у зв’язку з існуванням релігії як сфери суспільного життя.

Релігію розглядають як одну із форм суспільної свідомості, відображення дійсності в своєрідних образах, духовне освоєння світу, творчість за законами релігійної істини, добра, краси. Релігієзнавство за природою своєю має філософський характер . В широкому розумінні релігієзнавство – це комплекс суспільних наук, які вивчають релігійну культуру в цілому та окремі релігії [4]. Твори мистецтва здатні впливати на поведінку [1, 579]. Так, коли відомий режисер Роман Полански випустив в США картину “Бал вампірів” зі своєю дружиною Шарон Тейт у головній ролі, фільм став каталізатором трагедії: вагітну актрису вбили сатаністи. На судовому процесі багато з них визнали, що до злочину їх підготували перегляди фільмів про насилля в сатанинських культах.

Юридичне релігієзнавство є комплексною галуззю права, що регулює своєрідний вид споріднених суспільних відносин, які відіграють суттєву роль в організації і функціонуванні суспільного життя, пов’язаного з релігійним життям. *В*изначаючи законодавство у цій сфері як комплексну галузь законодавства, необхідно відзначити його багатоструктурний характер, що включає такі складові: загальне законодавство,

галузеве законодавство і спеціальне законодавство у сфері релігійного життя. Розроблення і вдосконалення норм права релігій, прийняття нових нормативно-правових актів в галузі релігійного життя, збагачення змісту права дає можливість висловити твердження про існування релігійного права України як специфічної практично самостійної комплексної галузі законодавства.

Дослідження норм релігійного права, вивчення етапів формування релігійного права, його ролі і значення в здійсненні релігійної політики, окремих прийомів регулювання, розвиток відповідних категорій, формування понятійного апарату, виділення інститутів, специфічних ознак і особливих принципів свідчить про наявність юридичного режиму, притаманних йому як комплексній галузі права. Релігійне право України займає місце комплексної галузі права і є вторинним угрупуванням у системі права.

Розвиток релігійного права і законодавства, його інкорпорація і кодифікація створюють можливість для розвитку і переростання юридичного релігієзнавства в відокремлену самостійну галузь права, створену в органічному зв'язку з нормами інших галузей (насамперед цивільного та адміністративного права), тому що в релігійному праві є юридична єдність правових норм, які формують нові системні нормативні утворення.

Предметом правового регулювання релігійного права виступають суспільні відносини, що виникають у суспільстві і в державі у зв'язку зі створенням і споживанням творів мистецтва, тобто суспільні відносини, в які вступають суб'єкти діяльності в сфері релігії. Норми релігійного права мають тісний зв'язок з нормами цивільного, адміністративного, трудового, земельного та інших галузей права.

Методом правового регулювання у релігійному праві України є сукупність операцій, способів і прийомів юридичного впливу, здійснюваних за допомогою правових норм та інших юридичних засобів на суспільні відносини, які пов"язані з релігією. В регулятивних цілях використовують такі методи регулювання, як виховання, заохочення і примус; загальнодозвільні і спеціальнодозвільні; субординації й координації; імперативні та диспозитивні. До методів юридичного релігієзнавства можна віднести наступні. *Спеціально-юридичний метод* – опис юридичних норм і правової практики, яка стосується релігійного права, встановлює зовнішні ознаки і відмінності релігійно-правових явищ, виробляє поняття і їх формулювання тощо. Завданням його є насамперед аналіз змісту законодавства, що стосується релігії та її практики його застосування державними органами. *Статистичний метод* –вивчення кількісних показників і їх змін у релігійно-правовому процесі, обробка отриманих матеріалів для наукових і практичних цілей. *Історичний метод* – релігійно-правові явища вивчаються в їх багатоманітті, в історичному середовищі і контексті. *Порівняльний метод* – дає можливість аналізувати релігійно-правові явища, визначаючи їх різноманітність, тотожність або схожість, порівнюючи їх як на рівні держави, так і на рівні іншних країн. За допомогою порівняння пізнають загальне, особливе і одиничне в релігійно-правових явищах. Науковим порівняння стає тоді, коли порівнюються закономірності, а випадковості – виключаються з цього процесу, тут мають братись до уваги конкретні обставини та їх взаємозв"язок, причини виникнення і динаміка розвитку. Форма – зіставлення або протиставлення . *Логічний метод* наголошує на врахуванні суттєвого, типового, невипадкового, спираючись на закони логіки. *Системно-функціональний*

метод – наголошує на тому, що релігійне право розглядається за участю і з використанням системно-функціонального підходу. Право і релігія є системами, складаються з систем і функціонують в системах. *Метод комплексного аналізу* – аналіз правових норм з метою з'ясування змісту проблем, виділення специфіки релігійно-правових явищ, їх класифікації, встановлення їх взаємозв"язку з іншими явищами суспільного життя.

Юридичне релігієзнавство є галуззю законодавства і визначається як система правових норм, які регламентують суспільні відносини у сфері релігій. Можуть скластися підстави, які слід сприймати лише теоретично, про відмежування з релігійного права окремих інститутів, зокрема інститутів християнського права, ісламського права, буддійського права та інших. Важливо виділити ті сторони діяльності людини в галузі релігії, які потребують правового впливу та об'єктивно можуть бути врегульовані правом, а які не піддаються правовому впливу. Потім – предметного об'єднання релігієзаконодавчого матеріалу в певну групу.

Для релігійного права важлива така категорія, як його принципи. Система принципів юридичного релігієзнавства формується під впливом соціально-правових і спеціально-правових (загальноправові, міжгалузеві і галузеві принципи, принципи інститутів) принципів і зокрема включає: принцип відповідальності; принцип планування; принцип законності, принцип гуманізму.

Серед функцій релігійного права особливе значення мають: системоутворююча; онтологічна; комунікативна; прогностична; евристична. Функцій значно більше, бо їх витоками є соціальні і спеціально-юридичні функції права й вони знаходять свій вираз і в інших правових науках, що є істотним для правової науки. Але в релігійному праві вони знаходять свій вираз, зумовлений його сутністю, становленням і розвитком. До ознак норм релігійного права відносяться характерні ознаки правової норми взагалі. Норми юридичного релігієзнавства можна класифікувати по-різному, наприклад: за простором, за часом, за суб'єктами.

Правовідносини, пов'язані з релігією, мають свою структуру, яка складається з таких елементів: юридична основа; юридичні факти; суб'єкти релігійних правовідносин; об'єкти релігійних правовідносин; зміст правовідносин. Юридичною основою правовідносин в сфері релігійного життя є норми відповідного права, що містяться у нормативно-правових актах. Не варто забувати і індивідуальні акти органів держави. Юридичні факти – обставини (дії чи події), з якими норми права пов'язують виникнення, зміни і припинення правовідносин, зокрема в цій галузі. Суб'єктами правовідносин у сфер релігійного життя є їх учасники (сторони)-юридичні і фізичні особи, які наділені суб'єктивними правами та юридичними обов'язками у сфері релігійної діяльності, наприклад, у наданні послуг, передбачених правовими нормами цього права. Це професійні релігійні працівники і професійні релігійні колективи, працівники культу, релігійні братства і товариства, фонди, установи, релігійні спілки, асоціації та інші релігійні об'єднання тощо. Об'єктами правовідносин в сфері релігії є те, у зв'язку з чим виникає і здійснюється діяльність його учасників. Це, насамперед, продукти духовної творчості, предмети матеріального світу, особисті нематеріальні блага, поведінка і дії учасників правовідносин, результат поведінки і дій учасників правовідносин. Правовідносини в сфері релігії – це врегульовані нормами релігійного

права відносини, пов'язані з релігійним життям, спрямовані на надання релігійних послуг з метою забезпечення потреб населення. Їх зміст – це відображені в нормах права суб'єктивні права та юридичні обов'язки суб'єктів діяльності в релігійному процесі. Релігійне право має сприяти соціальному і духовному розвитку народу України, вдосконаленню правового регулювання і функціонування різних сфер життя, зокрема підвищення моралі. Певне відношення до цього має Закон України "Про захист суспільної моралі" де наводиться, зокрема, визначення таких термінів, як "видовищний захід сексуального характеру", "порнографія", "продукція сексуального характеру", а також визначення самого терміну "суспільна мораль"-"система етичних норм, правил поведінки, що склалися у суспільстві на основі традиційних духовних і культурних цінностей, уявлень про добро, честь, гідність, громадянський обов"язок, совість, справедливість".

У п. 3 ст. 2 цього Закону "забороняються виробництво та розповсюдження продукції, яка: пропагує війну, національну та релігійну ворожнечу, зміну шляхом насильства конституційного ладу або територіальної цілісності України; пропагує фашизм та неофашизм; принижує або ображає націю чи особистість за національною ознакою; пропагує бузувірство, блюзнірство, неповагу до національних і релігійних святинь; принижує особистість, є проявом знущання з приводу фізичних вад (каліцтва), з душевнохворих, літніх людей; пропагує невігластво, неповагу до батьків; пропагує наркоманію, токсикоманію, алкоголізм, тютюнопаління та інші шкідливі звички".

У п. 1 ст. 11 цього Закону зазначається, що нагляд і контроль у сфері захисту суспільної моралі здійснюють Міністерство культури і мистецтв України, Міністерство охорони здоров'я України, Міністерство юстиції України, Міністерство освіти України, Міністерство внутрішніх справ України, Державний комітет телебачення і радіомовлення України, Національна рада України з питань телебачення і радіомовлення, Національна експертна комісія України з питань захисту суспільної моралі.

Відтак, справами моралі, релігії і мистецтва, призначеного задовольняти потреби суспільства в творах культури, займається не одна державна установа, а система міністерств і відомств.

У різних сферах релігійного життя може бути передбачено державне регулювання міжконфесійних відносин. Воно має своїм завданням організаційне забезпечення подальшого розвитку і удосконалення діяльності релігійних установ і закладів України і більш повне задоволення матеріальних і духовних потреб суспільства, підвищення його культурного рівня, розвиток моральності і людяності заради розвитку Української держави, покращення життя українського народу.

Сприяння розробці і поліпшенню регулювання правових відносин у релігійній сфері є актуальним питанням сьогодення і має розглядатись у невід'ємному зв'язку з загальними юридичними питаннями, поліпшенням і вдосконаленням правового регулювання світоглядних відносин. Чимало з того, що було сказано про релігійне право відноситься і до історії фітології (або на думку деяких, історичної фітології), яка заслуговує на ґрунтовне і всебічне дослідження. Багатоманітність відносин в релігійному житті, значна кількість нормативних актів з їх регламентації, краще ставлення до духовної спадщини вимагають нових підходів до різних проявів релігійності і сприяють виділенню нових правових утворень, зокрема започаткуванню і розвитку окремої

інтегрованої правової спільноти (комплексної галузі права) – релігійного права. Релігійне право має поліпшувати захист інтелектуальної власності, сприяти розвитку гуманітарно-правових дисциплін, поліпшувати регулювання суспільних відносин в галузі свободи совісті, інших демократичних свобод і в суміжних з ними сферах людської життєдіяльності. Все це є важливим для нашої молодої правової, незалежної і демократичної держави, а також цікавим і корисним для нас, її громадян.

Література

1. Шакун В.І. Суспільство і злочинність. – К.:.Атіка, 2003.–-784 с.
2. Юридична енциклопедія: В 6 т. / Редкол. Ю.С Шемшученко (голова редкол.) та ін. -К.: "Укр.енцикл.", 1998. – 2004. – Т. 6. – 792 с.
3. Юридична енциклопедія: В 6 т. / Редкол.; Ю.С Шемшученко (голова редкол.) та ін. – К.: "Укр.енцикл.", 1998. –1999. – Т. 2. – 744 с.
4. Калінін Ю.А., Харьковщенко Є.А. Релігієзнавство. Підручник.– К.: "Наукова думка", 2000.– 352 с.

М И С Т Е Ц Т В О З Н А В С Т В О

Юлія Вікторівна Романенкова
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант Державної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ОБРАЗ ДІАНИ ДЕ ПУАТЬЄ У ФРАНЦУЗЬКІЙ ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ XVI ст.: ДО ПИТАННЯ ІКОНОГРАФІЇ

XVI ст. було для Франції переломним. Це час, коли творилася нова історія, зароджувалася нова придворно-аристократична культура. Це епоха пануючого в „королівстві лілей" фаворитизму, яка почалася з Аньєс Сорель і тривала до XVIII ст. Мабуть, ще ніколи вельможество не було так близько до того, щоб посісти місце не ЗА троном, а ПЕРЕД ним. Французький двір – це держава в державі. Але це не просто доба фаворитизму, як можна назвати часи правління Генріха III Валуа, це доба, коли, за висловом Катерини де Медичі, „в державі справами королів керували блудниці". Доба придворної культури у Франції створювалася переважно італійцями, а вже потім французами. Смаки диктували численні королівські фаворитки, і колорит, динаміка, характер повсякденного життя при дворі зазвичай залежали від того, хто з них посів місце біля короля і чи надовго. Особливо цікаво аналізувати своєрідні пари антагоністів, контрастних образів, протидіючих одна іншій сил, одна з яких була представлена королевою, інша – фавориткою, з яких завжди перемагала остання. Безлика Марія Анжуйська та єдина з фавориток, якій відводять позитивну роль при дворі, Аньєс Сорель – за Карла VII; нещасна в подружньому житті друга дружина короля Елеонора Австрійська та граційна та хижа Анна де Піссле, герцогиня д'Етамп – за реформатора французької культури Франциска I; тиха та слухняна Єлизавета Австрійська та Марі Туше – за винуватця Варфоломіївської ночі Карла IX; з одного боку, неперевершена в своїй розпусті Маргарита де Валуа та з іншого – її наступниця Марія Медичі та Габріель д'Естре – за невтомного Генріха IV; Марія-Терезія Австрійська (немов іспанських інфант мала все життя спіткати така доля при французькому дворі) та Луїза де Ла Бом Леблан де Лавальєр, герцогиня де Монтеспан, мадам де Ментенон та інші – за сонцеподібного Людовика XIV; прекрасна полька Марія Лещинська та сяюча мадам де Помпадур – за Людовика XV... Інколи це навіть не пари антагоністів, а навіть цілі „грона краси та прагматичності" з кількома плодами, що живилися з одного життєдайного стовбура, випиваючи з нього всі соки. Таким стрижнем завжди був король... Але найвідомішою є монета, аверсом якої була забута та покинута дружина Катерина де Медичі, а реверсом – могутня фаворитка та наставниця спочатку дофіна, а потім і

© Романенкова Ю. В., 2007

королівських дітей Діана де Пуатьє. Але з часом на королівський стіл ця монета ляже вже так, що аверс і реверс поміняються місцями. І зватиметься ця розмінна монета – Генріх ІІ.

Середина XVI ст. була осяяна зіркою Діани де Пуатьє, яка майже на тридцять років стала законодавицею мод у французькій культурі. Образ Катерини де Медичі багаторазово поставав перед глядачем завдяки художникам XVI ст., її іконографія не дуже різнобарвна, але легко досліджувана, підлягає систематизації, оскільки існують лише поодинокі ранні зображення Катерини, до загибелі Генріха на турнірі. А після 1559 р. її завжди живописці, графіки, скульптори, золотих та срібних справ майстри (на монетах і медалях) зображували у вбранні вдови [7]. А на троні фаворитки короля Анну де Піссле герцогиню д'Етамп, що фактично правила двором під час царювання Франциска І, заступила мадам де Пуатьє.

Тема ролі королівських фавориток в історії та культурі Франції – одна з найпопулярніших, бібліографія з цього питання доволі велика. Але якщо історики, біографи неодноразово зверталися до життєописів королівських муз [13, 14, 16], то систематичних, самостійних досліджень їх портретних галерей вкрай мало. Образ однієї з наймогутніших жінок французької історії, що стала диктатором смаків для французів майже на три десятиліття, систематичному дослідженню не підлягав ніколи. Парадокс заключається в тому, що не дивлячись на те, що про мадам де Пуатьє відомо дуже багато і зображували її надзвичайно часто, достеменно атрибутованих, датованих портретів дуже мало, навіть точно не відомі її справжні портретні риси. Це має певні причини, пояснення лежить на сторінках біографії мадам де Брезе, але факт залишається фактом – більшість відомих портретів є лише вірогідними; в багатьох, які спочатку класифікувалися як її портрети, вбачають інколи риси не Діани, а інших фавориток, тому до цього часу ставлять під сумнів, що ці роботи мають якесь відношення до мадам де Пуатьє. Це, мабуть, один з найскладніших для дослідження іконографічних особливостей образ.

Дочка Жана де Пуатьє, сеньйора де Сен-Вальє, маркіза де Кротон, віконта ле Летуаль, барона де Клер'є, де Серіньян, де Корбампре і де Шантмерль, графа (?) де Діуа і де Валентинуа, з п'ятнадцяти років дружина старого графа Луї де Брезе, стала не єдиною, але головною музою не лише для дофіна Генріха, а й для поетів та художників французького двору. А з часом її образ взагалі витіснив інші з підсвідомості французів на чолі з самим Генріхом. Феномен її впливу було важко пояснити, це намагалися зробити ще сучасники – суперниці, іноземні посли в листах додому, друзі, що залежали від неї, а тому побоювалися зміни її настрою. Королівська коханка не була дивиною для Франції, країна звикла до вільних звичаїв двору. Але справа була не в наявності фаворитки (це невід'ємний атрибут королівського життя), а в характері стосунків Генріха та Діани, в їх тривалості та до сьогодні непоясненій міцності. Адже до послуг короля був цілий штат фрейлін, придворних дам різних звань і вікових категорій. Але Генріх з неповних дванадцяти років до самої загибелі так і залишився в тенетах жінки, яка могла за віком бути його матір'ю. Коли Діана познайомилася з дофіном, хлопчику щойно минуло одинадцять років, а жінка вже наближалася до тридцятирічного віку. Графиня була старшою за свого шанувальника майже на двадцять років. Тобто коли дофін посів трон, це була вже за мірками того часу зріла, навіть лі-

тня жінка, якій скоро мало виповнитися п'ятдесят. Звісно, передавати реалістично образ старіючої коханки короля жоден художник не міг собі дозволити, тому в мистецтві починається доба надмірної ідеалізації, тобто з приходом до влади Генріха II Валуа закінчується доба „некрасивих королів", як її інколи називають дослідники. Діана мала бути втіленням краси, грацiйності, вишуканості, тому всі її ймовірні недоліки і передусім справжній вік, у якому вона перебувала під час створення цих робіт, знищувалися фантазією художників. Було навіть складено легенду про чарівний кубок Діани, яким вона причарувала Генріха, – історія на кшталт сказання про знамениту чашу Клеопатри. Описи зовнішності фаворитки містять дуже суперечливі вказівки: їх автори в деяких випадках подають її як істоту неземної вроди, а подекуди обмежуються шаною її державному розуму. А з віками художня уява та реальність настільки переплелися, що вже складно одне відрізнити від іншого. Тим більше, що умовних, максимально ідеалізованих, узагальнених образів значно більше за тих, які схожі на правду життя. Відтоді за бажанням Діани правда життя для французького мистецтва відступає на задній план – і дуже надовго. І в майбутні десятиліття лише поодинокі образи не будуть позбавлені фізичних вад, передаватимуть істинне чи максимально наближене до такого обличчя людини, яка слугує моделлю.

Класифікувати, хоча й умовно, портрети мадам де Сен-Вальє спробував Ф.Ерланже в своїй праці „Діана де Пуатьє" [13]. Але сам автор зазначив, що запропонована класифікація є лише спробою. Численні з наведених робіт сприймаються дослідниками неоднозначно, і вказані не всі з імовірних образів Діани. Ерланже вказує, що Ж.Гіффре, Л.Дім'є та С.Рейнах, що займалися цим питанням, лише окреслили окремі групи портретів Діани, і в багатьох випадках були не згодні один з одним [13, 300]. І навіть вони далекі від того, щоб ввести в науковий обіг стійку класифікацію зображень „володарки півмісяця" (його Діана обрала символом). Іконографія Діани складна, було розроблено немало іконографічних типів, але всі вони були позбавлені одного – подібності до оригіналу.

З середини XVI ст., тобто починаючи з правління Франциска I, а потім і Генріха II, Франція будувала свою культуру на базі античної міфології, історії, літератури, античні сюжети не тільки використовувалися у „чистому вигляді", а й проектувалися на сучасне життя. Формувався новий тип мислення художника, схильного до алегорії. Графиня де Брезе і сама, і зусиллями поетів та художників дуже вміло розповсюджувала і вживлювала в життя двору міфи про Артеміду (Діану), які саме завдяки їй вкорінилися на багато років. Оскільки король був основним замовником, двір жив за законами його фаворитки, а улюбленим заняттям знаті в резиденції було полювання, тому на багато років головною сюжетною лінією стали численні варіації міфів про богиню полювання Діану. Діана, оточуючі її численні німфи, амури й сатири не сходили з полотен та сторінок книг. Сцени полювань, купань, зображення богинь перед люстром чи в оточенні цілого сонму амурів змусили художників виробити і систему символів, яка доводила їхню алегоричну мову до досконалості.

Головними для символіки Фонтенбло були атрибути полювання – лук, стріли, сайдак – чи зі стрілами, чи вже порожній, роги оленів (олень був символом Генріха II), а також зображення саламандри, що була емблемою Франциска I. Ці мотиви червоною лінією проходять через усі твори майстрів школи. Трохи пізніше з'явиться ще

й півмісяць – емблема самої Діани де Пуатьє, чортополох, яким натякали на династію Стюартів, що дала Франції доби Франциска II молоду королеву Марію. Неабияку роль відігравала й символіка кольорів: із часів Генріха II найактуальнішим стало сполучення чорного й білого – кольорів мадам де Пуатьє, які офіційно носив навіть король.

Ф.Ерланже пропонує класифікацію зображень вельможної „полювальниці на короля", базуючись на інформації, наданій йому Ф.Буше, Почесним хранителем музею Карнавале: 1 – олівцеві рисунки та картини (серед них – справжні олівцеві рисунки та вірогідні), 2 – скульптури, 3 – медалі, 4 – емалі [13]. Проте можна класифікувати ці зображення й інакше, оскільки багатий матеріал дозволяє це зробити. По-перше, масив творів дає можливість для зручності аналізу поділити їх на прижиттєві та посмертні портрети. А всередині кожної з груп таким чином: 1 – репрезентативні портрети Діани, 2 – портрети герцогині у вигляді античної Діани-полювальниці, 3 – алегоричні зображення мадам де Валентинуа, найчастіше вкраплені в твори сюжетного живопису або графіки (переважно – в міфологічні сюжети).

До першої групи можна відносити, мабуть, більшою мірою les crayons: рисунок 1525 р. з написом „Діана де Пуатьє, герцогиня де Валентинуа" з Бібліотека Мажан (копія), 2 роботи, які приписують Жану Клуе, – „Діана в 1530 р." та „Діана в 1535 р." з замку Шантільї, яку помилково вважали зображенням герцогині д'Етамп [13, 301], портрети руки Франсуа Клуе 1540 р. та 1550 р. (датовані приблизно і багаторазово варійовані пізніше). Олівцевий портрет Діани з написом „Герцогиня де Валентинуа" в правому верхньому кутку з музею Конде датують десь 1555 р. і приписують невідомому французькому майстру [17, 8]. Він виконаний у звичайній для французьких олівців начерковій манері, монохромний. Це той рідкий випадок, коли автор подає доволі некрасиве жіноче обличчя, не прикрашене фантазією, ідеалізація ще майже не торкнулася цього твору, тому його можна віднести до більш-менш реалістичних. Цей аркуш стилістично близький до роботи Клуе 1540 р., з написом „Дружина Великого сенешаля" зверху (з музею Конде). Два майже ідентичні за композиційним і колористичним вирішенням портрети невідомих майстрів XVI ст. зберігаються в Луврі, відрізняючись технічними особливостями та розміром .

Картина під назвою „Жінка, яка купається" (чи „Діана де Пуатьє, що приймає ванну" [13]) пензля Клуе-молодшого (пр.1571 р.) може бути віднесена до першої групи портретів із застереженням. Дамі, написаній Жане, вчені приписують портретні риси чи Діани де Пуатьє, чи Марі Туше – адже це вже часи правління Карла IX, а Діана померла у віці майже 67 років 1566 р. у результаті падіння з коня. Тобто навіть якщо припустити, що це зображення Діани, то воно є посмертним і дуже умовним. Ця робота породила багато наслідувань, найвідоміші з яких – луврський „Портрет Габріелі д'Естре з сестрою в ванні" та „Дама за туалетом" з колекції Діжона, обидві пензля невідомих майстрів. До речі, „Даму за туалетом" інколи також вважають зображенням не тільки мадам д'Естре, а й герцогині де Валентинуа [11]. Це одна з тих численних „ікон краси", які достатньо досконалі для того, щоб сперечатися щодо того, риси якої саме з королівських фавориток їм надані. Жане приписують і зображення „Діани де Пуатьє серед дам двору Генріха II" (Г.Гіффре) [13, 306].

До вірогідних портретів Ф.Ерланже відносить і поясний портрет оголеної жінки, ймовірно пензля послідовника Клуе-Молодшого з колекції лорда Спенсера, порт-

рети з колишньої колекції Г.Свінтона, колекції Фреско, копію портрета з Азе-льо-Рідо, версальську копію того ж оригіналу, копію з зібрання М.Герена, але останні три роботи часто пов'язують як з ім'ям Діани де Пуатьє, так і з образом Габріелі д'Естре, портрет Діани з замку Шомон, який вважається подарунком Генріху II самої герцогині, зображення мадам де Брезе у головному уборі вдови, що може бути копією з олівцевого рисунка [13, 304–307]. Один з вірогідних портретів навіть припускає зображення герцогині де Валентинуа поряд із Франциском I [13, 306]. Згадуються також серед імовірних і значно пізніші зображення – часто датовані XVII ст.

Серед скульптурних зображень також є і більш імовірні, і ті, які потрібно піддавати сумнівам. Одне з тих, які можна віднести до справжніх, – мармурова статуя Діани на колінах, виконана для могили герцогині в часовні замку Ане, куди її відіслала з двору після смерті Генріха II Катерина де Медичі. Гужону приписують дерев'яну статую оголеної Діани у зріст із колекції Селігманна [13, 309].

Під сумнівом, мабуть, залишаються алебастрова статуя з гробниці Луї де Брезе в Руанському соборі, яку Г.Гіффре, певно, небезпідставно вважає просто алегорією релігії [13, 308], біломармуровий бюст із замку Шенонсо. Серед втрачених зображень згадують срібну фігурку Діани верхи, що колись знаходилася в Ане [13, 309]. Зазвичай згадують і кілька зображень герцогині на медалях та емалях, серед яких також немало тих, що можуть насправді бути зображеннями інших особистостей.

Другий тип зображень – мадам де Пуатьє у вигляді Діани-полювальниці – мабуть, найчисленніший. Аналогія була настільки вдалою і прямою, що образ прекрасної Артеміди невтомно тиражувався в усіх видах мистецтва, але власне портретами ці зображення, звісно, є не завжди.

Безліч зображень богині Діани, в кожному з яких вбачали герцогиню, що підтверджувалося існуванням відповідної символіки поряд з ними, розташовано на стінах королівської резиденції Фонтенбло. Стіна Бальної зали, прикрашена каміном, уся присвячена сценам полювання Діани. Зверху зліва зображено чоловіка, якого називають Себастьєном де Рабутен, що вбиває рись, тобто реальний епізод, який мав місце в лісі Фонтенбло 1548 р. У правій частині верхньої панелі, справа від власне каміну – Геракл і дикий вепр Еріманфа. Знизу, зліва – Діана з Цербером і купідоном, справа – Діана в колісниці, яку везуть дракони [9]. Сад Фонтенбло прикрашає одна з багатьох копій „Артеміди Версальської", ще раз нагадуючи про те, що образ справді довго не втрачав актуальність.

Два зображення такого типу приписують Ф.Пріматіччо. Перше – це Діана-полювальниця з замку Шенонсо. Поряд з нею, як завжди, олень, тільки цього разу – мертвий, дві собаки та амури, а тлом слугує храм або палацова споруда. Це одне з небагатьох полотен, на якому богиня Діана подана в своєрідній сукні, на античний зразок. Зазвичай у зображеннях цього типу вона подавалася оголеною, не дивлячись на те, що античні зображення сестри Аполлона завжди подавали її тіло вкритим драперією – адже йшлося про цнотливу богиню-діву.

Другий портрет – зображення Діани, копія якого знаходиться у Версалі, де герцогиня подана зі своїм традиційним півмісяцем, луком у руках та сайдаком на плечі.

З 1540 р. у Франції, у палаці Фонтенбло працював італієць Лука Пенні. Саме йому деякі дослідники приписують створення луврської „Діани-полювальниці", однак

це припущення помилкове, нині твір вважається роботою невідомого майстра школи Фонтенбло. Ф.Ерланже вважає, що це зображення не мадам де Пуатьє, а Габріелі д'Естре [13, 307], а це означало б, що і створене воно було кількома десятиріччями пізніше. Але стилістично цей твір більш близький до маньєристичного живопису І половини XVI ст. Серпантинність ліній, надмірно видовжені кінцівки, непропорційні постаті все ж починають зникати ближче до кінця сторіччя, це зовнішні ознаки стилю перших десятиріч і середини століття. А головне – власне іконографічні особливості: на плечі – сагайдак зі стрілами, в одній руці – стріла, в іншій – лук, поряд – мисливський собака, а в зачіску полювальниці непомітно вплетений той самий півмісяць, який зазвичай безпомилково вказує на Діану де Пуатьє.

Кілька з найвідоміших зображень Діани були виконані у скульптурі. Ф.Ерланже вказує на барельєф „Діана з оленем" роботи Ж.Гужона, що нині є прикрасою приватної колекції, з якого було зроблено гравюру [13, 308]. Але найвідомішими та найдосконалішими є, мабуть, ті „дві Діани" XVI ст., які нині прикрашають зали Лувра. Одна мармурова, друга – бронзова, одна роботи французького майстра, друга – італійського, одна – кругла скульптура, друга – рельєф. Горельєф виконав у бронзі Бенвенуто Челліні [10]. А біломармурову Діану послідовно приписували то Ж.Гужону, то П.Бонтану, то Б.Челліні, то Ж.Пілону, авторство жодного з них не доведено і нині. Іконографічно вони дуже подібні, що і дало можливість припускати і авторство одного й того самого майстра: обидві з оленем, обидві подані у схожих поставах. З обома поряд схожі мисливські собаки. Бронзовий рельєф „Німфа Фонтенбло" Челліні раніше розміщувався у тімпані дверей палацу Фонтенбло, чим і продиктована форма площини, а мармурова полювальниця призначалася для фонтану замку Ане.

Італійська Діана значно грубіша, кремезніша за французьку, хоча візуально і підпорядкована всім вимогам маньєристичної скульптури, що видає у Челліні бажання слідувати мікеланджелівським традиціям. А мармурова полювальниця більш грацийна та вишуканіша за свою італійську попередницю. Існує ще два цікавих зображення, які слід згадати, до яких не звертається Ф.Ерланже. Це рисунки, на яких зображена та сама „Діана з Ане", що була втілена в мармурі. Один раз цю скульптуру, вірніше, цей фонтан, зображує в одному зі своїх аркушів Антуан Карон. Це аркуш XL з графічного циклу „Історія королеви Артемісії" (1562 р.), де фонтан має значно складнішу форму, скульптурна група вписана у невеличкий павільйон, що вінчається жіночою постаттю.

А аркуш із луврської колекції, на якому також зображено той самий фонтан, як і саму скульптурну композицію, приписували трьом різним майстрам, але на сьогодні вважається, що він був створений анонімом школи Фонтенбло [1, 92–93]. С.Беген вказує, що хоча рисунок вважається начерком до майбутнього фонтану, логічніше його сприймати як твір, виконаний із уже існуючої композиції. На обох наведених рисунках Діана відрізняється від того варіанту, який зараз зберігається в Луврі. Луврський рисунок невідомого майстра має значно менше відмінностей, ніж каронівський аркуш, де явно представлено фонтан Ане в його первинному вигляді, завдяки чому аркуш улюбленого майстра королеви-матері можна відносити до числа цінних історичних документів. А в роботі анонімa школи Фонтенбло чаша з композицією підтримується цоколем з постатями мисливських собак, дуже подібних до тих, які і нині прикрашають

„Артеміду Версальську” в саду Фонтенбло і які не збереглися в композиції з Ане. На рисунку зачіску Діани вінчає її півмісяць, як і зазвичай, але мармурова Діана позбавлена цієї деталі, яку вона, звичайно, могла втратити з часом. Але справа не тільки в цьому. Постава оленя на рисунку теж відрізняється від того, що ми бачимо в мармурі, – голова більш круто схилена до Діани, нога зігнута під гострішим кутом. До того ж, за спиною Діани на рисунку – сагайдак зі стрілами, через груди проходить його кріплення, в праву руку вкладено лук, а позаду неї – дві собаки однієї породи. Мармуровий варіант відрізняється від згаданого: сагайдак у Діани відсутній, лук перекладений в ліву руку, а собаки за спиною богині абсолютно різні. Крім того, декор, орнаментальні мотиви чаші, на якій поміщені Діана з найяснішим оленем і собаками, на рисунку аскетичніший за мармурове втілення: в мармурі майстер прикрасив край чаші античними іоніками, тоді як в рисунку профіль простий, без додаткових деталей, лише прикрашений посередині невеличким маскароном, якого в мармуровій чаші якраз немає. Нижня частина чаші вже явно більш пізня, закликана просто імітувати той вигляд, який фонтан мав колись. З цього випливає, що версія С.Берген, що рисунок пізніший за створення фонтану, скоріше за все помилкова – наявність відмінностей якраз свідчить, що фонтан створювався за рисунком, і в процесі роботи майстер щось міг ще змінювати. А це дає право не відмовлятися остаточно від гіпотези, що і рисунок, і мармурова версія створювалися одним автором.

Атрибути прекрасної Діани-полювальниці у поєднанні з півмісяцем Діани де Пуатьє дають змогу вбачати її образ і ще в одній роботі А. Карона – „Тріумф літа” (пр.1568–1570 рр.). Це лише умовне зображення, а не портрет. У „Тріумфі літа”, картині з циклу „Пори року”, Діана зображена дуже молодою, а під час створення роботи фаворитки Генріха ІІ, як і самого короля, вже не було в живих. Цікаво, що недалеко від неї розташовано ще одну жіночу постать також із мисливськими атрибутами, але без півмісяця на чолі. Крім того, два маленькі путті, що слідують за богинею Діаною, дуже рівно тримають у руках дві вертикалі своєрідних смолоскипів, які завершуються не полум’ям, а букетами з колоссям і квітами. Вони розташовані таким чином, що утворюють своїми вертикалями і горизонтальними планками першу літеру імені короля – „Н”, яка майже у всіх зображеннях супроводжувала Діану, інколи монограми Генріха та Діани були переплетені, як у фонтані з Ане чи на фресках у Фонтенбло.

І нарешті, остання група зображень Діани, які умовно можна назвати алегоричними портретами. Образ мадам де Брезе вбачають і в роботі Ф.Клуе ”Купання Діани”. Твір, сюжет якого досить спірний, має кілька різних тлумачень дослідників. Робота збереглася у кількох варіантах, а існування копії спричинило непорозуміння з атрибуцією. Картина, що знаходиться в музеї образотворчого мистецтва Руана, приписувалася спочатку невідомому художнику школи Фонтенбло, потім – Ф.Пріматіччо, у зв’язку з нею згадували навіть ім’я Нікколо дель Аббате, потім ім’я її творця звучало як „невідомий майстер Другої школи Фонтенбло”, пізніше – „художник, що сформувався у Венеції”. У результаті все ж було встановлено, що це копія з утраченого оригінала Ф.Клуе, але це стало відомо лише в 1965–1966 рр. Ще одна версія зберігається в музеї образотворчого мистецтва Тура, а Ф.Ерланже згадує про існування фламандської копії з цієї роботи, створеної на півсторіччя пізніше [13, 305].

Є і кілька версій про те, як трактувати сюжет картини і кого на ній зображено. Російські дослідники вважають, що сюжет навіяний рафаелівським „Судом Париса" чи гравюрою іншого італійця, але на той самий сюжет. Однак, французькі вчені, співробітники Руанського музею образотворчого мистецтва вважають, що сюжет цієї сцени навіяний третьою книгою „Метаморфоз" Овідія (Musée des Beaux-Arts de Rouen. – Guide to the collections of the 16th and 17th centuries. – Paris, 1996). Але це лише його поверхове читання. Картина належить до тієї групи творів, які були дуже популярні в той час і носили назву „політичних сатир". А подібність до „Суду Париса" – лише зовнішня, її причиною є композиційна схема, але не зміст. Під Діаною і німфами звичайно розуміють Марію Стюарт, Катерину де Медичі та герцогиню де Гіз. Постаті сатирів мають портретні риси братів де Гіз – герцога де Гіз і кардинала де Лоррен. Тому картина може читатися як данина жалобі королеви-матері за її загиблим чоловіком: німфа, якій надано рис королеви-матері, вбирається в жалобне вбрання, а Генріха II було вбито якраз 1559 р., що співпадає з датою створення картини. В обличчі ж вершника на задньому плані можна впізнати риси покійного короля. Крім того, на задньому плані є ледве помітне зображення оленя, як натяк на Актеона, перетвореного Діаною на тварину, розтерзану собаками. А Генріха II називали коронованим оленем. Ці деталі говорять на користь тієї гіпотези, що картина є даниною скорботи Катерини де Медичі через смерть короля.

Але це може бути й присвячення юній Марії Стюарт на честь її шлюбу з Франциском II. Постать вершника на задньому плані з часом була переписана, риси Генріха II були замінені рисами Франциска II. Марія ж одягається у весільну вуаль. У руках сатирів – музичні інструменти, що теж може бути натяком на весільні свята. Крім усього цього, в лівій частині зображення можна розрізнити чортополох, а він, як відомо, є емблемою королів із династії Стюарт. Шлюб дофіна з шотландською принцесою відбувся 1558 р., що теж співпадає з часом написання полотна.

Читають твір і як тріумф родини де Гізів. На користь цієї версії говорить той факт, що після загибелі Генріха II 10 червня 1559 р. де Гізи захопили владу в свої руки та склали відкриту опозицію короні. Інколи картина трактується навіть як „Алегорія на кохання Карла IX та Марі Туше".

Ф.Ерланже, посилаючись на С.Рейнаха, вважає, що одна з жіночих постатей на цьому полотні є як завжди ідеалізованим зображенням Діани де Пуатьє [13, 305]. Півмісяць на її чолі підтверджує це припущення. Але одна спірна дрібниця, яка змушує замислитися над тим, якій постаті в цій картині надавати чиїх рис. Те, що головне місце серед постатей посідає саме та, на чолі якої забражено півмісяць, не підлягає сумніву – навколо неї метушаться німфи, що можуть символізувати придворних дам, турботливо вкриваючи її плечі тканиною, як зазначає Ерланже. Але існує одне „але"... Постать поряд з вірогідною Діаною сидить на пагорбі, теж вкрита тканиною, але темною. Якщо вбачати в жіночих постатях навколо богині просто придворних дам, то важко було б пояснити, як проста придворна наважилася сидіти в присутності могутньої королівської фаворитки, коли та стоїть. І пояснити це можна лише в один спосіб – сидяча постать має бути вища за рангом, тобто це може бути тільки королева. Це означає, що сидяча постать – все ж зображення Катерини де Медичі, тим більше, що портретні риси справді віддалено нагадують обличчя флорентійки, та й темна

тканина на плечах може натякати на жалобу за Генріхом II – адже відомо, що Катерина була першою з жінок французького королівського дому, яка зробила чорний кольором жалоби.

Ще один з найвідоміших творів, який порушив немало питань і був неодноразово досліджуваний, – Сабіна Поппея („Sabina Poppeia"). Паралель із Діаною Пуатьє вбачають у всьому, навіть згадуючи, що мадам де Брезе, як і коханка Нерона, приймала молочні ванни. Цей твір, оригінал якого зберігається у Женеві, існує в багатьох варіантах, повторах, було багато його підробок: колекція древностей Вільденштайн, Париж; колекція древностей Уссе, Париж; Королівська Бібліотека, Брюссель; колекція древностей Корсіні, Мілан; колекція древностей Лаццароні, Рим; Музей мистецтв Вірджинії, Річмонд; приватна колекція, Париж. Місцезнаходження одного з варіантів невідомо. Відомо, що в XVI ст. і в Італії, і у Франції користувалися популярністю серії портретів (звичайно, умовних) найвідоміших дам імператорського Риму. Найчастіше персонажі бралися з творів Плутарха та Свєтонія. Між 1537 та 1538 рр. Тиціан створив такий цикл для герцога Мантуанського. Дослідники вважають, що „Сабіна..." з Женеви є продовженням цієї традиції. У композиційному відношенні полотно традиційне, використано ту ж іконографічну схему, що звична в таких творах: оголена жіноча півпостать, легке павутиння кисії, „мотив кільця" в жесті рук [11], що підтверджує, що йдеться скоріше про фаворитку короля (Loche R. Catalogue raisonne des Peintures et de L'École Française, XVIe, XVIIe, XVIIIe siècles. – Geneve, 1996. – P.324).

Низка алегоричних зображень Діани де Пуатьє є і серед емалей [13, 310–311].

Серед усього корпусу творів, які можна називати зображеннями Діани де Пуатьє, є лише поодинокі, з яких можна дізнатися про її хоча б наближений до істинного вигляд, переважно це les crayons. Художники були поставлені перед дуже складним завданням – оспівувати символ Франції тих часів, покладаючись тільки на власну фантазію, бо вікові характеристики моделі не дозволяли діяти іншим чином. Тому дослідження іконографії Діани, класифікація творів ускладнені. Її образ, алегоричний портрет можна вбачати в будь-якому зображенні богині, де промайне півмісяць або поряд буде лук зі стрілами. Будь-яка антична красуня на аркуші, медалі, стіні, емалі мала нагадувати про Діану впродовж довгих років, і лише згодом поява нової музи витіснить попередню.

Література

1. Беген С. Французский рисунок XVI века. – М., 1984. – 22 с., ил.
2. Воронина Т., Мальцева Н., Стародубова В. Искусство Возрождения в Нидерландах, Франции, Англии //Памятники мирового искусства. – М.:, 1994. – 144 с.; ил.
3. Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, написанная им самим во Флоренции. – Авт.вступ.ст. А.Дживелегов. – М.-Л., 1932. – 746 с.
4. Кларк К. Нагота в искусстве. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 479 с.
5. Мальцева Н. Французский карандашный портрет XVI века. – М., 1978. – 40 с.
6. Петрусевич Н. Искусство Франции XV – XVI веков. – Л., 1973. – 224 с.
7. Романенкова Ю. Іконографія портретів Катерини Медичі у французькому мистецтві XVI ст. // Наука і молодь. – Вип.3. – 2003. – С.295– 300.
8. Романенкова Ю. Роль історичного, релігійного та міфологічного живопису Антуана Карона для формування стилю Фонтенбло у французькому образотворчому мистецтві XVI ст.// Наука і молодь. – Вип.3. – 2003. – С.289–294.

9. Романенкова Ю. Система декору замку Фонтенбло//Вісник НАУ: Зб. наук. праць. – № 1. – 2004. – С.192–195.

10. Романенкова Ю. Італійський аверс і французький реверс творчості Бенвенуто Челліні// Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – №5– 6. – 2003. – №3-4. – 2004. – С.79–85.

11. Романенкова Ю. "Мотив кільця" у французькому маньєристичному живопису// „Вісник НАУ. Філософія. Культурологія" – №1(3). – 2006. – С.68–74.

12. Харасти Такач М. Живопись маньеризма. – Будапешт, 1975. – 34 с.; ил.

13. Эрланже Ф. Диана де Пуатье. – СПб.: Евразия, 2002. – 346 с.

14. Benvenuto Cellini. Artist, artisan, author//Materials of symposium in celebration of the 500th anniversary of the birth of Benvenuto Cellini 3 November 1500. – New York, 28 October, 2000.

15. Bertière S. Les reines de France au temps des Valois. – Paris: Éditions de Fallois, 1994. – V.1: Le beau XVI siècle. – 351 p.

16. Bertière S. Les reines de France au temps des Valois. – Paris: Éditions de Fallois, 1994. – V.2: Les années sanglantes. – 506 p.

17. Chenonceau. – Preface by Decaux A. – Paris, 1993. – 66 p.

Віктор Захарович Самітов
кандидат мистецтвознавства, докторант
Національної музичної академії
України ім. П.І. Чайковського

МЕТОДОЛОГІЧНЕ ОБГРУНТУВАННЯ КАТЕГОРІЇ «МИСЛЕННЯ» МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ

Методологію виконавського музичного мислення неможливо розглядати окремо від специфіки предмета діяльності, який вона забезпечує. Музично-виконавське мистецтво залежить не тільки безпосередньо від музично-ігрової дієвості музиканта-виконавця, а й від низки факторів, а саме: усвідомлення історичних надбань мистецтвознавства, знання психології композиторської творчості, культури слухацького сприйняття, психології саморегуляції (потреби, мотивація) тощо. Тобто оптимальна розумово-почуттєва широкоспектральність людського мислення (на нашу думку) сконцентрована саме у музично-виконавській діяльності і потребує відповідного адекватного широкоспектрального методологічного з'ясування.

Зміст даної проблеми надзвичайно складний, адже виявлення загальнонаукових тенденцій та їх безумовний вплив на майбутнє музикознавства сприяє утворенню в науці нових напрямків. На даному стані, наприклад, розпочалася робота у вельми специфічному напрямку відносно застосування у музикознавстві системно-структурного і функціонального підходів, методу моделювання.

Використання у музикознавстві загальнонаукових методів, принципів, категорій тощо – це не абстрактне теоретизування, не формалізм, а життєва потреба на шляху наукового розвитку, не відхід від потреб музикознавчої науки (може виникнути й така небезпека), а важливий крок на шляху музикознавства, зумовлений його нагальними вимогами [2, 14].

Методологія повинна забезпечувати смислово-сутнісну змістовність мислення музиканта-виконавця. Оскільки людська психологія має певні стабільні якості (влас-

© Самітов В. З., 2007

тиві всім) і мобільні (що належать тільки даній окремій особистості), то й мова повинна йти про методологічно стабільні й методологічно мобільні аспекти мислення музиканта-виконавця (у виконавському мистецтві стабільність і мобільність трактуються як дві групи: 1 група – відносно стабільні аспекти музичної виразності, які не повинні змінюватись у процесі виконання або редагування нотного тексту; 2 група – мобільні сторони музики, що можуть у певних межах змінюватися в процесі інтерпретації [4, 8].

Що ми маємо на увазі під термінами „стабільні" і „мобільні" якості мислення музиканта-виконавця? Людина мислить не взагалі, а дає оцінку конкретному явищу, яке насамперед її приваблює чи турбує своїм емоціонально-почуттєвим вираженням (враженням). Тобто зосередження розумових процесів концентрується на відповідних потребах людини (фізіолого-біологічних, морально-етичних, емоційно-почуттєвих).

Концентрація розумових процесів і методологія їх втілення безмежні настільки, наскільки потреби людини пов'язані з її психікою.

Як співвіднести нескінчену лабільність людських почуттів-проявів із „стабільними" методологіями? Чи є потреба в пошуках методологічних універсалій, які базисно (а не в деталях) відповідали б потребам будь-якої творчої особистості? На ці питання ми спробуємо відповісти.

Можливість погляду з іншого ракурсу розгляду даної тематики полягає у сутності: методологія не повинна бути стабільною, оскільки творча людина постійно знаходиться в пошуках і, як результат, методологія теж знаходиться в постійному процесуальному розвитку. Або, якщо особистість творчо дотримується певних стійких канонів (принципів), то й методологія (відповідно) повинна бути стійкою(?).

Існує методологічний шлях, коли методологія може бути незалежною від мислення і повинна існувати в якості певних парадигм, необхідних для вирішення якихось основних, найбільш застосовуваних оперативних дій (розумових, наприклад). Тобто методологія як наукова дисципліна може існувати в двох іпостасях: як загально-дійова, що інтегрує накопичення попереднього досвіду людства, і як індивідуально-процесуальна – відносно окремої творчої особистості. Ми розглядаємо методологію як постійно-процесуальне явище, оскільки музично-виконавське мистецтво пов'язане не тільки з інтерпретацією музичних творів, а й з науковими пошуками у спільних галузях мистецтва. Саме в цьому й полягає сутність і актуальність методологічного забезпечення виконавського процесу мислення.

Методологічна основа узагальнених методів і засобів втілення конкретних завдань щодо досягнення кінцевого результату виконавської інтерпретації музичного твору обґрунтовується певними практично-методичними надбаннями і повинна бути зорієнтована на теоретичні узагальнення та висновки. Цільова спрямованість методологічних досліджень у розкритті понятійного змісту категорії „мислення" музиканта-виконавця суттєво направлена на становлення особистісного мислення виконавця, яке має умовно дві складові частини: мотиваційно-емоційну та методологічно-аналітичну (методичну), що забезпечує потреби першої.

Мотиваційно-емоційний аспект становлення виконавського мислення є духовною стороною двоєдиного процесу. Методологічно-методичний аспект мислення забезпечує матеріальне втілення духовного. Отже, виникають два підпроблемних пи-

тання: з чого складаються потреби і мотиви (взагалі – мотивація) досягнення кінцевого результату в становленні розумових процесів музиканта-виконавця і в чому полягає їх сутність? Яким чином досягти (засоби, методи, прийоми тощо) реалізації цих проблемних завдань?

Актуальність цієї теми мінлива, оскільки в історичному розумінні суттєвість мотиваційних процесів постійно генерується і спрямовується особливостями соціальних умов взагалі і соціальних відносин зокрема, а надбання минулого потребують здатності митця в розкритті художньо-образно-емоційних накопичень у триєдиному ракурсі – минулого-сьогодення-майбутнього.

Історично-соціальні перетворення безпосередньо впливають на зміни в психіці людини. Фундаментальні дослідження в різних галузях науки і техніки, культурно-мистецькі надбання по-новому розуміють явища дійсності: усвідомлення минулого, сьогодення, прогнозування майбутнього здійснюють вплив на сприйняття і розумово-смислову оцінку людиною існуючої дійсності. “...в різні епохи суспільного розвитку людина отримує від природи різні враження тому, що бачить її з різних точок зору ”[3, 13].

Необхідність вивчення психіки (психічних явищ, утворень) людини у вирішенні проблем виконавського мистецтва зумовлена двома спрямовуючими факторами: мотиваційно-цільовим і методологічно-методичним – на пізнання, втілення і перетворення музичного виконавства. Слушна думка відносно методології вивчення проблем мистецтва у даному контексті висловлена Л.С. Виготським: ”При дослідженні будь-яких складних форм мистецтва ця (дана) теорія позитивно наполягає на необхідності вивчення психіки, бо відстань між економічними відносинами та ідеологічною формою стає все більшою і більшою, і мистецтво вже не в змозі бути пояснено безпосередньо економічними відносинами” [3, 14].

Виходячи з вищезазначеного, можна конкретизувати, що розумові прояви музиканта-виконавця мають свою мистецько-виконавську специфіку. Вони зумовлені фізіолого-психічними і морально-вольовими факторами існування людини та критеріальними вимогами щодо музично-виконавського мистецтва (як і мистецтва взагалі).

Узагальнюючи, можна визначити базові методологічні якості, які спрямовують творчу діяльність виконавця, а саме: здатність розуміти цілі й призначення виконавства; досконаліть володіння виконавською майстерністю; активність у самоутвердженні образно-емоційних особистісних почуттів в усвідомленні історичного мистецького досвіду; накопичення навичок розумово-смислового оцінювання почуттєвої інформації щодо відчуття процесів діяльно-творчого спілкування з мистецтвом. Ці базові якості виконавця є критеріальним показником відношення виконавця до мистецтва.

Але дані базові методологічні якості виконавця мають і суто індивідуальне походження, тобто вони якоюсь мірою залежать від темпераменту-характеру виконавця. Отже, творча особистість оригінально, неповторно генерує певні індивідуальні мотивації, потреби і дії, що спрямовані на їх здійснення. Наприклад, потреби фізіолого-біологічного походження в індивідуальності (онтогенез) мають характер активно-діяльного спілкування з музичним твором; інші особи, навпаки, спрямовані на потреби філогенетичного походження: нові емоційні враження, бажання звернути на себе увагу тощо.

Питання соціально-моральних відносин у музикознавстві постійно діюче, і, як вище зазначалося, їх розгляд, аналіз психічної діяльності людини мистецтва може бути безкінечним. Але є й інші аспекти пізнання: визначення закономірностей, які не залежать безпосередньо від діяльності окремих індивідуальностей (це не стосується проблеми як то: "соціальне-індивідуальне = індивідуальне-соціальне").

Академік Б.В. Асаф'єв розглядає музично-смислову інтонацію як явище об'єктивно існуючої дійсності і водночас як категорію, що не залежить від окремої особи. Він, зокрема, констатує інтонацію як спряження і розрядження тонів; як пошук смислових точок у їх співвідношеннях; як арочно-процесуальне їх співвідношення; як інтонацію мови - вокальну, інструментальну та їх особливості в історичному розвитку соціальних відносин. Тобто, поряд із скрупульозним аналізом (як, наприклад, смислове інтонування інтервалу з обумовленим завданням: які можуть бути взаємовідносини двох тонів і чому саме дане співвідношення повинно бути саме таким, чому так, а не інакше, або по-іншому – в чому є смислове призначення цих двох тонів?)

Б.В.Асаф'єв узагальнює: "Думка, інтонація, форми музики – все в постійному зв'язку: думка, щоб стати звуковиявленою, стає інтонацією, інтонується" [1, 163]. Б.В. Асаф'єв доходить висновку, що інтонаційна система має функції суспільної свідомості, суспільних відносин.

Л.С.Виготський констатує: "Все ясніше приходить до розуміння думка, що мистецтво може бути предметом наукових пошуків тільки тоді, коли воно буде розглядатись як одна з життєвих функцій суспільства у невід'ємному зв'язку з усіма суспільними галузями суспільного життя, в його конкретній історичній зумовленості" [3, 12]. Але, звертаючись до особистості і узагальнюючи свої висновки, він пише: "Вся справа в тому, що мистецтво систематизує цілком особливу сферу психіки суспільної людини – саме сферу його почуттів"[3, 15]. Методологічна визначеність мислення виконавця саме в цьому й полягає, оскільки специфіка виконавського мистецтва базується на усвідомленні почуттєвої різнобарвності як зовнішнього, так і внутрішнього походження.

Співставлення трактування "суспільного" і "конкретного" у музично-виконавському мистецтві Б.В. Асаф'євим і Л.С. Виготським мають певні протиріччя щодо асиміляційних зв'язків – суспільне-мистецтво – творча особистість (митець). Вирішення цих протиріч складає сутність їх досліджень. Якщо мистецтво явище історічно-соціальне, то всі здобутки в ньому – особистісні, безпосередні людські надбання: кожний митець, поряд із сприйняттям і усвідомленням вже існуючих традицій, хоче внести щось особливе, нове, яке раніше не існувало, але на даний час належить тільки йому. Ці потреби-мотивації виникають як результат розвитку психічного складу індивідуальності. Саме в цьому й полягає специфіка творчого, а не репродуктивного відношення до дійсності і до мистецтва, а також – безпосереднє призначення і смислове існування індивідуально обдарованої творчої особистості.

Але, оскільки творча людина здійснює свої життєдіяльні функції у суспільстві, поміж людей, які займаються іншими видами діяльності, то й певні впливи митець відчуває від різного роду спілкування з ними. Тобто митець накопичує безпосередні враження (відображення) від людського спілкування. В чому полягає смисловий вплив цих вражень? Якщо розглядати дане питання в історичному ракурсі, то виявляється, що спілкування в мистецтві відбувається на рівні усвідомлення кращих зразків

(інколи не зовсім вдалих – для порівняння) творів мистецтва, які несуть в собі живі думки та емоції. Значення психологічного засвоєння процесів сприйняття і усвідомлення естетичної цінності шедеврів світового мистецтва завжди актуальне: як і за яких історичних передумов перетворення психіки людини, ми отримуємо естетичне задоволення від створеного в минулому?

Відносно психіки людини припустимо що існує дві основні категорії людей в сприйнятті мистецтва: ті, хто здатен до глибокого і проникливого пізнання, досягаючи при цьому адекватності розуміння образно-емоційного змісту конкретного музичного твору і задумів його автора, і ті, хто не в змозі дати адекватної оцінки шедеврам мистецтва. Перша категорія має, очевидно, стійкі генетично-вольові психічні якості, що не залежать від впливів часу і умов їх прояву. Друга категорія піддається сучасним соціальним впливам, і її генетичний аспект не відіграє вирішальної ролі в процесах проникнення у розуміння мистецтва. Друга категорія не в змозі усвідомлювати (насамперед через низький рівень підготовленості – недостатньо освіти, виховання, певні умови існування тощо) сприйняття не тільки мистецтва, а навіть примітивних явищ дійсності.

Стосовно соціального і особистісного факторів у відображенні і перетворюванні. Особистісна психіка людини сприймає і реагує на суспільні обставини, і це, природно, відображається у творчих пошуках індивіда, у відношеннях до минулого-сьогодення-майбутнього, у творчій спрямованості митця. Слушні думки щодо системного підходу до вивчення психічних явищ висловлює Б. Ломов. “Складність досліджень психічних явищ полягає в тому, що вони не утворюють певну замкнену систему, ізольовану від інших систем матеріального світу”. ...“Зусилля розгляду психологічних якостей поза фізичної, біологічної і соціальної систем, до яких належить людина, пошуки їх основ у них самих неминуче заводять у глухий кут” [5, 87]. Б. Ломов пропонує системний підхід у набутті конкретних результатів (щодо виявлення особистісних якостей окремої індивідуальності), смисл яких полягає у діалектичному зв’язку між системами. Це означає, що розглядуваний предмет необхідно включати у нескінчені зв’язки з іншими об’єктами для досягнення оптимальних об’єктивних змістовностей і визначення їх закономірностей. Формування надбань в асиміляції зі здобутками у розумовій діяльності музиканта-виконавця відбувається і реалізується безпосередньо духовними (передусім) потребами через мотивацію, що потребує осмислення і включення методології втілення цих потреб. І тут виникають такі зв’язки: “потреби-мотивації-цілі”, або “цілі-потреби-мотивації”, або “мотивації-потреби-цілі” тощо. Ці пошуки надзвичайно складні, їх здійснення проходить через потреби організму (фізіологічні, інтелектуальні, естетичні тощо) і приводять у дію мотивацію, яка прагне через *інтелект–почуття = почуття–інтелект (мислення)* задоволення цих потреб. У випадку незадоволення людина відчуває дискомфорт, переживає негативний емоційний стан, що стимулює її до нових пошуків, а у безвиході – призводить до афекту з його небажаними негативно-емоційними наслідками.

Методологія мислення музиканта-виконавця покликана враховувати емоційні модифікації і спрямовувати його дії на непередбачуваність розумово-емоційних процесів. Філософський аспект з позицій розуміння методології виконавцем інструменталістом пропонує М. Давидов. “Художня оцінка інтонаційності даного інструмента і

творче переосмислення виражальних засобів та прийомів, що запозичені в суміжних сферах музикування, – один з найважливіших аспектів виконавської естетики і культури. Мислення інструментальними засобами – суттєвий елемент специфічного виконавського музичного мислення. Методологія виконавського інтонування музичного змісту доповнюється методологією художньої класифікації і трактування засобів музичної виразності та інструментальних виражальних засобів і прийомів" [4, 37].

Базисним аспектом у розгляді логіки виконавського мислення є, безумовно, інтонаційно смислові пошуки і, як результат, пошуки засобів виконавської виразності для їх втілення. Виконавець, який має комплексну цільову спрямованість на розкриття художньої образності не тільки окремо взятого музичного твору (і його звукоінтерпретаційного втілення), а й на пізнання і усвідомлення своєї місії в мистецтві, не може задовольнитися лише попереднім досвідом (виконавським, науковим тощо), оскільки постійно діюча "система" спільних надбань і висновків як в науці, так і в мистецтві – гнучко наповнювана, а кожний крок пошукувань безмежно мобільний в інтонаційно-суттєвих змістовностях. Тому виконавець у процесі розумово-операційних дій та виконанні музичного твору повинен мислити "... не лише ідейно-образно та асоціативно, а й ладово, гармонічно-функціонально, метроритмично (тобто як композитор), а також темброво, динамічно, артикуляційно, агогічно, моторно, тактильно, в екстремальних умовах безперервного на певний період часу реалізуючого процесу-дії, тобто своїми специфічними виконавськими засобами, які зводяться до такої тріади: темпометроритм (сюди входить і агогика); динаміка (як напруженість і співнапруженість, що досягається будь-якими засобами); артикуляція (включаючи штрихи)" [4, 32–33].

Отже, інтонаційно-смислові, творчі інтерпретаторські міркування не існують поза асиміляційно-інтегрованими зв'язками як із стабільними, так і з мобільними засобами музичної виразності.

Якщо проаналізувати смислове інтонування в музичному виконавстві, то, безсумнівно, виявляються його наслідки у розумово-інтелектуальній та почуттєво-емоціональній сферах і при інтерпретуванні музичних творів, і в самоусвідомленні творчої особистості: інтонація як вираження почуттів і як носій інтелектуального осмислення цих почуттів, виявляє нові сполучення, необхідні для вирішення конкретних творчо-художніх рішень, які прогнозують перспективу подальшого розвитку інтелектуально-почуттєвого процесуально модифікуючого тонусу музиканта-виконавця. Все це дає змогу визначити методологічну основу процесу виконавського інтонування в комплексі таких закономірностей:

1. Всі засоби музичної виразності та виражальні інструментальні засоби допомагають досягти напруженості й співнапруженості, що визначається художньо-образним змістом музичного твору та його виконавською інтерпретацією.

2. Органічна єдність образного, теоретичного, інтерпретаторського та психотехнічного аспектів музичного мислення складає основу спів творчого з композицією характеру музично-виконавського мистецтва, визначає формування виконавської майстерності музиканта як мистецтва інтонованого смислу (за термінологією Б. Асаф'єва).

3. Вузький аспект музично-виконавської техніки зводиться до тріади виражальних засобів: темпоритм – динаміка – артикуляція. Цим визначається ємність і художня доцільність окремих прийомів гри та виконавської техніки музиканта в цілому.

4. Основу техніки інтонованого смислу складає усвідомленість побудови музичного твору (його мікро- та макроструктури) в нерозривній єдності і в закономірностях фізіології та психології втілення та й сприймання музичного твору.

5. Психологічною передумовою успішності виконавської діяльності та її специфічною особливістю (на відміну, наприклад, від слухацького сприймання) є слухомоторне випередження музично-ігрового процесу-дії.

6. Не повинно бути повного протиставлення техніки смислу техніки від клавіатури. Потрібен оптимальний підхід: підпорядкування м'язово-рухового, дотикового контролю слуховим, інтонаційно-смисловим, художнім цілям і завданням не виключає й спортивно-рухового аспекту оволодіння окремими елементарними навичками, вміннями та прийомами (наприклад: тремолювання й рикошет міху в баяніста, стрибки, рухливість пальців, гнучкість та еластичність рук тощо).

7. Інтерпретаторське мистецтво не існує поза певним трактуванням засобів музичної виразності" [4, 36].

Методологія як сукупність прийомів дослідження в даному музично-виконавському аспекті (і взагалі) може існувати тільки в практично-теоретичній єдності, тому, щоб надбання і результати їх здійснення мали реальне втілення, необхідно усвідомлювати значимість творчих сподівань (пошукувань).

Отже, методологічна обґрунтованість категорії "мислення" музиканта-виконавця знаходиться в постійному розвитку і змінюється в контексті конкретних обставин (об'єктивно-суб'єктивних).

Виховання потреб музиканта-виконавця (творчих, наукових тощо) відкриває нові шляхи виникнення і реалізації (здійснення) нових потреб, що безпосередньо впливають на модифікуючі процеси мислення виконавця і пошуки методів та прийомів їх здійснення. Ця гнучкість і є суттю методологічного базису категорії "мислення" музиканта-виконавця, оскільки вивчення в суспільних процесах діяльності не абстрактної, а конкретної особистості є науковою прерогативою виконавського музикознавства.

Література

1. Асафьев Б.Ф. Избранные труды. – М., 1957. – Т.5.– 388 с. 2. Вопросы методологии теоретического музыкознания: Сб. тр. – М., 1983. – Вып. 66. – 344 с.

3. Выготский Л.С. Психология искусства / Под ред. М.Т.Ярошевского. – М.: Педагогика, 1987. – 344 с.

4. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста. – К.: Муз. Україна, 1997. – 240 с.

5. Ломов Б.Ф. Методологические и теоретические проблемы психологии. – М.: Наука, 1984. – 443 с..

Олександр Павлович Гужва
кандидат мистецтвознавства,
доцент Української державної
академії залізничного транспорту

СКРЯБІН: «ПРОМЕТЕЙ» У ЗАГРАВІ МІСТЕРІЇ

У творчості Скрябіна недарма знаходять два кола творчих шукань та звершень: перше − від ранніх фортепіанних творів: прелюдій, етюдів, закінчуючи «Прометеєм» та п'ятою сонатою; друге − від шостої сонати до ідеї Попереднього дійства. На нашу думку, цей поділ дещо умовний, оскільки більш суттєвим для композитора був *згусток творчих ідей*, що чекали на своє втілення і лише в силу певних обставин порізному виявились у самих творах, котрі часто випереджали один одного, ніби, як ми до цього вже звикли у контексті симфонічних шукань, йшлося про заперечливі відповіді самих концепцій.

Світ *ейдосів*, платонівських ідей у Скрябіна зосереджується навколо певних символів: еросу, екстазу, любові, томління, гри, які є важливими складовими й у баченні та розумінні композитором містерії як дійства, що має оновити людину і світ. У цьому прагненні світ ейдосів прагне охопити усю дійсність. Здається, так було до «Прометея» і у ньому. Після нього світ відображуваного стає більш віртуальним, світ ейдосів вже не прагне бути прообразом усіх речей, його символіка то є символіка згортання змісту після того, як уся ідея оновлення світу вичерпала себе, не досягши своєї мети − оновлення людства – і зосередилася тільки на людині.

У цьому сенсі Скрябін, безумовно, випередив час, розширивши обрії художньої свідомості, спростувавши уявлення про природу конфліктів та колізій: у межах дійсності вони поширюються на всю нескінченність всесвіту, і, як у символістів, ця нескінченність є «Я» композитора. Б.В.Асаф'єв вказував на прагнення композитора «всі елементи і явища життя ввібрати в орбіту особистих переживань…у філософських переконаннях Скрябіна особисте і позаособисте (я − світ) зливаються. Індивідуалістичні домагання його яскравого емоційно-екстатичного симфонізму стверджують ідею підкорення об'єктивного буття вигадкам свідомості» [2, 181]. Змістом стає відбиття того стану свідомості, який розгортається у спалахах світла у трьох симфоніях, «Поемі екстазу» (яку композитор вважав четвертою симфонією), «Прометеї», четвертій та п'ятій сонатах. Цікаво, що названі твори написані впродовж першого десятиліття минулого століття і дійсно спаяні між собою на концептуальному рівні.

Друге концептуальне коло не дало Скрябіну здійснити задум містерії, що ставав дедалі більш проблематичним як саме художнє та концептуальне ціле, що не мало передумов у дійсності, проте воно не стало запереченням самої ідеї, яка, на нашу думку, все ж була втіленою у вершинних творах, що спиралися на принципи скрябінського симфонізму і знайшли своєрідне жанрове втілення.

«Згідно з Малларме, − писав Ж.Каттой, − поет має обдарувати нас не ідеєю звичною, вираженою словами, а Ідеєю, котра сама для себе створює Слово» [10, 63].

© Гужва О. П., 2007

Скрябін, котрий жив атмосферою оновлення мистецтва та вірив у його місію оновлення дійсності, чітко усвідомлював необхідність створення індивідуального стилю, що мав стати провідником цілісного споглядання не лише чекань а й перетворень. Його ідея містерії повинна повернути *магію виразності* усіх компонентів музичної мови, ця ідея мала оживити усі мистецтва, що прагнули об'єднатись заради високої мети − оновити людство.

Умовність та незвично широкі параметри сакрального простору, де мала розгортатись містерія і її учасники − народи світу; спроба у єдиному дійстві в уявному просторі незвичних храмів з кольорів та фіміаму, десь у пустелі здійснити мрію народів на щастя, позбавлення страждань (малася на увазі певна країна − Індія); підняття у ході розгортання дії від темряви до світла; незвичність мови, однаково зрозумілої для усіх, − усе це, звичайно, випереджало історичний час.

Скрябінська містерія могла бути здійсненим за наявністю нових видів мистецтв та технічних досягнень, що маються на початку XXI століття: кінематографу з його принципом кадрової драматургії, що знайшов відбиття, скажімо у Прокоф'єва, ефектом різних композиційних, змістовних та жанрових площин, що нашаровуються одна на одну; комп'ютерної техніки, що збільшує можливості оперування уявними формами у сфері дизайну, у сфері сонористики розширює можливості тембрової драматургії.

І все ж головне у скрябінській містерії − повернення *міфологічної ємності* музичній інтонації та поетичному слову, коли значимим є ефект *відкриття* багатьох *символів*, понять, уявлень, які є найважливішими у бутті людини, з яких формується її світогляд. У цьому прагненні *відтворити первинне значення слів* (а потім − музичної інтонації, що відповідає образу-символу) автор дійсно перетворюється на хранителя знань, жерця стародавніх часів, що провіщав істину та священне слово богів. Тобто у цьому прагненні повернення сакральних значень Скрябін свідомо звертається до надбань ранніх цивілізацій, античності, коли була відкрита сугестивна сила мистецтва, усіх його видів і особливо музики.

Недивно, що світоглядний стрижень, який позначився у суто інструментальних творах Скрябіна від першої фортепіанної сонати до Першої симфонії, потребував певних тлумачень. Для сприйняття сонати-фантазії та третьої сонати, як і поштовхом до їх написання, дуже важливими є зауваження композитора про те, що тут відображені стихії природи: у сонаті-фантазії постають враження від моря: «1-а частина тиха, південна ніч на березі моря. У розробці − темне глибоке море, що хвилюється. E'dur'на частина − місячне світло, що пестить після темряви. 2−а частина − (Presto) − широкий морський простір, що бурхливо хвилюється» − по згадкам Ю.М.Енгеля [6, 75]; у третій сонаті варто враховувати, що «образ останньої картини зародився у Альпах, уночі під час бурі у горах» [3, .75].

У Першій симфонії приборкати стихії має мистецтво, у шосту фінальну частину якої композитор вводить власне поетичне слово і вокальну партію

Варто звернути увагу на те, що Скрябін, тільки одного разу ввівши у дію поетичне слово у Першій симфонії, переконується у тому, що організація музичної думки на основі «механічно організованого» віршованого ритму та розміру не відповідає його постійно мінливій організації та багатошаровості музичного процесу. Надалі, у «Прометеї» він вводить хор, котрий збагачує палітру сонорних барв і вимовляє щось

на зразок магічного заклинання: «Е-а-хо-а-хо-а-о-ха-а». У «Прометеї» володарем стає ерос, священний вогонь, що живить і створює всесвіт, у Першій симфонії символом оновлення є мистецтво.

Введення поетичного слова у партитуру Першої симфонії разом з вокальною партією знадобилося композитору для того, щоб виявити найважливіші для нього екзистенційні поняття та символи, до яких належить саме мистецтво. Тож звернення «ти» у Скрябіна − це справді звернення до найближчої істоти, яким є Божество-мистецтво, чудодійна сила, що володарює на землі, чий дух, вільний і могутній підносить людину і звершує свій найкращий подвиг (згідно тексту композитора). Тому, немов у храмі, поетична ода мистецтву має молитовний заклик: «Прийдіть усі народи світу, мистецтву славу оспіваймо! //Слава мистецтву, //Во віки слава!»

Надалі слово допомагало композитору усвідомлювати найважливіші образи-символи і знаходити для них відповідне музичне рішення, досягаючи надзвичайної виразності та ємності характеристик. Власне теж саме було у Танєєва − вчителя Скрябіна, від якого були сприйняті поемність – як ознака композиційної та жанрової будови творів, принцип тематичної єдності твору, яскравість образних характеристик, чітка форма; у сфері ідейного задуму − піднесений стрій думок, етична спрямованість мистецтва звуків.

Досить ємну характеристику стилю Танєєва дає Б.Асаф'єв: «Справжня сфера Танєєва − кантата з багатим музично-ідейним змістом…Ця форма дає Танєєву можливість розвивати свої думки…за участю людських голосів, що являються носіями ідейного змісту і емоційно забарвлюють його. Для музиканта-мислителя, яким і був Танєєв, характерне це двопланне − у голосах та інструментах, без допомоги сцени − проведення захоплюючих творчу свідомість універсальних проблем: людина перед загадкою смерті (кантата «Іоанн Дамаскін»); людина перед космосом і утворюючою світи енергією («кантата «Після прочитання псалму»). Немає нічого природнішого, що і для опери своєї Танєєв звернувся…до концепції філософського порядку: людина перед лицем совісті чи року» [2, 42−43]. Видатний вчений приходить до висновку, що у Танєєва «музика дійсно перетворюється у високі помисли − в ідеалістичні концепції, у котрих думка і відчуття об'єднувались…у глибокому, позбавленому усяких слідів чуттєвості спогляданні» [2, 44].

Звичайно, містерія Скрябіна була відображенням світогляду, що, врешті-решт, мав властивість поширюватись на весь всесвіт, віддзеркалювати параметри буття, що виходять за межі конфліктів зусиллям волі творчої особистості, до якої мало приєднатися людство. Його містерія водночас є подоланням духовної драми в свідомості митця. Звичайно, свідомість ця охоплює усі часи та простір культури, всі стихії, що панують у світі, вона загострює відносини між релігійним та міфологічним спогляданням, бо відбиває зміни, що відбуваються у сфері духу у перші десятиліття XX століття. Від перших ще дитячих опусів до останніх був незначний проміжок часу − близько тридцяти років, і весь цей час композитор долав відстань у тисячоліття, опановуючи надбання людства у сфері культури.

Питання відносно програмності у Скрябіна не є простим. Його не можна звести до простого відкидання або заперечення. Найближче до вирішення цього питання підійшов Даніель Володимирович Житомирський, котрий скоріше говорить про «філо-

софствування Скрябіна по відношенню до його творчості»: «Воно було, по-перше, сферою активного внутрішнього життя композитора…процесом збудження думки, постійним бродінням, тією жадобою «головної», всезагальної і радикальної істини про світ і людину, котрі, звичайно, органічно пов'язані з його творчістю митця. По-друге, філософствування давало постійний приток матеріалу, з якого виникали необхідні композитору поетично-філософські метафори…Із загальних теоретичних передумов народжувались філософські програми скрябінських творів. У них легко помітити, як широка концепція стискується до схеми і водночас наближається до реального задуму музичного твору. Композитор втілює її як середовище образів і образних трансформацій. Саме так врешті-решт склалися музичні «сюжети» Третьої симфонії, Четвертої сонати, «Поеми екстазу». Ще далі у цьому ж напрямку Скрябін йде у конкретних літературних коментарях і позначках, котрими удосталь постачає свої нотні тексти. Тут філософські елементи сюжету остаточно перетворюються у метафори (див., наприклад, позначення тем в «Екстазі» і «Прометеї» і особливо ремарки щодо характеру виконання). Музичні теми і музичний «сюжет», узяті самі по собі, − підсумок художнього опосередкування всіх філософських мотивів.

Чи передувало викладення програми створенню музики, чи, навпаки, програма оформлялась як опис вже створеної музики − великого значення немає: у власному відчутті композитора те і інше було на всіх стадіях творіння нерозривно пов'язане між собою, а порядок фіксації був лише питанням технічним. Важливо інше: у своєму суто музичному варіанті задум зазнавав подальший рух від відвернутого до конкретного; зміст набував свою образну осмисленість, що у найбільшій мірі виявляв неадекватність похідним теоретичним передумовам «вчення» [4,248−9].

Якщо питання щодо програмності майже вирішено, то як вирішувалося питання більш високого світоглядного значення − бачення у собі двох протилежних начал: божественного та диявольського. Щодо першого: «Він великий, хоча я і буваю іноді бідненький, маленький…Він у мені живе. Я ще не Він, але скоро стану Ним! Потерпи трішечки і вір, вір. Він ототожниться зі мною» [4, 251]. Щодо другого, окрім висловлень, можна вказати на твори, що виникли майже одночасно 1903 р.: «Трагічну поему» та «Сатанинську поему». У обріях свідомості та змісті творів ніколи не припинялись пошуки виходу із протиріч, що існували у дійсності, котрі, на думку композитора, мало розв'язувати мистецтво.

Недивно, що і Скрябін змушений був осягти надбання усієї культури і *сприйняти історію духовної драми (усього людства і свою власну) як драму історії*. Відповідно до широкого сприйняття виникають задуми його творів, аж доки не зустрілись у вирії духовності два типи культури: язичницька та християнська, − зустрілись для того, щоб надати творчим задумам особливу напруженість, викликати оновлення музичної мови, котра мала відбивати характер постійної динаміки самої дії.

Квартові сполуки, згортання широкої акордової вертикалі − нонакорду з підвищеними та низькими ступенями, відсутність навіть асоціативного зв'язку з побутовими жанрами, розробка багатошарової фактури та драматургії тембрів, досить різноманітна метрична та ритмічна організація звукової тканини, постійне вторгнення нових тем, відсутність чіткого поділу між експонуванням та розробковістю мали роз-

хитати сам каркас форми, але він, подібно до каркасу храмів та архітектурних споруд, залишався незмінним.

З минулого дійшла до Скрябіна урівноваженість двох начал у мистецтві: аполлонівського та діонісійського, − які панують у всесвіті, на які падає й проекція від двох полюсів у світогляді християнства: божественного світла та гармонії, сутінок та розпачу земного буття. Про своєрідність мислення Скрябіна пише О.Ф.Лосєв: «Навіть без музики Скрябіна, читаючи тільки текст його записів, не можна не здригатись перед сміливістю і незвичністю його висловлень. Так ніхто і ніколи не говорив…Тут меркне, мабуть, вся містика, на котру тільки була здатна механістична Європа.

Скрябін − язичник. І тільки? О, скільки він додав до язичництва *нового, незичницького!* − (курсив – О.Л.) − Безмірно ускладнене язичництво у Скрябіна… Язичництво − тільки початок і результат, і скільки ще, крім нього, було ним пережито, пізнано, виявлено і закріплено! Він нескінченно складніше язичництва: на його плечах вся *після-язичницька* − (курсив – О.Л.)− культура людства. Дійсно, були у нього деякі підстави …говорити про себе, що він створює собі минуле, викликаючи його з глибин небуття.

Насамперед у Скрябіні вражає одна риса, вірніше стихія, запозичена ним з християнства. Це − історизм…античність не знала містики історії» [7, 293].

О. Лосєв єдиний звертає увагу на усвідомлення композитором драми історії, яка є духовною драмою людства і особистості: «Містичний історизм – є надбання винятково християнства. І ось Скрябін з захопленням віддається цій апокаліптиці історії, містичній драмі світу, перетворюючи його у містерію, історію судом і стогонів, що тріпоче по відродженню і спасінню» [7, 294].

Лосєва цікавить те, яким же чином відбувається злиття язичництва і християнства: «з язичництва він бере імманентизм Бога і світу, але не хоче язичницької статичності і «вічного повторення». Світ для нього, як для християнина, неповторний і має свою єдино можливу історію: Бог для Скрябіна є Бог історії, неповторних і особливо установлених доль людини і Всесвіту. Але у християнстві він відкидає антиномію Бога і світу, не критикує, як патристика…пантеїзм, але ототожнює Бога і світ, зливає в одне божественно-світове тіло» [7].

Скрябін також переосмислює надбання філософської думки нової історії: «Скрябін дійшов до крайнього соліпсизму, обожнювання свого «я», до приміщення в нього усього світу, всієї історії і всього буття…Ніхто так голосно і сміливо не називав себе Богом. «Надлюдина» Ніцше меркне і здається перед скрябінським соліпсизмом недостатньо солідною» [7, 295].

Власне у горнилі розбудови творчих задумів − здійснених і нездійснених: серед останніх опера та містерія − відбувалися найважливіші для Скрябіна події осягнення буття як власного, так і усього людства. Композитор не міг відсторонитись від реальності, про що свідчать його записи: «Поневолі думається, що реалісти-художники, мабуть, і праві, і що уся реальна школа, з її дідусем Бальзаком і батьком Густавом Флобером, урешті-решт одна восторжествує, і що у подальшому всі художники будуть черпати своє натхнення єдино у природі і житті і остаточно забудуть самих себе і свою суб'єктивність» [6, 43].

У тому ж 1893 р. з'являються записи, пов'язані з хворобою: «Перше серйозне міркування про цінність життя, про релігію, про бога. Все ще сильна віра у нього…Молитва гаряча, старанна, ходіння у церкву…Гомін на долю і на бога. Створення 1−ої сонати з похоронним маршем» [6, 45]. Він відчував потребу власного перетворення з тим, щоб допомогти не тільки собі, а й людям: «Я іду сповістити їм мою перемогу над тобою і над собою, іду сказати, щоб вони на тебе не надіялись і нічого не чекали від життя, крім того, що самі можуть собі створити. Дякую тобі за всі жахи твоїх випробувань, ти дав мені пізнати мою нескінченну силу, мою безмежну могутність, мою непереможність, ти дарував мені торжество. Іду сказати їм, що вони сильні і могутні, що горювати нема за що, що втрати немає! Щоб вони не боялись відчаю, котре одне може породити справжнє торжество. Сильний і могутній той, хто випробував відчай і переміг його» [8, 133]. Лише у вирії внутрішніх борінь, падіння у безодню, де виклик Творцю змінюється «молитвою, гарячою, старанною», могло народитись таке життєстверджуюче мистецтво, що вело до оновлення самого життя.

Утім, Скрябін був не перший, хто подолав у собі трагізм буття і знайшов мужність жити і вести за собою мільйони, хто постійно оновлювався як творча особистість і йшов до нових звершень. Бетховен, котрий значно вплинув на розвиток не лише музичного, а й літературного романтизму [4], був магнітом для Скрябіна ще в юнацькі роки: «у свій час…Скрябін старанно…вивчав сонати Бетховена, головним чином з боку форми…Особливо цікавився він модуляційним планом і розробкою» − спогади Ю.Д. Енгеля за 1892 рік [6, 40]. Скрябіна цікавить Бетховен і своїм баченням світу. Олександр В'ячеславович Оссовський пригадує такий випадок, що стався ще у 1891 році: «Увагу Скрябіна привернули партії моцартівського тріо, що лежали на пюпітрах, який ми щойно грали. «Не люблю я камерних ансамблів, − заявив Скрябін. − Ансамбль сковує гру виконавця, затушовує індивідуальність. Та і Моцар том взагалі я тепер не цікавлюсь: він холодний, формальний, творчість його вже зжита. Друге діло − Бетховен». За столом Скрябін повернувся до перерваної розмови про Бетховена. «Вражаюча у цього композитора, − говорив він, − могутня думка, вражаюча органічність форми, смілива логіка модуляційних планів, сила розробки». Йому, Скрябіну, «тепер потрібні тільки два композитора: Шопен − у плані індивідуальному і Бетховен − у плані надособистому» [6, 31].

Недивно, що аналогії між двома композиторами виникають на рівні ідейних концепцій − скажімо, між Фантазією для фортепіано, хору та оркестру ор.80 Бетховена та Першою симфонією Скрябіна. Привабливим для Скрябіна міг бути також задум 32 фортепіанної сонати ор.111 віденського майстра, що складається з двох частин. У Бетховена в другій частині Аріетті відбувається жанрова модуляція. Він відходить від невибагливого наспіву і примушує тріумфувати весь всесвіт. «Бог, що танцює в мені», – так говорить Ф.Ніцше, певно, що він відштовхується від подібної музики, і тут двічі правий Д.В. Житомирський, котрий відзначає вплив музики Бетховена на романтиків, що, зокрема, стверджує Е.А.Т.Гофман у своїй характеристиці віденських класиків: «В творах Гайдна розкривається по-дитячому радісна душа. Його симфонії ведуть нас у неозорні гаї, у веселий, строкатий натовп щасливих людей. Моцарт більш глибокий, «нами оволодіває жах, але без мук», в «дивних голосах духів» звучать любов і печаль». Музика Бетховена «рухає важелями страху, трепету, жаху, скорботи»

[4, 30]. У самій музиці бетховенської сонати відчувається пафос подолання обтяжливих дум, страждань, земного тяжіння. Зіставлення світів: «земне» з його стражданнями у І частині; – «небесне», де танцює та тріумфує природа – це і є зміст твору, наповненого символами. Досягнення духовних, «райських» височіней відмічене яскравим ефектом: «У верхньому регістрі неначе суцільний срібний дзвін, в якому розчиняється тема» − то « видніється зоря нового ранку», − зазначає Арнольд Олександрович Альшванг [1, 348].

У Скрябіна стихія танцю поширюється на всесвіт: «ця Безодня, що танцює, є вічна насолода і страждання…О. життя, о творчій порив, хотіння, що все створює: ти все, ти блаженство скорботи (страждання), як і блаженство радості, і я однаково люблю вас. Ти океан пристрастей, то бурхливий, то спокійний. Я люблю твої стогони, люблю твої радості (не люблю тільки відчаю)» [7, 172].

Так і проніс Скрябін крізь життя і крізь творчість пристрасне бажання позбавитися від протиріч свідомості, аж доки ці протиріччя не споріднилися між собою і не злилися з константами самого буття: блаженством скорботи і блаженством радості, хаосом і безоднею та бажанням подолати їх, підійнявшись на крилах думки. У творчих осяяннях він долав буденність існування і переживав містерію оновлення, щоб містерія здійснилась необхідно було проповідувати, бути Прометеєм і нести вогонь свого серця людям. «Люби людей, як життя, як своє життя, як твоє творіння», − залишив він у записах [8, 5].

1904 р. під час роботи над Третьою симфонією − «Божественною поемою» – у нього вже визрівав задум містерії. Як пригадує Ю.Ф.Енгель: «Необхідно злиття всіх мистецтв…, але не таке театральне, як у Вагнера; мистецтво повинно поєднуватися з філософією і релігією в щось нероздільне − єдине…У мене є мрія створити таку містерію. Для неї необхідно побудувати особливий храм, − може бути, тут…а може бути, далеко звідси, в Індії. Але людство ще не готове для цього. Треба проповідувати йому, треба повести його по новим шляхам. Я і проповідую. Раз навіть з човна, − як Христос. У мене є тут гурток людей, котрі відмінно розуміють мене і підуть за мною. Особливо один − рибалка» [6, 131].

Яка справжня безодня пролягає між спробами Скрябіна проповідувати словом і нести людям своє розуміння світу у величних здійснених задумах симфонічних творів. Наскільки останні здатні зібрати значно більшу аудиторію і об’єднати її єдиним полум’яним гаслом прометеївських інтонацій. До нас доходить негасиме світло божественної любові, яка поширюється на всіх. Можливо, тому вона нездолання, що її виборов у своїй душі той, хто не боявся відкритої сповіді у гріхопадіннях.

Музика стала для Скрябіна сферою філософського осмислення історії людства та його культури, де завжди помітною була творча особистість, яка заявляла про себе у звершеннях та устремліннях, подоланні відчаю та смутку. Так духовна драма знайшла відображення майже у всіх творах композитора, вона піднялася на рівень космічних узагальнень, на усю історію людства, і вивести її за межі трагічної кінцівки та безодні відчаю допомогла любов. Власне, Скрябін здійснює у своїх творах те, що провіщав у своїй «Божественній комедії» Данте, що він знайшов у ідейній спрямованості творів Бетховена, Чайковського, Танєєва. Як і його сучасники, Скрябін спирається на символи, прагне до синтезу мистецтв. Він шукає зв’язок між літературною

програмою і ідейною спрямованістю музики і досягає ємності змісту, завдяки оновленню інтонацій, ритму, гармонії, оркестру. Як і всесвіт, музика має бути у постійному становленні, має відтворювати томління, гру, політ думки. Вона має створити уяву про космічний простір, викликаючи зоровий ефект. Скрябін любить зображувати стихії, він майстер музичного пейзажу і музичної фрески. «Безодня, що затанцьовується» (власний вислів композитора) − це багатоголосе звучання самого космосу, що приваблює сяйвом зірок і пестить мрії. Скрябін поєднав різні світоглядні моделі: античну та християнську, своїм зором він охопив усю історію людства, створив новий світ ідей та образів. В сфері суто інструментальної музики Скрябін досяг художніх узагальнень, які підняли його над епохою і нині у багатьох відношеннях скеровують творчі пошуки композиторів.

Література

1. Альшванг А. Людвиг Ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. − М., 1977.
2. Асафьев Б. Русская музыка. XIX и начало XX века. – Л.: Музыка, 1979.
3. Бэлза И. Александр Николаевич Скрябин. − М.: Музыка, 1983.
4. Житомирский Д. А.Н.Скрябин. 1. Скрябинская утопия. 2. К изучению стиля //Житомирский Д. Избранные статьи. – М., 1981. −С.241−282.
5. Житомирский Д. Музыкальная эстетика Э.Т.А. Гофмана //Житомирский Д. Избранные статьи. −М.: Сов. композитор, 1981. −С.14−77.
6. Летопись жизни и творчества А.Н.Скрябина /Сост. М.П. Пряшникова и О.М. Томпакова. − М.: Музыка, 1985.
7. Лосев А.Ф. Мировоззрение Скрябина / Лосев А.Ф. Страсть к диалектике: Литературные размышления философа. − М.: Сов. писатель, 1990. − С.256−301.
8. Рубцова В.В. Александр Николаевич Скрябин. − М.: Музыка, 1989.
9. Яворский Б. Скрябин /Яворский Б. Избранные труды /Общ. ред. Д.Д.Шостаковича. −М.: Сов.композитор, 1987. − Т.2. – Ч.1. – С.225−232.
10. Яроциньский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм /Пер. с польск. − М.: Прогресс, 1976.

Ольга Володимирівна Овчарук
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент Державної академії керівних
кадрів культури і мистецтв

МИСТЕЦЬКА ОСВІТА: КАТЕГОРІАЛЬНИЙ АНАЛІЗ ПРОБЛЕМИ

Аналіз дослідження проблеми мистецької освіти на межі XX–XXI ст. демонструє багатовекторність її вивчення, а низка нерозв'язаних питань методологічного порядку свідчить про те, що теорія мистецької освіти ще остаточно не сформувалася. Втім, специфіка розвитку сучасного гуманітарного знання, для якого характерно розширення міжнаукових зв'язків, сприяє процесу їх взаємозбагачення як на теоретичному, так і на практичному рівнях та дає змогу розглядати феномен мистецької освіти в контексті міждисциплінарного аналізу із використанням потенціалу філософії, естетики,

© Овчарук О. В., 2007

мистецтвознавства, педагогіки. Обраний інтегративний підхід виявляє свою продуктивність в аналізі окресленої проблематики як з позицій нового культурологічного мислення, так і з метою визначення світоглядних пріоритетів сучасної мистецької освіти та вироблення орієнтирів щодо подальшого її функціонування.

Попри те, що мистецько-освітня проблематика демонструє сьогодні якісно новий етап свого наукового осягнення, про що свідчать сучасні філософські (В.А.Бітаєв, В.І.Мазепа, В.А.Лічковах, І.Ф.Ляшенко, О.І.Оніщенко, В.Г.Чернець, С.І.Уланова), мистецтвознавчі (С.М.Волков, С.І.Нікуленко, Р.Т.Шмагало, В.Д.Шульгіна, К.І.Шамаєва), педагогічні (Г.М.Падалка, О.П.Рудницька, В.Ф.Орлов, О.М.Олексюк, О.П.Щолокова) дослідження, нерозв'язаними залишаються важливі питання методологічного порядку. Так, подальшого уточнення на термінологічному рівні потребує визначення поняття "мистецька освіта", адже його застосування стало можливим тільки наприкінці XX ст., що характеризується входженням України у європейській мистецько-освітній простір та посиленням в цей час інтеграційних процесів на багатьох рівнях наукової та практичної діяльності.

Утім, як свідчить аналіз наукових праць, широка інтерпретація означеного поняття у різних освітніх сферах та наукових галузях призводить до неузгодженості та строкатості в його категоріальному визначенні. Отже, розробка принципово нової соціально-філософської концепції вітчизняної мистецької освіти як соціокультурного феномена, осмислення її ціннісного потенціалу в процесі зміни парадигми сучасної української освіти вимагає вироблення категоріально-понятійного апарату мистецької освіти, основоположні поняття якого можуть розглядатись як дійовий світоглядно-методологічний засіб її пізнання.

Серед нових галузей знань, поява яких зумовлена подальшим уточненням проблематики філософії у процесі її розвитку, філософія освіти, в межах якої на основі узагальнення різних концепцій, ідей, течій, осмислюється місце освіти в культурному житті суспільства, її взаємозв'язок з духовним прогресом людства. Ця галузь філософії також визначає загальні підходи до розуміння гносеологічних і світоглядних проблем подальшого розвитку та реорганізації освітньої системи, пріоритетних напрямів проектування нової школи, в тому числі мистецької.

Конкретизації та розвитку ідей філософії освіти присвячені праці сучасних вітчизняних та російських дослідників: В.П. Андрущенка, Є.К. Бистрицького, І.В. Бичка, І.В. Бойченка, І.А. Зязюна, В.Г. Кременя, С.Б. Кримського, М.Д. Култаєвої, В.Т. Лісовського, В.С.Лутая, І.Ф. Надольного, В.С. Пазенка, М.В. Поповича, В.А. Рижка, В.А. Скуратівського, М.С. Слуцького, Е.Ю. Соловйова, Л.В. Сохань, О.Г. Спіркіна, В.Г. Табачковського, К.А. Шварцман, В.І. Шинкарука.

Специфіка філософського аналізу в працях зазначених вчених зумовлена тим, що у його рамках реалізується розгляд освіти як певної цілісності. Освіта осмислюється не просто у найзагальнішому сенсі даного поняття, а як цілісна, відносно самостійна підсистема життєдіяльності суспільства, самобутній органічно цілісний і водночас внутрішньо структурований соціальний інститут. При цьому з множини складових елементів освіти як соціального інституту у значенні основних можна виокремити такі: сукупність галузей освітянського знання; розмаїття форм людської діяльності, властивих для освіти як специфічної підсистеми суспільного життя; множина

відносин, що складаються між людьми у рамках освіти як соціального інституту; мережа організацій, закладів та установ, притаманних освіті як відносно самостійному інституту суспільства; система цінностей і норм, які характерні для освітянської сфери суспільства і чималою мірою визначають її сутнісні характеристики.

Пропонована структуризація освіти, її підсистемні зв'язки можуть бути спроектовані і на мистецьку освіту як складову освітянської сфери. Разом з тим, її сутнісні характеристики мають свою конкретну специфіку, яка визначається приналежністю мистецької освіти до культурно-мистецького простору, її універсальними можливостями у царині естетичного виховання, духовного розвитку через формування художньо-творчих здібностей особистості на ґрунті мистецько-творчої практики.

У виборі цілей, загального змісту творчої діяльності, напрямів естетичного виховання мистецька освіта звертається до філософії, етики, естетики. Дослідження вченими-філософами сутнісних властивостей функціональної специфіки мистецтва вказують на активний вплив мистецтва на людську особистість у багатьох аспектах. У працях А.В.Азархіна, О.К.Васюкова, І.А.Зязюна, В.І.Мазепи, О.К.Шевченка, Р.П.Шульги, Н.А.Яранцевої сформульовано низку соціально-естетичних закономірностей, котрі розкривають механізми впливу всієї сфери мистецтва і в аспекті соціокультурного розвитку особистості, й у виховному плані.

Обраний вектор дослідження вимагає серед багатьох естетичних параметрів мистецтва виділити саме виховний. Адже мистецтво як форма духовно-практичного освоєння дійсності, виконує роль не лише засобу відображення, а й специфічного чинника самовдосконалення людини, здатного вплинути на всі рівні формування людської особистості. Більше того, саме в мистецтві індивід може знайти те, що сприяє творчому відношенню до світу в цілому і до окремих форм його буття.

Оскільки виховна функція мистецтва найбільш позитивного результату досягає у площині освітньо-виховного процесу і пов'язана з розвитком почуттєвої сфери, проблема естетичного виховання, гуманізації особи набувають особливої ваги в працях відомих українських естетиків Ю.Л.Афанасьєва, В.А.Бітаєва, В.А.Лічковаха, Л.Т.Левчук, В.І.Мазепи, О.І.Оніщенко та ін. В них розглядаються теоретичні аспекти мистецтва, універсалізм його духовного і практично-перетворювального, культуротворчого і виховного потенціалу, дається аналіз художньої творчості й творчого процесу як вияву виховної функції мистецтва.

Розробка нових напрямків естетичного виховання визнана вченими сьогодні як нагальна проблема, оскільки вона посідає важливе місце у контексті потужного гуманітарного руху, який сьогодні є визначальним. В цьому контексті сучасною естетикою розглядаються ідеї гуманізації особистості, розвиток її духовної культури та світоглядної позиції засобами мистецтва. Практичне інтегрування цих ідей у площину мистецької освіти дозволяє ефективно вирішувати проблеми естетичного виховання у відповідності із пріоритетами нового філософсько-культорологічного мислення.

Як вказує в своєму дослідженні "Естетичне виховання і гуманізація особи" В.А.Бітаєв, естетичне виховання, яке ґрунтується на мистецтві, прагне розвивати людину універсально, передаючи індивіду досвід переживання, а через нього – сукупний досвід людського буття. Так відбувається процес творення людини, активізується її здатність до мислення, формується чуттєва культура [1, 197].

Процеси, що відбуваються внаслідок спілкування з мистецтвом, дають підстави говорити про виняткове значення мистецької освіти. Адже саме цей вид освіти допомагає людині на основі естетичного досвіду якомога повніше розкрити свій потенціал, таланти, здібності, сприяє її само актуалізації, а тому може розглядатися як парадигма будь-якої освіти в цілому.

На здатність мистецтва та мистецької освіти як соціального інституту до творчого розвитку, вдосконалення особистості, формування її духовного потенціалу вказують і праці сучасних вчених-педагогів. Утім, нашу увагу привертають дослідження, присвячені розробці методології мистецько-освітньої проблематики. Серед таких на особливе місце заслуговують праці О.П.Рудницької "Основи викладання мистецьких дисциплін", "Музика і культура особистості". Вінцем усієї науково-педагогічної діяльності дослідниці можна вважати працю "Педагогіка: загальна і мистецька", в якій, виходячи з фундаментальних позицій філософії, психології, педагогіки, мистецтвознавства, проаналізовано проблеми загальної педагогіки та педагогіки мистецтва, розкриті процеси формування духовної культури особистості, обґрунтовано перехід від засвоєння інформації до розвитку світоглядної позиції людини засобами мистецтва.

Крім того, в зазначеній праці О.П.Рудницькою вперше обґрунтовано методологічні основи філософії мистецької освіти, а також подано тлумачення основних її категорій та понять, серед яких ми виділяємо поняття "мистецька освіта". Його формулювання визначено так: "Мистецька освіта – освітня галузь, спрямована на розвиток у людини спеціальних здібностей і смаку, естетичного досвіду і ціннісних орієнтацій, здатності до спілкування з художніми цінностями у процесі активної творчої діяльності та удосконалення власної почуттєвої культури" [5, 34].

Отже, розглядаючи педагогіку мистецьку, в якій специфіка художньо-освітніх процесів співвідноситься з вихідними теоретичними положеннями педагогіки загальної, дослідниця обґрунтовує поняття мистецької освіти у нерозривному зв'язку з загальною освітою, не виділяючи особливості професійної мистецької освіти та її структурні складові.

З позицій сучасних гуманістичних концепцій філософії освіти та мистецтва розглядає проблеми професійного становлення вчителів мистецьких дисциплін В.Ф.Орлов у праці "Професійне становлення вчителів мистецьких дисциплін". Дослідник вказує на те, що глибинні зміни у вітчизняній освіті пов'язані передусім з особистісним фактором і передбачають вдосконалення та оптимізацію системи художньо-педагогічної підготовки вчителя, який має бути людиною майбутнього, носієм загальнолюдських цінностей, провідником ідей державотворення і демократичних змін в українському суспільстві. На думку вченого, особливої актуальності така переорієнтація набуває стосовно вчителів гуманітарних дисциплін і особливо вчителів мистецьких дисциплін.

Виходячи з цього, дослідник дає визначення одного з ключових понять дослідження "вчитель мистецьких дисциплін", що, в свою чергу, конкретизує важливу для нас категорію "мистецькі дисципліни" Відтак, у праці наголошено, що до вчителів мистецьких дисциплін відносяться працівники освітньої галузі, які працюють у загальноосвітніх школах, професійних навчальних закладах різних рівнів акредитації: вчителі образотворчого мистецтва, світового художнього мистецтва, музики і співів, хореографії і пластики тощо [4, 8]. Означене твердження дає підстави для висновку

щодо сфери мистецьких дисциплін, а саме: загальноосвітні та мистецькі навчальні заклади та їх структурні складові, що об'єднують дисципліни, виділені на основі видової специфіки мистецтва – музика, живопис, танець та історія мистецтва.

Про активний інтерес до проблем мистецької освіти саме в освітній галузі свідчать також численні публікації як відомих педагогів-музикантів, так і молодих вчених у наукових часописах та періодичних виданнях, започаткованих провідними національними педагогічними університетами. А саме – НПУ імені М.П.Драгоманов, м. Київ ("Теорія і методика мистецької освіти"), Південноукраїнським державним педагогічним університетом ім. К.Д.Ушинського, м. Одеса ("Мистецька освіта: сучасний стан та перспективи розвитку"), Ніжинським державним педагогічним університетом імені М.Гоголя ("Наукові записки"), а також низка Всеукраїнських науково-практичних конференцій, присвячених зазначеній проблематиці, що пройшли в різних містах України ("Мистецька освіта в контексті європейської інтеграції: теоретичні та методичні засади розвитку", м. Суми, 2004; "Інформаційно-культурологічна та мистецька освіта в контексті Болонського процесу", м. Харків, 2005; "Мистецька освіта та мистецтво освіти в контексті формування сталого суспільства", м. Київ, 2005;) тощо.

Серед найбільш актуальних проблем, що обговорюються під час конференцій, варто визначити такі, як філософське осмислення мистецької освіти в контексті європейської інтеграції, провідні тенденції розвитку вітчизняної мистецької освіти у сучасному полі культурному просторі, інтеграційні процеси в межах різних видів мистецтв, проблеми підготовки фахівців мистецько-освітньої сфери тощо.

Утім, мистецька освіта перебуває у полі зору багатьох наук, багаж знань яких безпосередньо спрямований на потреби самої мистецької освіти. Найбільш дотичною галуззю до окреслених проблем є мистецтвознавство. Саме в цій царині сьогодні продуктивно розробляється мистецько-освітня проблематика. Так в загальнотеоретичному осмисленні порушених проблем особливої наукової значущості мають концептуальні положення сучасного мистецтвознавства, розроблені провідними вченими В.Овсійчуком, М.Селівачовим, М.Станкевичем, В.Рубан, Р.Захарчук-Чугай, О.Боднаром, О.Федоруком та ін.

Слід відзначити, що питання історії мистецької освіти за останні роки поставлені в основу проблематики дисертаційних мистецтвознавчих досліджень С.І. Нікуленко ("Становлення вищої мистецької школи в Україні (1917–1934)"), Л.Д.Соколюк ("Михайло Бойчук та його концепція розвитку українського мистецтва (перша третина XX століття)"), Л.Л.Савицької ("Мистецтво України в контексті художнього життя межі століть (1890–1910)"). Суттєвий внесок у розробку питань історії мистецької освіти мають статті С.Білоконя, Ю.Турченка, Т. Максиська, В.Ханка, Ю.Лащука, В.Вуйцика, Л.Волошин, М.Криволапова та ін.

У науковій літературі двох останніх десятиліть з'являється помітний інтерес до вивчення проблем діяльності окремих видів мистецьких закладів освіти, позашкільних навчальних закладів, проблем підготовки мистецьких кадрів, сфери музичної, художньої, хореографічної, театральної освіти **(**М.Г.Д'яченко, Н.Ю.Зимогляд, І.Ф.Ляшенко, О.Г.Майорова, О.І. Малозьомова та ін.). Проблем діяльності вищих закладів освіти в Україні, шляхів удосконалення, раціоналізації управління закладами освіти, напрямів адаптації до нових ринкових умов, особливостей надання освітніх послуг та набли-

ження їх до світових стандартів торкаються праці І. А. Зязюна, В. М. Зубка, В.А. Козакова, К.В. Корсака, В.Г.Кременя, В.П.Подкопаєва, О.С.Тимошенка, А.В.Чебикіна, В.Г.Чернеця, В.М.Шейка.

На особливу увагу з точки зору визначення методологічних засад мистецької освіти заслуговує праця Р.Т.Шмагала "Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX століття: структурування, методологія, художні позиції" (Львів, 2005). В ній автор, аналізуючи загальну картину мистецької освіти України середини XIX – середини XX ст. в історичній динаміці, вперше в мистецтвознавчій науці всебічно висвітлює зв'язок українського мистецько-освітнього процесу з європейським і разом з цим, теоретично осмислює функцію мистецтвознавчої науки щодо пізнання мистецької освіти в системі міждисциплінарних зв'язків.

Важливим концептуальним положенням дослідження є те, що на сучасному етапі, на думку автора, існують всі об'єктивні підстави кваліфікувати мистецько-освітні дослідження як наукову субдисципліну мистецтвознавства, адже мета, кінцевий продукт мистецької освіти унікальний і аж ніяк не може бути прирівняний до мети, кінцевого продукту інших наук. Тому наука, що покликана визначати художню якість творів та давати характеристику мистецьким процесам – мистецтвознавство – за логікою і природою речей має взяти на себе провідницьку роль серед інших суміжних наук, що вивчають мистецько-освітню сферу [6, 25]. Це дає підстави автору зробити висновок, що мистецька освіта є науковою субдисципліною українського мистецтвознавства.

Теоретико-методологічним проблемам мистецької освіти присвячена праця С.М.Волкова "Мистецька освіта в культурі України 90-х років XX століття" (К., 2006), в якій здійснено цілісне осмислення системи мистецької освіти в Україні в її сучасному вигляді. Функціонування системи мистецької освіти пов'язано передусім із діяльністю мистецьких навчальних закладів, через які успадкувало глибинні культурно-просвітницькі традиції, реалізуються актуальні завдання збереження духовного багатства нації, формується естетична культура особистості, нації загалом.

Аналізуючи процес формування поняття "мистецька освіта", автор спирається на нормативні документи в галузі культури, а саме: основи законодавства України про культуру (1992 р.), Положення про Міністерство культури і мистецтв України (1992- 2000 рр.), Проект Закону України про культуру, в яких окреслене поняття розуміється як організація спеціальної освіти для галузі культури і мистецтв у спеціалізованих навчальних закладах, академіях, університетах, консерваторіях, інститутах, коледжах, технікумах, училищах, спеціалізованих мистецьких школах, гімназіях, ліцеях, школах естетичного виховання дітей, інститутах, факультетах підвищення кваліфікації [2, 58] .

Отже, автор доводить, що термін "система мистецької освіти" з'являється в останні десятиліття XX ст. переважно в урядових документах та спеціальній науковій літературі. Оскільки вживання окресленого поняття має ознаки системності, то і мистецька освіта трактується як система, що забезпечує функціонування мистецьких навчальних закладів в умовах навчального процесу яких відбувається послідовне засвоєння знань, навичок мистецької та інших напрямів художньо-гуманітарної освіти.

Специфіку мистецької освіти автор дослідження вбачає в тому, що в інституційному плані вона знаходиться в функціональному колі схеми цілісних систем освіти,

культури і мистецтва, але характеризується власною моделлю, основою якої є духовне виховання індивіда та через нього - всього суспільства засобами художньої творчості.

Отже, аналіз сучасних філософських, мистецтвознавчих, педагогічних досліджень дає підстави стверджувати про те, що в освітньому просторі сьогодення відбувається формування нової галузі знань, яка охоплює сферу як загальної, так і професійної мистецької освіти, а теоретико-методологічне осмислення якої лише розпочинається,

З огляду на необхідність розробки категоріально-понятійного апарату, спираючись на концептуальні положення вітчизняних філософів, естетиків, мистецтвознавців, педагогів ми розглядаємо мистецьку освіту як специфічну освітню галузь, в якій засобами різних видів мистецтв в процесі творчої діяльності відбувається формування спеціальних професійних навичок, духовний розвиток індивіду внаслідок засвоєння накопиченого людського досвіду, збереженого в культурі нації, народу, людства.

Процес методологічного озброєння мистецької освіти потребує подальших наукових досліджень, пов'язаних філософськими, культурознавчими, мистецтвознавчими ідеями, з позицій яких розглядається феномен мистецької освіти.

Література

1. Бітаєв В.А. Естетичне виховання і гуманізація особи. – К.: ДАКККіМ, 2003. – 232 с.
2. Волков С.М. Мистецька освіта в культурі України 90-х років XX століття. – К., 2006. – 208 с.
3. Оніщенко О.І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання. – К.: Вища школа, 2001. – 179 с.
4. Орлов В.Ф. Професійне становлення вчителів мистецьких дисциплін: Монографія. – К.: Наук. думка, 2003. – 276 с.
5. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька: Навч. посібн. – Тернопіль: Навч. книга-Богдан, 2005. – 360 с.
6. Шмагало Р.Т. Мистецька освіта в Україні середини XIX – середини XX століття: структурування, методологія, художні позиції. – Л., 2005. – 528 с.

Сергій Олексійович Карась
кандидат мистецтвознавства,
доцент Львівської національної
музичної академії ім. М.В. Лисенка

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОЇ КОНЦЕПЦІЇ "ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ GIS-MOLL" З II ТОМУ ДТК Й.-С. БАХА

Прелюдія і фуга gis-moll – хвилююча лірико-психологічна поема-дилогія. Вислів "поема" доречний тут не так у спеціальному його сенсі (поема як жанр і форма), а радше як умовний, що узагальнено характеризує художньо-поетичний і лірико-філософський зміст твору. В образно-поетичному візерунку цієї поліфонічної дилогії тісно й інколи вибагливо переплітаються різноманітні відтінки настроїв і смислу. Бах надзвичайно майстерно реалізував у ній одну з головних настанов барокової естетики, яка вищою художньою цінністю проголошує творче "інвенторство": винахідливо втілив

© Карась С. О., 2007

нетрафаретний поетичний і композиційний задум та зашифрував у творі оригінальну "інвенцію"-вигадку, яку виконавцеві й слухачеві варто "розшифрувати".

Обидві частини широкомасштабного gis-moll'ного циклу взаємодоповнюють одна одну за принципом контрасту і глибоко прихованої єдності. У прелюдії перипетії лірично-потривожених почуттів розгортаються динамічно і на загал інтравертно. Її музика наче хвилями й доволі імпульсивними поштовхами виплескує з себе емоції, формуючи настроєві нюанси у швидкоплинному русі. Динамічний потік прелюдії доносить до слухача найрізноманітніші смислові інтонації: поривання і збентежене питання; вимогливі схвильовані репліки й – подекуди – патетичні вигуки. Він же й не дозволяє спинятися на окремих деталях смислу, єднаючи ці крихти суб'єктивно-психологічного висловлювання в узагальнююче об'єктивне тло. Звукова тканина наскрізь тематизована й пронизана активною ритмічною пульсацією. Фактура прелюдії у першооснові є гомофонною, але щедро збагаченою поліфонічними прийомами: діалогічним і прихованим двоголоссям, численними імітаціями-перекличками і вертикальними перестановками голосів. Особливої пружності і навіть стрункості фактурного викладу їй надає акордова підтримка рухливого верхнього голосу, комплексне з'єднання розгалужених раніше голосів у патетичних кульмінаціях – ритмічно скандованими акордами. Активним є і динамічний параметр: контрастне зіставлення суміжних побудов з різною гучністю (forte – piano).

Двотемна триголосна фуга натомість більш екстравертного плану. У ній панує лірика роздуму, сповідальності, занурення в сутінки замисленої оповіді. Розгортається вона неспішно, в широкій просторово-часовій перспективі: плавні лінії поліфонічного триголосся, що м'яко стеляться по горизонту звукових площин, линуть у далечінь. Навіть заключний у фузі октавний унісон тоніки – тиха, смиренно-замислена кінцева крапка – не вичерпує цього нескінченного лірико-психологічного роздуму. Гучнісний динамічний план економний, не розрахований на зовнішній ефект: на довгих дистанціях фуги домінують пригаслі, дискретні нюанси. Світла діатоніка наспівної початкової теми дивовижно переплітається з хроматикою доповнюючих голосів, аж поки не з'явиться на поверхні звукової тканини наскрізно хроматизована друга тема – болісно-сумна. Ритмічне тло фуги – монотонно заколисуюче, рівномірне, а попри те виразно збагачене комплементарним взаємодоповненням голосів та вкрапленням коротких ямбічних ланок. Хореїчно-дактилічний тип ритмічної організації першої теми накладає свій відбиток на загальний характер звучання фуги – дещо загальмований, неквапливий, як плин безконечної думки, що в'ється й кружляє в одному афектному стані.

Два суперечливі русла лірико-психологічного змісту прелюдії і фуги gis-moll творять врешті дивовижну гармонію *з'єднання протилежного*, що дуже високо вшановувалося ідеологами і естетиками бароко: статику в динаміці, чи динаміку в статиці. Вона робить музику соль-дієз мінорного циклу інтригуюче привабливою, чарівливо-незбагненною – як таїна, що ось-ось розкриється перед слухачем у всій своїй пронизливо вражаючій істині і яка, проте, наче вислизає від спроб переказати її мовленнєвим чи писемним словом.

Чи не криється одна із загадок цього твору в обраній композитором тональності, доволі небуденній і так нечасто уживаній в музичній практиці барокової доби? Які

світлотіні вона кладе на обриси цієї композиції? Яку семантику вбачав у ній Бах – той із небагатьох композиторів пізнього бароко, котрий геніально виявляв індивідуальний колорит ладотональностей і запрограмовував його виразову дію у промовистій символіці тонального плану? І навіть якщо ми не знаємо, що символізував соль-дієз мінор у розумінні автора (мимоволі пригадується, що "дієз" у німецькій мові – "хрест"), його гіпнотичний вплив і хвилюючу "ауру" відчуваємо від перших же звуків твору. До того додається ще й інтуїтивне відчуття, що в музиці циклу зашифрована ще якась потайна барокова символіка – символіка чисел, архітектонічних пропорцій, невипадкових численних повторів, візуально-графічних алюзій у мелодичних контурах тематичних побудов.

Спрямування уваги на ці аспекти аналізу твору могло б зініціювати появу цікавого і корисного для вивчення феноменальної композиторської техніки Баха наукового дослідження. Окремі штрихи із зазначеного кола питань намагатимемося окреслити у ході аналізу gis-moll'ного циклу. Міркування, що будуть висловлені з цього приводу, можна б визнати за припущення, але з ними сусідить дивне передчуття доторку до порогу естетичного відкриття, художньої істини. До елементу творчої фантазії в аналітичному огляді твору й за тим осмисленого, змістовного його виконання спонукає сама музика Баха, в якій геніально поєднуються експресія і конструктивно-логічне начало, потужний сплав емоції і раціональної думки. Ця закономірність бахівського стилю і мислення, що одержала втілення в художньо-естетичному принципі "одночасного (одномоментного) контрасту" (вираз Т.Ліванової) [1, 127], є творчим вираженням трагедійності й внутрішньої конфліктності мистецтва бароко.

Драматургія циклу gis-moll з II тому ДТК – одна і принципово важливих складових ідейної концепції твору, безпосередньо пов'язаних з проблемою його художньої цілості. Як – згідно з авторським задумом – співвідносяться між собою контрастні прелюдія і фуга в рамках циклу? Котра з частин у ньому превалює, завдяки чому (в конкретних виражальних засобах) і, врешті, яким концепційним сенсом це зумовлюється? Ось низка першорядних і проблемних питань, що постають перед баяністом-виконавцем у вибудовуванні інтерпретаційної версії твору. Згідно з традиційною точкою зору на бахівський міні-цикл, головна роль у ньому відводиться фузі – з огляду на присутність у ній дисциплінуючого раціонального первня і очевидної масштабної переваги. Проте, як це гіпотетично припустимо, рішення щодо смислового акцентування того чи іншого етапу в драматургії циклу може бути різним, варіабельним. Так, окрім принципово засадничого "ямбічного" типу драматургії циклу, можливими є і "хореїчний" та "врівноважений" (терміни і поняття запозичуємо у М. Ройтерштейна, застосовувані ним до складної двочастинної форми) [3, 83]. Наприклад, виділення прелюдії як смислової домінанти призведе до "хореїчного" типу драматургії, в якому фуга буде довгим і стишеним відлунням своєї яскравої та ініціюючої "попередниці". Приблизно так виглядає виконання циклу в М.В. Юдіної (за винятком прогнозованого нами "стишеного відлуння" у фузі, де піаністка не надто піклується тихою динамікою, "стартуючи" у фузі з доволі відвертою гучністю). Щоправда, "хореїчність" циклу тут є випадкова, обґрунтована хіба що емоційно-психологічним станом виконавиці, який, на жаль, її підводить: услід за яскраво заявленою прелюдією фуга натомість звучить як інерційно заведений механізм, котрий в силу перевантаження пружини дає

прикрі "збивки". Фугу піаністка інтерпретує дещо вимушено, наче з примусу, "допінгуючи" себе ініціативним (хоча й мало оправданим) прискоренням темпу і посиленням динаміки. Проте це не міняє справи: у такій подачі фуга значно "програє" у сприйнятті слухача і виглядає радше як "постфактум" до більш переконливо накресленої виконавицею прелюдії. Наведений приклад не є вдалою (як зразковий інтерпретаційний еталон) ілюстрацією хореїчного курсу в будові циклу, але, однак, цікавим для баяніста-інтерпретатора у пізнавальному та, врешті, застережному сенсі.

Протилежний драматургічний план циклу – "ямбічний": вся логіка розвитку твору спрямована до фуги як смислової вершини, де настає глибоке осмислення поставленої автором теми-ідеї, апофеоз злиття емоції і раціонального бачення картини світу. До такої версії вдається (щоправда, дуже своєрідно) Г. Гулд. Вольове спрямування, енергетичний нерв, які домінують в його грі вже у прелюдії, продовжують свою лінію у фузі: у завзятому, творчо азартному, так би мовити, виконанні піаніста вона неухильно шириться, росте, досягаючи наприкінці смислового апогею циклу. Піаніст усвідомлює оригінальність своєї артикуляційної концепції, навіть розкошує її знахідками і принадами, але разом із тим активно й творчо вибудовує архітектоніку фуги. Саме у ній Гулд, якого називають "музичним Фішером", знаходить повноту свого творчого самовираження, реалізуючи притаманні йому раціоналізм мислення і експресивну манеру. Справжнім зенітом творчої наснаги Гулда і, водночас, усього циклу gis-moll стає реприза фуги – тріумф емоції і логіки. Інтерпретатор переконливо зазначає цю кінцеву стадію циклу – найвищим рівнем динаміки та внутрішнього емоційного афекту.

Врешті, можливим є і компромісне рішення – "врівноважений" тип драматургії двочастинного циклу. Останній імпонує тим, що дозволяє охопити внутрішнім зором і збалансувати у виконавській інтерпретації обидві стадії формування художньо-поетичної ідеї. За такого підходу прелюдія – більш суб'єктивно і пристрасно-емоційно забарвлена – стане джерелом настроєвої ліричної "тональності" та концентратом-витоком головних мелодико-інтонаційних формул твору, а фуга – об'єктивно-розлогим плато, де потоки цього "першоджерела" розіллються по широкій рівнині, живлячи її із середини.

Певною мірою така драматургічна концепція циклу перегукується з бузоніївським баченням визначальної для стилю Баха композиційно-конструктивної ідеї в його масштабних поліфонічних творах. Як відомо, Феруччо Бузоні – авторитетний знавець і видатний інтерпретатор бахівської спадщини – радив вибудовувати інтерпретаційну концепцію на основі архітектонічної, структурно-семантичної логіки композицій Баха, йдучи від розуміння й охоплення *цілого* до підпорядкованих цій вищій цілості *деталей*. Такий "дедуктивний рух думки від загального до окремого (одиничного)" [2, 134] можливий, якщо уявлення про цілість формується ще й зворотним шляхом, тобто індуктивним: від глибинного динаміко-процесуального аспекту форми до композиційно-конструктивного, кристалічного. Моделювати ідеальний варіант виконавської реалізації форми твору баяністові слід, гадаємо, діалектично поєднуючи обидва шляхи, що йдуть назустріч один одному, чи, кажучи інакше, взаємно синхронізують. Власне, таке ідеальне й гармонійне рішення пропонує С. Ріхтер. У цьому відношенні його виконання може стати для баяніста-інтерпретатора еталонним – концепційно пе-

реконливим і вартим наслідування. Все досконало збалансоване: емоційна врівноваженість навдивовижу повільно інтерпретованої фуги компенсується емоційною наснаженістю динамічної прелюдії. Загальний драматургічний план заздалегідь обміркований, і він є у Ріхтера вищою художньо-естетичною цінністю, що пропонується слухачеві, жодним чином не розмінюючись на всілякі випадково знайдені "цікавинки" артистичного самовираження.

Жанрова характеристика циклу gis-moll з II тому ДТК – ще один із "ребусів", який баяністу-виконавцю належить вирішити, приступаючи до інтерпретації твору. Із окремих міркувань, дещо ескізно висловлених Я. Мільштейном з приводу цього твору, вимальовується одна з практично апробованих на концертній естраді жанрових його інтерпретацій: антиномічне сполучення танцю і пісні. Танцювальний первень прелюдії вбачається у чіткому "двоголоссі" фактурних ліній (з імітаційними перегуками у них мотивів і фраз), масштабній симетрії двочастинної структури (з репризним повторенням розділів композиції) і, очевидно, відповідному розмірі 4/4, що в комплексі нагадує досліднику інструментальну *алеманду-інвенцію*. Пісенність фуги опосередковано виступає у внутрішніх квадратних пропорціях теми та її монотонно "заколисуючому" ритмі, що в умовах розміру 6/8 справляє враження баркароли або колискової (але не жиги, – від цього музикознавець застерігає категорично). Сумнівно, однак, чи ж дійсно баркарола як жанр побутувала в інструментальній музиці барокових часів й, відтак, могла слугувати Бахові за зразок для наслідування?

Такого типу контрастно-доповнююче поєднання танцювального руху і пісенного продовження доволі характерне й органічне для багатьох міні-циклів з бахівського ДТК, тому може уважатися за цілком вірогідну концептуальну засаду і в жанровій організації соль-дієз мінорного циклу. Подібне тлумачення "тандему" прелюдії з фугою gis-moll виконавська практика минулого уже презентувала. Деяке упередження викликає лише спрощена інтерпретація жанрових прототипів прелюдії і фуги, адже ні танець, ані, зрештою, пісня не виступають тут у відверто реалізованому вигляді. З певним застереженням можна вбачати в прелюдії хіба що ритмічну пружність, динамічну пластику і еластичність рухливих ліній звукової тканини, що лягає на чітко структуровану канву її форми, та аж ніяк не танець. Сам образний зміст її цьому перечить. А лірико-філософським обріям фуги, хай і вибудованій етапно, наче "строфами", теж "затісно" у пісенній формі (в буквальному і переносному її значенні). Алюзії (в тому числі і жанрові), до яких залюбки вдавалися майстри музичного бароко, бажано сприймати і "відгадувати" без примітивної конкретизації.

Відтак, звернімося до образного змісту твору. Саме у ньому баяніст-виконавець знайде ключ до розшифрування ідейно-поетичного змісту композиції і аргументацію власної творчої її інтерпретації. Побіжної зауваги в інтерпретаційному напрямку вимагає щонайперше прелюдія. Характер музики у ній неоднозначний: ліричносхвильована патетика і вольова наснага. Як досягти гармонійного збалансування цих суперечливих, здавалося б, емоцій? Чи не буде помилкою інтерпретатора наголошення котроїсь однієї з цих складових змісту – за рахунок нівелювання іншої? В інтерпретаційних версіях сучасних виконавців переважає тенденція до надання прелюдії статусу активно-динамічної преамбули. Проте, акцент у її виконанні виключно на моториці шістнадцяткових "перебігів", дрібноперлистій артикуляції подеколи виглядає

дещо прямолінійно вибудованим рішенням, зорієнтованим на рухо-моторну інерційність (хай навіть естрадно-ефектну, зовні показну), якщо не самонавіювання від візуального сприйняття нотного тексту. Власне кажучи, активний ритмічний візерунок – це тільки один із компонентів фактури і тематичного образу п'єси. Він, звісно ж, заповзятливо динамізує потік розгортання композиції, імпонує своєю збудливо тонізуючою енергетикою, але, водночас, сполучається ще й з іншим, дуалістично протилежним: трепетно-схвильованими мелодичними інтонаціями низхідної секунди – мотиву чи то зітхання, із зусиллям виштовхуваного видиху, чи то стурбовано-запитального, а не раз і патетично-напруженого жесту. А в цьому прозирає радше мовний пласт і навіть, ймовірно, психофізіологічне, тілесне вираження афекту – промовисте і емоційно насичене, як це є у Баха, в кожній мелодичній інтонемі його твору. Саме цей виразовий елемент прелюдії, наполегливо інтонований у кожній "клітині" її організму і у найрізноманітніших смислових нюансах, мав би бути домінуючим, або, принаймні, ініціюючим усе її рухоме, животрепетне і бентежне образно-поетичне тло.

Акцентування уваги баяніста-виконавця на втіленні мелодико-гармонічних, ритмічних та артикуляційних модифікаціях провідного мотиву задасть новий тон в інтерпретації прелюдії: посилення мовної інтонації, а з нею і настроєвої напруги, живого й доволі експресивно забарвленого почуття. Тут не йдеться про виборювання позиції "романтизування" чи "модернізації" Баха у виконавській практиці – суб'єктивна сваволя виконавця має бути виваженою і гарантованою від спотворення об'єктивної сутності його музики. Наразі з пересторогою мовиться про можливу небезпеку втрати істотної складової виразу твору, яка може спіткати виконавця у пошуках – на догоду нинішнім тенденціям – максимально "об'єктивного", щонайбільш коректно наближеного до барокової стилістики виконання. Виконання, як наполягають інтерпретатори-неокласики (апологети автентики), відстороненого від емоцій особистісного порядку. Проте навіть усвідомлено налаштована об'єктивність виконання (сподіваємося, не "музейно-архівного") не стане запорукою артистичного успіху і слухацького визнання, якщо в ньому "німою" та інертною буде творча індивідуальність виконавця. Навіть стилістично бездоганне виконання не буде художньо переконливим, якщо не освітить його живий пломінь співпереживання хвилюючої музики Баха – виконавцем і слухачем.

Література

1. Ливанова Т. Музыкальная драматургия И.С. Баха и её исторические связи. – М., 1980. – Ч. 2. – 287 с.
2. Малинковская А. Фортепианно-исполнительское интонирование. Очерки. – М., 1990. – 189 с.
3. Ройтерштейн М. Практическая полифония: Уч. пос. – М., 1988. – 158 с.

Тетяна Іванівна Сідлецька
старший викладач Київського
національного університету
культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ АНСАМБЛІВ ТРОЇСТИХ МУЗИК В УКРАЇНІ

В умовах сьогодення надзвичайно актуальними є проблеми збереження і розвитку видів, жанрів, форм традиційної народної культури. До них належить і такий різновид ансамблевого народно-інструментального музикування, як ансамблі троїстих музúк. Творча діяльність цих колективів є важливим чинником розвитку народно-інструментальної музики України і сприяє збереженню та відтворенню національних традицій українського народу.

Різні аспекти функціонування і діяльності ансамблів троїстих музúк знайшли своє відображення у працях Б. Водяного, А. Гуменюка, В. Гуцала, А. Іваницького, П. Іванова, К. Квітки, Ф. Колесси, М. Лисенка, І. Маціївського, Л. Пасічняк, М. Хая, Г. Хоткевича та ін.

Однак, попри значимість доробку вчених, у вітчизняному мистецтвознавстві помітно бракує досліджень, присвячених історії виникнення і розвитку ансамблів троїстих музúк, визначенню особливостей інструментального складу і функцій цих колективів. Відтак, метою даної статті є виявлення особливості розвитку ансамблів троїстих музúк в Україні.

Традиції інструментального-ансамблевого музикування в Україні сягають сивої давнини. Численні пам'ятки образотворчого мистецтва (фрески, ікони, мініатюри), стародавні літописи, різноманітні адміністративні та церковні документи, рукописи свідчать про побутування на українських теренах різних народно-інструментальних ансамблів, які мали певне призначення у музичному житті народу. Вони слугували для супроводу пісень і танців, виконання інструментальної музики для слухання, використовувалися також у війську.

Важливим чинником формування української народно-інструментальної музики вчені вважають діяльність ансамблів троїстих музúк, створення яких пов'язують із появою в Україні скрипки (XVI ст.) [11, 26].

Існують різні погляди щодо визначення назви цього ансамблю. К. Квітка стверджує, що «музúка» – це гра на скрипці або гра інструментального ансамблю за участю скрипки. Музúки – це множина від слова «музúка» у значенні «скрипаль»; воно означає «музиканти», тільки ті, які входять до складу ансамблю, в якому є скрипка; власне сам ансамбль і танцювальне зібрання [9, 262]. А. Гуменюк та А. Іваницький пояснюють назву ансамблю, вказуючи на те, що музикантів (отже, й інструментів), які грають разом, найчастіше було три [3, 157; 7, 24].

Загалом назву троїстих музúк визначають не за кількістю виконавців, а за партіями (мелодія, гармонічний і ритмічний супровід).

© Сідлецька Т. І., 2007

І. Мацієвський зазначає, що термін «троїста музúка» (буквально: потроєна музúка, або потроєний скрипаль) використовується в побуті і в літературі «по відношенню до традиційних сільських інструментальних ансамблів танцювальної музики» [13, 96]. Але дослідник не погоджується із трактуванням терміна, за яким троїста музúка – це три музиканти і вважає, що: «1) кількість музикантів в троїстій музúці коливається від двох до п'яти осіб і навіть більше <…> 2) назва "троїста музúка" застосовується до типу ансамблю, який в народі поряд з нею має безліч інших назв, де кількісна ознака ніяк не виявляється» [13, 96]. Вчений висловлює припущення, що у XVI–XVII ст. виник сам термін «троїста музúка», вказуючи на те, що словом «музúка» в народі називали скрипаля [13, 100].

Тим часом слід зауважити, що в енциклопедичних виданнях стосовно цього ансамблю вживається термін «троїсті музúки», а не «троїста музúка», як ми це бачимо у деяких дослідників [14, 553]. Тому для уникнення неточностей у подальшому в дослідженні будемо застосовувати саме цей термін – «троїсті музúки».

Певні відомості про ансамбль троїстих музúк можна отримати, якщо звернутися до наукових праць, у яких висвітлюється діяльність музичних цехів. Відомо, що до музичних цехів, які виникли й існували в українських містах у XVI–XIX століттях, входили скрипалі, цимбалісти, органісти, бубністи, виконавці на духових інструментах [19, 34]. Цехові музиканти об'єднувалися в народно-інструментальні ансамблі, учасниками яких були виконавці на скрипці, цимбалах, сопілці. Такі колективи обслуговували родинно-побутові свята, народні гуляння, вечорниці та інші заходи [19, 43]. Відомостей про репертуар інструментальних ансамблів цехових музикантів майже не збереглося. Українські вчені зазначають, що це були інструментальні мелодії, які супроводжували весільний обряд (марші, вітальні мелодії гостям тощо) і танцювальна музика [19, 43]. У музичних цехах відбувалося становлення форм народно-інструментального ансамблевого виконавства, вдосконалювалася виконавська майстерність, створювався оригінальний репертуар.

На думку деяких вчених, починаючи з XVI століття, ансамбль троїстих музúк супроводжував другу дію Вертепу. До його складу могли входити скрипка, бубон, сопілка, барабан, і, деколи, бандура. Ансамбль виконував супровід до танців, які слугували для сценічної характеристики дійових осіб [3, 159; 8, 17]. Є відомості, що в Запорозькій Січі поруч із полковою музикою, куди входили сурмачі, довбуші (виконавці на литаврах), трубачі, «активно розвивались інструментальні капели побутової музики із залученням цимбалів, ліри, торбана, скрипки, дуди» [6, 453–454].

У щоденнику князя Ю. Долгорукого за 1817 р. згадується ансамбль із трьох музикантів, один з яких грав на скрипці, другий – на віолончелі, третій – на цимбалах [3, 159]. О. Фамінцин зазначав, що в Галичині, на Старому Покутті, в Коломийському та Станіславському округах побутували ансамблі троїстих музúк, до складу яких входили скрипка, цимбали і бас [18, 295]. М. Лисенко вперше описав троїсті музúки, учасниками яких буди виконавці на скрипці, цимбалах і бубні. Цей ансамбль виконував танцювальну музику [12, 12–13].

Г. Хоткевич теж згадував ансамбль троїстих музúк. Він зазначав, що такі ансамблі існували на Гуцульщині, у Польщі, в Угорщині. Дослідник називає різні склади троїстих музúк: дві скрипки і бас; дві скрипки і цимбали; дві скрипки і бубон. Автор

згадує три різних ансамблі троїстих музи́к. Перший Г. Хоткевич зустрів у с. Бірках (на Харківщині), до його складу входили дві скрипки, бас і флейта. Це був відомий ансамбль, що виступав на публічних концертах і у школах. Другий ансамбль троїстих музи́к складався із семи дримб і скрипок, які грали під сурдину. Його Г. Хоткевич створив на Гуцульщині, коли заснував там гуцульський театр. Третій ансамбль троїстих музи́к існував у с. Деркачах, до його складу входили дві скрипки і контрабас [21, 32–34]. Дослідник зазначав, що на ансамбль троїстих музи́к мала вплив міська музика гомофонно-гармонічного складу, зокрема це стосувалося складу інструментів цього ансамблю і характеру музики, яку він виконував [21].

І. Маційовський визначає чинники, які впливали на формування ансамблю троїстих музи́к. Першим, на думку вченого, були кріпацькі ансамблі і симфонічні оркестри, що функціонували при дворах козацької старшини, магнатів, заможної шляхти, поміщиків і у XVII–XIX ст. досягли високого ступеня розвитку. Європейська музика писемної традиції, яку виконували ці колективи, спілкування між музикантами й обмін репертуаром між кріпацькими ансамблями, симфонічними оркестрами й ансамблями троїстих музи́к вплинули на формування специфіки троїстих музи́к. Слід зазначити, що результатом цього впливу стала поява в репертуарі подібних ансамблів вальсів, мазурок, кадрилей, менуетів, полонезів та інших класичних танців. До того ж, після скасування кріпацтва в 1861 р. одні музиканти стали артистами філармонійних і оперних театрів, а інші – поповнили лави народних музикантів безписемної традиції і передавали свої знання та вміння своїм учням та колегам у народних ансамблях [13, 98].

Другим чинником впливу була пастуша музика. І. Маційовський вважає, що риси формування троїстих музи́к закладені в первісних пастуших ансамблях і в ряді сольних пастуших інструментів із бурдонними голосами: флояра, дводенцівка, сопілка, дуда (волинка).

Третім чинником, що впливав на формування троїстих музи́к, дослідник називає вокальну музику із супроводом інструмента. Адже саме в супроводі скрипки, сопілки, дудки, дримби, бандури, гітари, гармонії виконувалися пісні, думи, частівки, коломийки, співанки [13, 98–99].

На думку І. Маційовського, розвиток і подальший розквіт троїстих музи́к у XIX–XX ст. спричинила активна участь в ансамблі струнних інструментів (насамперед скрипки), активізувалося професійне начало у традиційній музиці, а також у репертуарі ансамблю посилилася роль танцювального матеріалу. Автор визначає характерні риси для ансамблю троїстих музи́к цього періоду – це чітка диференціація партій і ясне розмежування функцій. Згідно з ними, для першої, провідної партії основою є «верхній мелодійний голос; виконавець – скрипаль» [13, 101]; для другої партії характерним є виконання гармонічного плану твору, виконують її друга скрипка, цимбали, басоля або гармонія; третя партія – це метро-ритмічний фундамент ансамблю, який створюють контрабас, бубон, барабан [13, 101].

Ще однією характерною особливістю таких ансамблів вчені визначають істинну ансамблевість, органічну єдність колективу загалом. Це відображається у стилістичних особливостях гри ансамблю, у доборі музикантів, які повинні майстерно володіти репертуаром, дотримуватися традицій народного музикування [13, 102; 20, 87].

Варто зауважити, що склад ансамблів троїстих музúк постійно варіювався – це залежало від місцевої традиції і наявності музикантів-умільців. Відомі різні склади ансамблю: скрипка, сопілка і бубон; цимбали, скрипка і барабан; скрипка, цимбали і бас; скрипка, цимбали і бубон; дві скрипки і бас (або бубон). Існували троїсті музúки, до складу яких входили скрипка, цимбали і триструнний контрабас. Зауважимо, що у центральних регіонах України побутували в основному скрипка, басоля і бубон, у західних – скрипка, цимбали і бубон. Ф. Колесса та М. Грінченко вважали стародавніми троїстими музúками саме ансамбль, до якого входять скрипка, цимбали і бубон [10, 258; 5, 92]. А. Ольховський подає склад троїстих музúк, у складі якого цимбали, скрипка і бубон, або дві скрипки й басоля [15, 107].

Отже, простежуючи історичний розвиток цих ансамблів, слід відмітити, що основним чинником їхнього створення була наявність музичних інструментів і виконавців у певному регіоні.

На сьогоднішній день склад ансамблів троїстих музúк також постійно змінюється. Так, І. Мацієвський зазначає, що існують і дуети, які належать до ансамблів троїстих музúк. Вони мають такий склад інструментів: скрипка і бас, скрипка і цимбали, скрипка і гармонія, гармонія і мандоліна, баян і губна гармонія, скрипка і мандоліна [13, 100–103]. На Бойківщині побутують ансамблі з двох скрипок [20, 86]. На українській і румунській території Північної Буковини поширені гуцульсько-румунські традиційні капели, до складу яких входять три скрипки, а інколи і бас.

Існують ансамблі з розширеним складом, які утворюються шляхом поєднання двох (або більше) ансамблів троїстих музúк або приєднанням до них інших окремих інструментів. Вони теж мають назву троїстих музúк. В. Гуцал із цього приводу зауважує, що назва цього ансамблю має швидше традиційний характер [4, 6–7]. Б. Водяний у своєму дисертаційному дослідженні подає таблицю еволюції типів традиційних інструментальних ансамблів, з якої бачимо хронологічне відображення процесу змінності складів інструментів у ансамблях. Таблиця дає можливість простежити, як поступово розширювався склад ансамблів. До них додавалися бас, контрабас, бубон, великий барабан із тарілкою, флейта, кларнет, труба, тромбон [2, 121–122].

І. Мацієвський існуючі тепер різні види троїстих музúк за складом інструментів поділяє на дві основні групи. До першої він відносить капели із традиційним складом інструментів, до другої – ті, у складі яких відбулися зміни через використання побутових загальноєвропейських інструментів. Дослідник стверджує, що із введенням до ансамблю троїстих музúк духових інструментів – сопілки, флуєрки, кларнета, труби, флейти, тромбона, а також баяна, акордеона, гармошки поступово розширився склад ансамблю. Останнє, своєї черги, стало причиною появи «найкрупнішого різновиду троїстої музúки, яка іноді називається “велика музúка”» [13, 104]. Найвідомішими з таких колективів є ансамбль троїстих музúк з с. Глинниці на Буковині, ансамблі Шкапів – кількох сімей Минайлюків із с. Білоберезка на Черемоші, капели «Аркан» С. Орла з м. Надвірної, Д. Біланюка з м. Косова та ін.

Із вищевикладеного зрозуміло, що інструментальний склад ансамблів троїстих музúк може бути різний, але незмінною залишається кількість партій (три). Це і є однією з характерних особливостей ансамблю.

Варто зазначити, що репертуар ансамблю троїстих музúк має певну неоднорідність і локальні особливості. Це пов'язано із відмінностями географічного розташування та економічними умовами розвитку окремих регіонів України, зокрема східних і західних. Так, у центральних і східних районах ансамблі виконували гопаки, козачки, горлиці, сюжетні танці (наприклад, «Чоботи»); у західних – коломийки, гуцулки, аркани, опришки [1, 14].

Народно-інструментальні ансамблі, різні за складом, кількістю виконавців набули великого поширення в Україні. Однією з особливостей розвитку ансамблів троїстих музúк у ХХ ст. стало створення їх при українських народних оркестрах і оркестрових групах народних хорів. Так, до складу етнографічного оркестру, організованого Г. Хоткевичем 1902 р. для виступу на XII Археологічному з'їзді у Харкові входив ансамбль троїстих музúк, який складався із двох скрипок і контрабаса. На концерті, влаштованому митцем цього ж року у Полтаві, виступав оркестр, до складу якого входив і ансамбль троїстих музúк (дві скрипки, дві віолончелі і бубон) [22, 483]. При Мельнице-Подільському оркестрі народних інструментів, організованому В. Зуляком у 50-х роках ХХ ст., існувало кілька ансамблів троїстих музúк. Зокрема, ансамбль, що складався зі скрипки, цимбалів і басолі. Цей колектив виступав на Республіканському огляді художньої самодіяльності 1951 р., де виконав молдовську народну пісню «Дойну» і старовинний козачок [8, 35]. Ще один ансамбль (у складі скрипка – Д. Баранюк, басоля – М. Гаврилюк, цимбали – Я. Зуляк) був учасником концертів під час творчого звіту УРСР у Москві та Ленінграді. Інший ансамбль троїстих музúк складався із сопілки, бугая і решета. Також був колектив «сільських музúк» (дві скрипки, сопілка, кларнет, цимбали, басоля, решето) [8, 37]. Зі складу Уманського оркестру народних інструментів (керівник – М. Баранишин) 1967 р. також було сформовано ансамбль троїстих музúк (скрипка, сопілка і бубон).

1945 р. до складу оркестрової групи Державного українського народного хору увійшов ансамбль троїстих музúк: скрипка – І. Безуглов, цимбали – М. Скляренко, бубон – П. Горбенко. Колектив виконував танцювальну музику («З гори козачок», «Копанівський козачок», «Катерина» та ін.) [8, 46]. При Закарпатському народному хорі також існував ансамбль подібного типу (скрипка, цимбали, сопілка і бубон), у виконанні якого звучали найкращі зразки танцювальної музики Закарпаття.

1969 р. було організовано Оркестр українських народних інструментів Музично-хорового товариства УРСР – новий професійний мистецький колектив. У різні періоди при оркестрі функціонували різні малі інструментальні ансамблі. Серед них – ансамбль троїстих музúк (скрипка, цимбали, басоля, дві сопілки, бубон), який брав участь у музично-хореографічній композиції «Від села до села» [8, 54].

На сучасному етапі при Національному оркестрі народних інструментів України також функціонує ансамбль троїстих музúк у складі: скрипка – Д. Аграті́на, цимбали – В. Овчарчин, бубон – А. Мітін. Колектив виконує обробки народного мелосу. У репертуарі «Троїсті музúки» В. Гуцала, «Прикарпатські мелодії» Д. Попічука та ін.

Велике значення для розвитку народно-ансамблевого музикування мають численні огляди, конкурси, фестивалі, де колективи демонструють свою виконавську майстерність. Так, 1970 р. з ініціативи Музично-хорового товариства УРСР було проведено Республіканський конкурс музичних колективів «Троїсті музúки». У вибірковому

турі конкурсу взяли участь близько 13000 народних музи́к. Тут були представлені колективи з різних регіонів України: ансамбль сопілкарів із Хмельницької області, ансамблі троїстих музи́к з Одеської, Полтавської, Чернівецької, Черкаської областей [17].

У 1993 р. подібний захід відбувся на Івано-Франківщині. Ансамблі троїстих музи́к виконували весільні мелодії і танцювальну музику Гуцульщини, Покуття, Бойківщини, Опілля. Із 1995 р. у Рожнятівському районі Івано-Франківської області проводиться обласний фестиваль оркестрів народних інструментів «Кобзареві струни», учасниками якого також є ансамблі троїстих музи́к [16, 142].

Із 2001 р. в Івано-Франківську проходить щорічний міжнародний фольклорний фестиваль етнографічних регіонів України «Родослав». У цьому мистецькому заході беруть участь численні ансамблі троїстих музи́к із Волинської, Закарпатської, Миколаївської, Кіровоградської, Одеської, Полтавської, Рівненської, Херсонської, Рівненської областей. 2002 р. у с. Богородчани Івано-Франківської області відбувся обласний фестиваль родинної творчості «Родинні скарби Прикарпаття». Тут також брали участь троїсті музи́ки. Поруч із цим за активної участі народно-ансамблевих колективів подібного типу проходять ще два міжнародні щорічні фестивалі на Івано-Франківщині – «Коломийка» та Гуцульський фестиваль [16, 142]. Отже, вищевикладене є свідченням того, що на сьогоднішній день простежується подальший розвиток народно-інструментальних ансамблів, удосконалення інструментарію, розширення репертуару.

Характерною ознакою колективів є специфічний локальний колорит, що відображається в особливостях репертуару та інструментального складу, які відтворюють властивості етнорегіональних виконавських традицій тих місцевостей, де ансамблі функціонують.

Основною функцією ансамблю троїстих музи́к дослідники визначають виконання традиційних інструментальних (інколи разом зі співом) творів для супроводу танців. За словами І. Маціївського, «троїста музи́ка звучить <…> коли виконуються традиційні народні танці: на святі закладання фундаменту хати, молодіжних вечорницях та гуляннях, святкування з нагоди народження та хрестин дитини <…> у клубах та будинках культури» [13, 96].

Керівником ансамблю троїстих музи́к найчастіше є скрипаль – виконавець першої партії. Він одночасно є адміністратором ансамблю (веде перемовини із замовником свят і заходів щодо оплати, умов праці і часу роботи колективу) і вчителем інших учасників ансамблю. Слід відзначити, що на сучасному етапі розвитку ансамблів троїстих музи́к керівники і виконавці цих колективів найчастіше мають середню спеціальну або вищу музичну освіту й успішно поєднують педагогічну і концертну діяльність із грою в ансамблях.

Відтак, характерними особливостями ансамблів троїстих музи́к є усталена кількість партій (три) – мелодія, гармонічний супровід, метро-ритмічний фундамент; різноманітність інструментального складу; неоднорідність репертуару; органічна єдність колективу загалом; яскравий національний колорит; розмаїття мелізматики і тембрових барв; оригінальні прийоми гри і звуковидобування.

Насамкінець варто зазначити, що у пропонованій статті не охоплено коло питань, пов’язаних із дослідженням специфіки інструментарію, аналізу репертуару та виконавської діяльності ансамблів троїстих музик. Ці питання можуть стати предметом подальших наукових розробок.

Література

1. Бурак М. Український народний інструментальний ансамбль – «троїсті музики». – ІМФЕ. – Ф. 14–2. – Од. зб. 438. – Арк. 26.

2. Водяний Б. Народна інструментальна музика Західного Поділля: проблема еволюції традиційних форм музикування: Дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. – СПб., 1993. – 156 с.

3. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. – К.: Наукова думка, 1967. – 241 с.

4. Гуцал В. Грає оркестр українських народних музичних інструментів. – К.: Мистецтво, 1978. – 168 с.

5. Грінченко М. Українська народна інструментальна музика // Вибране / Упоряд. і ред. М. Гордійчука / АН УРСР; Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського. – К., 1959. – С. 55–103.

6. Дядиченко В. Нариси суспільно-політичного устрою Лівобережної України кінця XVII – поч. XVIII ст. – К.: Вид. АН УРСР, 1959. – 532 с.

7. Іваницький А. Українська музична фольклористика. – К.: Заповіт, 1997. – 319 с.

8. Іванов П. Оркестр українських народних інструментів. – К.: Музична Україна, 1981. – 110 с.

9. Квитка К. К изучению украинской народноинструментальной музыки // Избранные труды: В 2 т. / Сост. и коммент. В. Гошовского. – М.: Советский композитор, 1973. – Т. 2. – С. 251–273.

10. Колесса Ф. Музикознавчі праці / Підгот. до друку, вступ. стаття і прим. С. Грици. – К.: Наукова думка, 1970. – 592 с.

11. Лапсюк В. Джерела української скрипкової культури // Музика. – 1981. – № 6. – С. 25–26.

12. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. – 2-е вид. – К.: Музична Україна, 1978. – 95 с.

13. Мацієвський І. «Троїста музика» (до питання про традиційні інструментальні ансамблі) // Ігри й співголосся. – Контонація. – Тернопіль: Астон, 2002. – С. 95–111.

14. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 672 с.

15. Ольховський А. Нарис історії української музики / Ред., вступ стаття, комент. Л. Корній. – К.: Музична Україна, 2003. – 512 с.

16. Пасічняк Л. Троїста музика в народно-інструментальному мистецтві України XX століття // Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ: Плай, 2002. – Вип. IV. – С. 133–144.

17. Правдюк О. Республіканський конкурс «Троїсті музики» // Народна творчість та етнографія – 1971. – № 2. – С. 109.

18. Фаминцын А. Гусли. Русский народный музыкальный инструмент: Исторический очерк. – СПб.: Алетейя, 1995. – С. 177–318.

19. Фільц Б. Музичні цехи на Україні (XVI–XIX) // Українське музикознавство. – Вип. 17. – К., 1982. – С. 33–45.

20. Хай М. Музика Бойківщини. – К.: Центр досліджень усної історії та культури «Родовід», 2002. – 304 с.

21. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. – Х.: ДВУ, 1930. – 288 с.

22. Хоткевич Г. Воспоминания о моих встречах со слепыми // Хоткевич Г. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1966. – Т. 1. С. 455–518.

Інь Маоюань
мистецтвознавець /Китай/

ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО В КИТАЇ: МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ

Наприкінці XX століття в Китаї змінилися культурні пріоритети. Поряд з увагою на державному рівні до народного мистецтва, зокрема до традиційної китайської опери, пріоритети культурної політики були зорієнтовані на європейське класичне, романтичне та сучасне європейське мистецтво, зокрема на вічне мистецтво європейської опери.

На сучасному етапі активними темпами розробляються власні та запозичуються європейські, зокрема російські та українські, методики викладання вокалу. Велика кількість молодих співаків навчаються та стажуються у вищих навчальних мистецьких закладах Західної та Східної Європи, зокрема в Україні та Росії.

Водночас у Китаї відкриваються нові навчальні мистецькі заклади, які вчать європейській манері співу. Розширюється репертуарний список театрів, де поруч з традиційною китайською оперою йдуть оперні полотна Дж. Верді, Ж. Бізе, Дж. Пуччіні, які викликають живий інтерес глядача – зали переповнені.

Можна стверджувати, що в Китаї сьогодні повнокровно функціонує вокальне виконавське мистецтво, яке відрізняється від будь-яких інших видів художньої діяльності насамперед тим, що пропонує не лише результат діяльності, а й сам процес творчості нового, багато в чому незвичного для Китаю мистецтва.

З іншого боку, оперний слухач не лише переживає зміст твору мистецтва, а й переймається почуттями виконавця, його натхненням. За будь-якого виду художнього сприйняття відбувається спілкування митця і публіки. Та лише у виконавському мистецтві, особливо у вокально-сценічному, сприймається і справляє вплив на сприйняття особистість самого виконавця: тембр голосу співака, його музикальність, сценічність, акторська виразність, внутрішня наповненість. Для розкриття цих характеристик необхідна нова методика викладання, яка допомагає розкрити інтерпретаційний потенціал вокальної музики.

Спробуємо оцінити перспективи становлення вокального мистецтва в Китаї крізь призму засад та характеристик вокально-виконавської творчості – як складової методики вокального навчання та виховання.

Як українські, так і китайські методичні засади навчання вокалу розкривають сам факт живого спілкування із слухачами, пояснюючи істотну характеристику вокального мистецтва – співак є одночасно і творцем, і матеріалом, з якого створюється вокально-сценічний образ, і кінцевим результатом — предметом творчості.

Багато вчених як в Китаї, так і в Україні акцентують увагу на істотних характеристиках вокально-виконавської творчості, серед яких, зокрема, *є те, що вокаліст постає до глядача у трьох іпостасях.* Феномен роздвоєння вокаліста на «автора» і «виконавця» врахований у вокальних методиках роботи в Китаї в однаковій мірі як

© Інь Маоюань, 2007

оперними, так і камерними співаками-педагогами, адже глибинний образ вокальної партії народжується крізь сценічну дію живої людини і невідривно пов'язаний із соціальною особистістю самого актора-співака.

Багато педагогів вокалу в Китаї приходять до думки, що у сценічній творчості поєднуються два поняття – співак і людина – з оформленими в соціокультурному середовищі уміннями і навиками, образним мисленням тощо, що безпосередньо привноситься на тло партії в оперному спектаклі. Цей своєрідний симбіоз породжує інтерпретаційні особливості кожної з виконуваних партій – індивідуальну особистість із своїм характером, ставленням до світу, із своєю неповторною долею. Тому оперні герої різні у трактуванні кожної творчої особистості.

Багато дослідників виводять певні закономірності впливу вокального виконавства на особистість, зауважуючи при цьому, що мистецтво співу чутливо реагує на проблеми сучасності і є впливовим у тій мірі, в якій одна людина впливає на іншу, і цим принципово відрізняється від будь-якого іншого виду мистецтва.

Очевидно, вокальна творчість співака акумульована в процесі виконання (партії чи твору) та безпосередньо втілюється в ролі на сцені. Завдяки цьому на сцені постає перед глядачем нова особистість*.

За своєю природою вокальна творчість багатогранно відтворює співпереживання звичайної людини та виконавця, надаючи поштовх до глибинного розуміння змісту виконуваного твору. Як зазначає Б. Зон, «…створюючи на сцені іншу реальність, співак переживає життя героя так, як це зробив би персонаж того чи іншого вокального твору…» [4, 168]. До того ж, виразність почуттів, темброва палітра, перебільшеність міміки та жестів, що притаманне для вокального виконавства – все це чинники, які характеризують вокальне мистецтво мовби зсередини. Дослідниця вокальної творчості Н. Гребенюк зазначає про той факт, що «…виразність почуттів притаманна, як правило, кожній людині, у співаків вона перебуває немов під збільшувальним склом, із додаванням специфічних нюансів музикальності. У вокалістів почуття відкриті, позбавлені подробиць, притаманних емоційним реакціям, і водночас зберігають життєву правдивість…» [2, 285].

Характеристика вокальної творчості не може не включати стильові характеристики виконуваного твору. Засоби виразності справжнього співака-артиста мають бути такими (нюансування, інтонування, тембральні знахідки, фразування тощо), без яких неможливо досягти взаєморозуміння, викликати в уяві слухача саме той вокальний образ і таким чином продовжити життя свого героя, показати його думки, потреби і переживання.

На підтвердження цих слів наведемо роздуми Ф. Литвин про те, що «…будь-яку фразу я [Ф. Литвин – І. М.] могла примусити звучати весело або ніжно, похмуро чи урочисто. Мені завжди здавалося, що я не на землі, а на небесах, вся моя сутність роздвоюється, починаючи жити життям мого персонажа. І все це за допомогою моєї уяви. Моє серце завжди відповідало моїм устам, мої уста, серце і душа завжди зливалися в нерозривній єдності…» [5, 145]. Джерело вокального мистецтва складає взаємодія суб'єктивних та об'єктивних факторів. До об'єктивних належать поетичний та нотний матеріал. Цей матеріал у межах своєї творчої індивідуальності співак робить емоційно значущим і переживає як факт власної біографії – і це вже суб'єктивний фактор.

На думку багатьох китайських дослідників, співак відбирає із свого життєвого досвіду ті спомини, навички, образи, що, на його думку, притаманні виконуваному вокальному доробку. В таких творчих відборах народжується ще одна особливість вокального виконання та вокальної творчості загалом. При цьому творчий акт ріднить співака з композитором, поетом, диригентом та оркестром. Всі разом вони, під специфічною ведучою роллю співака, творять вокально-поетичні образи театрального дійства, надаючи йому глибини та художньої масштабності.

Очевидно, ми впритул наближаємося до мистецтва інтерпретації** того чи іншого вокального твору, образу, стану. Ідея своєрідно персоніфікованої інтерпретації виникла поряд зі зростанням статусу композитора і, в свою чергу, ідеї «шедеврів музики». Хтось мав їх роз'яснити та зробити зрозумілими для слухача. Саме в цей час формується розуміння важливості фігури диригента, адже він через своє власне сприйняття дає життя музичному твору на концерті, так чи інакше інтерпретуючи музики. З огляду на це, вокальна інтерпретація – це «активне співпереживання, спроможність пропустити чужі почуття крізь власне серце. … визначена життєва позиція, володіння своїм голосом, рівень виконання певних технічних завдань. Отже, чим яскравіша постать співака, тобто індивідуальність з її спрямованістю, життєвим і фаховим досвідом, тим впевненіше почувається він на сцені, тим більш самостійною і оригінальною буде його творчість» [2, 291].

Відтак, лише в самому собі співак неординарний, лише собою він може сказати нове у вокально-виконавському мистецтві. Його внутрішнє життя, взаємостосунки з людьми, ставлення до власної професії, моральні та культурні цінності – все це є джерелом і змістом життя на сцені в образі іншої людини. Отже, вокальний твір або оперна партія – це лише закони, за якими діє жива, неповторна людина – співак.

Часто педагоги вокальної школи відзначають такі характеристику вокального виконавства, яка пропорційно пов'язана з обдарованістю співака. Однозначно, чим талановитіша особистість, тим зрозуміліші для глядача будуть ті вокально-сценічні образи, які народжуються у вокальному виконавстві. Такою є Катерина Ізмайлова у виконанні Євдокії Колесник, таким є Борис Федора Шаляпіна, оперні партії Марії Каллас, Соломії Крушельницької, Миколи Єршова, Ренати Тібальді, а також камерні програми у виконанні Фішера Діскау, Бориса Гмирі, Кіри Ізотової.

Н. Гребенюк наголошує на тому, що «особистість існує й виявляється, розвивається лише в дії. Тому образ у вокально-виконавському мистецтві – це виразна дія. Тут, як у математиці, діє закон необхідного і достатнього. Там, де засобами акторського мистецтва створюється вокально-виконавський образ, завжди є типізація – художнє узагальнення, а тому й перебудова особистості співака, розширення її можливостей під впливом потужного фактора – творчої уяви….» [2, 295]. Вокальні та акторські здібності, з одного боку, ніби оживлюють на сцені розуміння психології власного героя, а з іншого – надають широкі можливості для створення його образу у вокально-виконавській дії.

На думку багатьох китайських педагогів, творчість співака складається з перевтілення «душі і серця», які інтуїтивно прокладають шлях для здійснення у вокальній творчості задуманих мистецьких образів та станів. При цьому багато хто зазначає, що

процес вивчення вокального твору передбачає відповідні тимчасові зміни в особистості самого співака під час перебування на репетиції чи спектаклю.

Однією з головних рис вокального виконавства є створення співаком образу, характеру, що включає аналітичну роботу співака над вичлененням провідних рис характеру вокально-сценічного образу, оскільки вони визначають місця необхідного нюансування, розподіл акцентів, момент кульмінації; типових та індивідуальних рис вокально-сценічного образу, зрозуміти їх значення і знайти способи відтворення їх за допомогою відповідного тембрального звучання, фразування, звуковедення тощо.

Провідні вокальні педагоги Європи та Китаю зазначають, що внутрішнє і зовнішнє у процесі творчості діалектично поєднуються. Ця заданість вокально-виконавської творчості визначає ще одну специфічну рису творчого процесу співака.

Виведені ознаки вокально-виконавської творчості можуть діяти тільки на тлі розвинених технологічних принципів вокально-виконавської творчості (особистість співака, рівень оволодіння ним вокально-технічними і вокально-виконавськими навичками, широта і рухливість темпераменту особистості співака). Вони визначають не тільки багатство матеріалу, з якого створюється вокально-виконавський образ, а й весь творчий потенціал виконавця, який забезпечує його індивідуальність на сцені.

Як композитор оперує звучаннями і музичними образами, так співак уявляє звучання свого голосу в усіх барвах, з усіма тембральними знахідками, весь вокальний і поетичний малюнок образу. Викликаючи в емоційній пам'яті переживання, подібні до переживань свого героя, він уявляє дії, що названі в контексті ролі. Комбінуюча робота уяви підказує точні рухи, вокальні інтонації, нюансування, фразування і розставляє смислові акценти, які одразу ж втілюються на оперній сцені чи естраді.

Для становлення самосвідомості співака має значення не стільки пасивне знайомство з вокальним мистецтвом, скільки активне залучення до вокально-виконавської творчості. У процесі цієї творчості конкретизуються мотиви самовираження й потреби пізнати істину. Спроба висловити мелодійною інтонацією та поетичним словом сприйняття оточуючої дійсності, свій душевний стан вчить бачити, відчувати, розуміти, знайти найточніші, єдино необхідні темброві відтінки, що безперечно не може не відбитися на формуванні культури жесту, смаку, вимови, міміки та думки.

У процесі вокально-виконавської діяльності співак має володіти своїм емоційним станом, тому що емоція на рівні вокально-художнього узагальнення повинна бути соціальне значимою «розумна емоція» [1]. Саме на цьому етапі співак має показати роль чуттєвих даних – музичного та вокального слуху, здатності розрізняти темброві фарби свого голосу, які надають особливу виразність і речову достовірність вокально-художнім образам. Сенсорна організація залежить не тільки від типу нервової системи, але й від відповідної діяльності, що розвиває природні дані і створює специфічні особливості бачення світу. Поступово за мірою входження у процес вокально-виконавської діяльності вокально-естетична свідомість співака відокремлюється як самостійна одиниця.

Розгляд вокального твору як вокально-естетичного феномена перетворюється, отже, не тільки у сферу вияву та формування ціннісної самосвідомості співака, а й комплексного розвитку його творчих здібностей. І вже на цьому рівні простий аналіз

вокального твору переростає у стрункy систему аналізу вокально-виконавської творчості.

Ця етапність у процесі трактування твору визначається тією концепцією, або ключовою ідеєю, якою керується вокаліст. Усі ключові ідеї можна розглядати як аналог *надзавдання* сценічної дії в системі К.С. Станіславського. Він підкреслював, що надзавдання має не лише відповідати задумові автора, а й знаходити живий відгук у артиста. Сухе, зарозуміле надзавдання не потрібне, воно має бути глибоко усвідомлене, необхідне, народжене цікавою думкою, емоційно привабливе – таке, що напружує волю, пробуджує творчу уяву і викликає безпосереднє переживання оперної партії або окремого вокального твору. Тому надзавдання необхідно «шукати не лише в ролі, але й у душі самого артиста» [9, 334–335]. Вокаліст має любити надзавдання і по можливості сам його знаходити. Якщо ж воно поставлено кимсь іншим (педагогом, концертмейстером, режисером, диригентом), тоді необхідно пропустити надзавдання крізь себе, і емоційно захопитися ним від свого власного почуття і особистості. Іншими словами — необхідно вміти зробити кожне надзавдання своїм власним.

Історія інструментального і вокального мистецтва не знає настільки досконало розробленого методу втілення виконавцем своїх творчих задумів, які ми бачимо у драматичному мистецтві. Але використання схожих прийомів роботи зустрічається у викладацькій практиці багатьох співаків та педагогів Європи та України.

Виведемо певні узагальнення або, іншими словами, методичні поради, які потрібно пам’ятати педагогу вокального класу та які є основними у вокальних методиках як Китаю, так і Європи, а саме:

• для успішної вокально-педагогічної діяльності однаково необхідне знання як законів педагогіки, так і специфіки вокально-виконавської творчості;

• викладач вокалу повинен володіти мистецтвом педагогічної імпровізації, суть якої полягає в майстерному поєднанні різних видів вокально-виконавської діяльності, мовною мобільністю і експромтом;

• однією з головних ознак готовності вокаліста до вокально-педагогічної діяльності є уміння вирішувати конкретні завдання, не випускаючи з поля зору весь комплекс навчально-методичних проблем;

• поліпшення суто професійно-вокальної, а також педагогічної освіти викладача співу неможливо без постійного самовдосконалення. Проблема самоосвіти у вокально-педагогічній діяльності, у свою чергу, пов’язана з високим рівнем професійних інтересів і потребою в постійному творчому дорослішанні, яке досягається інтенсивною пізнавальною роботою. Лише при цій умові первинні звички переростають в життєву потребу і визначають творчу придатність фахівця не тільки на вокально-педагогічній ниві, а й в науковому пошуку;

• професійна підготовка викладача-вокаліста вимагає насамперед самостійності, інтелектуальній активності, яка не тільки допомагає в оволодінні необхідними звичками, а й зумовлює творчий потенціал, потенцію до нових знань у практичній діяльності – як вокально-педагогічній, так і вокально-виконавській;

• система вдосконалення професійної підготовки майбутнього викладача сольного співу ґрунтується на найтіснішому взаємозв'язку вокально-теоретичних знань, умінь і навиків виконавської творчості із закономірностями вокально-педагогічної діяльності.

Примітки

*Культурологи зазначають, що елемент перевтілення притаманний усім видам мистецтва, де е певний розрив між зображуваним і зображенням, змістом і його передачею глядачеві за допомогою тих чи інших засобів виразності. Та найбільш відчутні такого роду зміни у вокальному мистецтві, що своєрідно підсилене театральними підмостками.

**Інтерпретація – термін, що вживається в музичному лексиконі, коли йдеться про розуміння музичного твору. Термін «інтерпретація» в даній роботі розглядається в загальновживаному сенсі, а саме як маніфестація розуміння музичного твору залежно від того, яким чином він виконується. Інтерпретація, реалізована не в виконанні, а усним чи письмовим засобом (музична критика), відрізняється від виконавської. Oxford English Dictionary подає дефініцію терміна як «тлумачення музичної композиції, згідно з чиєюсь концепцією авторської ідеї». В XX ст. в зв'язку з можливістю порівнювати різні виконання, доступні через наявні записи, відносно недавнє поняття «інтерпретація» набуває постійно зростаючої ваги.

Література

1. Выготский Л. С. Психология искусства. – М.: Искусство, 1968. – 576 с.

2. Гребенюк Н. С. Вокально-виконавська творчість / Дис. на зд. наук. ступеня д. мистецтвознавства. – К., 2000. – 410с.

3. Дмитриев Д. Основы вокальной методики: Уч. пос. – М., 1968. – 676 с.

4. Зон Б.В. К вопросу о способностях к сценической деятельности. Проблемы способностей: Матер. конф., 22–24 июня 1960. – М., 1962. –168 с.

5. Литвин Ф. Моя жизнь и мое искусство / Пер. с фр. – Л., 1967. – 164 с.

6. Ражников В. Три принципа новой педагогики в музыкальном обучении /В кн. Вопросы психологии. Вып. 1. – М.: Наука, 1988. – С. 28–34.

7. Рождественская Н. Психолого-педагогические проблемы формирования творческой личности. – Л., 1998. – 350 с.

8. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки: В 3 т. – М., 1981.

9. Станиславский К.С. Соб. соч.: В 8 т. – Т. 1 – М., 1954.

Леся Олегівна Лотиш
старший викладач
Київського Національного
університету культури і мистецтв

ПЕЙЗАЖ У ТВОРЧОСТІ СЕРГІЯ ОЛЕКСІЙОВИЧА ГРИГОР'ЄВА

Сергій Олексійович Григор'єв – дійсний член Академії мистецтв СРСР, народний художник СРСР, лауреат державних премій СРСР. Протягом 50–60-х років він обіймав посаду ректора художнього інституту. Його творчість охоплює цілий пласт в українському живописі та є великим здобутком для мистецтва. Він був видатний майстер жанрового та портретного живопису, але його пейзажна творчість залишилася не дослідженою. На цю проблему звернули увагу відомі мистецтвознавці і бібліографи С.О.Григор'єва. За все своє творче життя він створив велику кількість поетичних пейзажів української природи. Дослідження та вивчення пейзажної творчості доповнить і розкриє ліричний образ великого живописця.

Сергія Олексійовича Григор'єва всі добре знають як видатного майстра жанрового живопису. Його творчість стала взірцем жанрового українського живопису, в його

© Лотиш Л. О., 2007

доробку велика кількість відомих тематичних картин з оригінальним, гострим сюжетом. Але багатогранний талант художника розкрився не тільки у жанровому живописі. Велика кількість пейзажних робіт художника заслуговує на безпосередню увагу та ретельне вивчення. Саме пейзажні твори митця є найменш дослідженою проблемою, на яку звертають увагу такі відомі мистецтвознавці, як Г.Н.Карклінь, В.А.Афанасьєв, А.М.Членов та інші.

Г.Н.Карклінь у праці, присвяченій С.О.Григор'єву, зазначає, що у творчості Сергія Олексійовича є одна найменш розкрита сторінка – пейзаж [4, 29–30].

Доктор мистецтвознавства Василь Афанасьєв у статті "Сповідальня митця" запитує, як с точки зору мистецтвознавства, за яким стилем живопису можна класифікувати Сергія Олексійовича Григор'єва: "Ми звикли ділити художників-живописців на портретистів, пейзажистів, баталістів чи майстрів історичної картини. А хто ж такий відомий живописець Сергій Олексійович Григор'єв?" [2, 291]. У перші повоєнні десятиліття його всі дружньо (і не без підстав) «зарахували» до жанристів. Пізніше «помітили» його як чудового портретиста, а під кінець почали звертати увагу і на його пейзажі.

Уславлений майстер якось написав: «Те, що жанрист – вже доведено критикою, не викликає ні в кого заперечення і моє заняття портретом, а от на схилі віку я став раптом пейзажистом, мене запитують. А я не став, я завжди був їм! З дитинства, живучи біля Дніпра, я просякнув наскрізь цією чудесною рідкісною і пісенно-поетичною навколишньою природою. Малював Дніпро з 12–13 років і малюю все життя придніпровську Україну – то сувору, то лагідну, задушевну. Не можна не бути пейзажистом, живучи на цій легендарній землі древньої Київської Русі з рікою, що увійшла до літописів».

Неможливо не погодитися з В.А.Афанасьєвим, що важко уявити живописця, який не малював би пейзажів і не звертався до природи, оспівуючи її красу. Природа є постійною його моделлю, його провідна майстерня. Але разом з тим ми переважно говоримо про Григор'єва тільки як видатного майстра жанрового живопису, портретиста, визначаючи тим самим головні творчі прихильності і не розкриваємо повною мірою широкого діапазону його таланту [2, 1–2]. Дійсно, Григор'єв став відомим народним художником завдяки сюжетним картинам, присвяченим здебільшого молоді. Такі картини, як «Прийом в комсомол» (1950), «Воротар» (1949), «Повернувся» (1953–1954), «Обговорення двійки» (1950), «На зборах» (1947) викликали великий резонанс і цікавість у публіки. Це був справжній успіх і визнання у людей. За картини «Прийом в комсомол», «Воротар», художнику вручили Державні премії СРСР. Потрапити в ті часи на виставку такого рівня було непросто, це вимагало довгого очікування. Тонка і лірична частина творчості художника менш помітна на фоні цих гучних картин.

Цікавість до пейзажів у митця і глядачів, а також інших художників шістдесятих-сімдесятих років виникає досить з об'єктивних причин. Насамперед це послаблений ідеологічний контроль з боку партії та держави. Вимоги до картин стали більш професійними, ніж політичними. Держава замовляла художникам велику кількість пейзажів, в тому ж числі «аграрних». Художня рада в Києві у затвердженні ескізів вже не чинила великого тиску, якщо сільська техніка була зображена десь на дальньому пла-

ні або на лінії горизонту і не кидалася в око. Але сам пейзаж мав бути досконалим, вражати багатством кольорів та відтінків, якими художники відтворювали гармонію і красу природи та створювали настрій, що будить почуття любові до рідного краю.

На тлі так званого «сталінського стилю» в архітектурі, який вирізнявся монументальністю форм та домінуванням сірих кольорів, зростає цінність духовних потреб людини у спілкуванні з природою. Ці чинники сприяли створенню у пейзажах «шестидесятників» «сонячних» тем, наповнених нестримно барвистими кольорами, а корпусна техніка накладання фарби давала відчуття «сміливо і впевнено написаних» робіт.

Після утоми від пафосних патріотичних тем картинами хотілося насолоджуватись, а не «прочитувати» в них ідеологічний заклик чи черговий лозунг. Саме пейзаж може створювати тонку і чисту музику в душі людини, яку кожний відчуває по-своєму.

В.Афанасьєв у статті «Сповідальна правда митця» зазначає, що взагалі краєвиди в пейзажах С.О.Григор'єва спокійні, ліричні, позбавлені надмірної експресії, композиційної ускладненості та нарочитої декоративності. Вони привертають увагу майстерним відтворенням непрозорих просторів високого неба з ніжно позолоченими хмаринками …У кожному полотні його бринить закоханість у рідне Придніпров'я, синовня сповідальність рідному краєві [2, 292].

Ще дитиною Григор'єва захоплювала тема пейзажу. Зокрема, у книзі А.М. Членова «С.О. Григор'єв» [6] описується дитинство та юність Григор'єва. Як хлопчиком він багато разів ходив по Дніпру, вздовж відомих дніпровських порогів. Зараз на цьому місті простяглась гладь Дніпровського водосховища. А в ті роки там був великий луг на сімдесят кілометрів у довжину і двадцять у ширину. Очерет там стояв у зріст людини. Григор'єв один або з товаришами плавав там на плоті. В дорозі він робив багато замальовок та ескізів. Змальовував пейзажі з рибалками, та лоцманами, які переганяють плоти через пороги, писав пристань і своїх товаришів. Пізніше у своїх пейзажах Григор'єв зобразить щасливе дитинство, навіяне спогадами і відчуттями з власної дитячої пори.

1937 р. Григор'євим була написана невелика за розміром, але наповнена сонячним світлом картина «Діти на пляжі». На ній зображена стайка роздягнених хлопчаків, зосереджених на рибній ловлі. Золотаво-рожеві дитячі тіла приємно контрастують з виблискуючим бірюзовим мерехтінням води. Картина належить Музею українського образотворчого мистецтва.

У роки війни С.О. Григор'єв майже не пише, він пішов на війну, був парторгом полку. «Душа до краю заповнена народним горем, – цитує Г.Н. Карклінь Сергія Олексійовича. – Кожний прожитий день є поєдинком зі смертю і випробуванням на мужність» [4, 17]. 1941 р. він написав лише декілька робіт акварелью «Село Розбойщино», «Осінь в селі Розбойщино», «Воєнні роки». Вперше в григор'євському пейзажі забриніли сумні ноти. Але нічого безнадійного немає – доводить він картиною «Відлига», написаною 1946 р. Перше, що привертає увагу на картині, це кинута воєнна техніка та старий, «переживший війну» будинок. З його чорних без шибок вікон тягне холодом та сирістю. Різко контрастують з цією розрухою дві маленькі тендітні фігурки жінки з дитиною у центрі картини. Вони повернулись додому, їхніх облич не видно, але на-

стрій повністю відповідає стану природи – він оптимістичний і сповнений надії. Перше дихання весни відчувається у мокрому снігу та теплих брунатно-охристих кольорах.

У післявоєнні роки бажання миру і спокою втілилось у пейзажах С.О. Григор'єва образами лагідної природи та сценами повсякденного життя. На картині «Вечірні промені» 1946 р. хлопчаки та дівчатка загоряють на пляжі. Їхні тіла немов огорнуті тонкими рожевими відтінками сонячних променів вечора, що тільки-тільки наступає. Густі сині фарби річки, темні плями на другому плані жевріючого берега ріки та зеленувато-фіолетових кольорів на небі – все вказує, що день вже скінчився.

Велику роль у картині «Юні натуралісти» 1948 р. відіграє саме пейзаж. Він створює поетичний переконливий настрій. Живописна майстерність майстра віртуозно поєднала ліричний стан у природи з спокійним, а разом з тим допитливим настроєм дітей.

У досить відомій картині «Воротар» 1949 р. пейзаж на задньому плані писався зі схилів Художнього інституту, нині Національної академії образотворчих мистецтв та архітектури. Цей вид розкривається, якщо споглядати з майстерень викладачів скульптури та живопису на Поділ та Андріївський узвіз. Чистий, прозорий осінній пейзаж розгорнувся по всій картині. Майже на горизонті у рожево-сіруватій димці видніються силуети домівок, серед яких неважко виділити Андріївську церкву і "Замок Ричарда" на Андріївському узвозі. Вдалечині, розділяє горизонт ледь помітна, але широка синя смуга Дніпра.

«Пейзажі писав завжди, – ворить Григор'єв, –але пейзажистом став лише 60-х роках, коли поселився у Конче-Озерній...» [4, 9–10]. Це зізнання митця має підтвердження у великій кількості пейзажів, створених у 60–80-ті роки. Мистецтвознавець Г.Н. Карклінь звертає увагу на те, що більшість пейзажів написано живописцем раніншою весною чи осінню. У художника є декілька улюблених тем, які повторюються із року в рік у різних варіаціях. Це «Ранок на озері» і «Зачароване озеро». У лютневу стужу воно сковане блакитними тисками криги і майже зливається з небом. Ледь припорошені сріблом стволи дерев нагадують величаві монументи, оберігаючи тишу… Або рання весна з тремтячим від легкого вітру листям, з птахами у синьому безхмарному небі, з сірим жеребчиком на лугу. Літні й осінні пейзажі біля озера, зазвичай, пов'язані з образами дітей. Десь тут на березі старого русла річки Конча вони грають, катаються на човні, вудять рибу або займаються малюванням, пишуть з натури пейзажні етюди.

Чутливий ліричний Григор'єв не зупиняється на камерному вирішенні пейзажу. 1975 р. він створює епічний образ Батьківщини – «мирна земля». Широкі лани розсікає синя стрічка ріки. На жовтіючих нивах мирно пасуться руді коні та чорно-білі корови, десь вдалечині грають діти … Віртуозно легко написане блакитно-бузкове небо, балансуючи звучання теплих та холодних тонів картини. 1973 р. на ретроспективній персональній виставці художника пейзаж зайняв рівноправне місце поряд з іншими жанрами.

У 70-ті роки пейзажні полотна С.О. Григор'єва регулярно з'являються на художніх виставках, вражаючи врівноваженим колоритом та ліричним настроєм, які стали беззаперечною стильовою ознакою його праці у цьому виді образотворчого мистецтва.

Як описує свій візит до Сергія Олексійовича в майстерню Ольга Чорнобривцева: «Ми в його просторій майстерні. Тут, у Конча Заспі, митець мешкає постійно в колі великої родини, теж художників, у світі одвічної краси лісів та безмежних придніпровських левад» [7, 12]. Поруч з художником живуть його сусіди – письменники і художники, вони є першими глядачами та критиками. «Кожен день життя Сергій Олексійович розпочинає в цьому чудовому куточку під Києвом. Від тієї гармонії він завжди щасливий, веселий, добрий».

Вражає колосальна плідність Григор'єва – понад п'ятсот картин у майстерні, не кажучи про графічні аркуші, малюнки тощо. Ось, наприклад, велика поема у барвах – цикл пейзажів «Конча Заспа». Акварелі «Узлісся», «Луки», «На Дніпрі», натюрморти «Квіти з лугу», «Білі троянди», «Квіти і чашка», «Півники» тощо.

Велику працьовитість та любов до пейзажу підтверджує і його аспірантка Віра Іванівна Кулеба: "Він запросив своїх аспірантів у Кончу Заспу до себе на дачу, там стояв великий стіл, а його дружина пригощала гарбузовою кашею з молоком та цукром і за цією кашею, скільки він розповідав про художників, показував свої етюди. Коли ми поглянули у віконця, то зрозуміли. Він перемалював геть усі види. Ті пейзажні етюди були тонкі та чуттєві. Дуже любив писати портрети, особливо дітей. На стінах висіли портрети жінки і дочок Маї та Галини. В сім'ї художника С.О.Григор'єва все присвячено красі та мистецтву" [5, 4].

Пейзажі С.О. Григор'єва, як правило, спокійні та ліричні, як українська пісня або поезія, збагаченні сумним ностальгічним відчуттям дитинства та молодості, що минули. У них є простір ланів та чистота прозорого неба. Просторове співвідношення високих крон дерев з дітлахами, які безтурботно бавляться на березі блискучої під лагідним сонцем ріки. Багряні осінні пейзажі дихають спокійним теплом «Бабиного літа». Сонячний настрій відчувається у зимових пейзажах, у дзвінкому контрасті яскраво синіх тіней на теплому білому снігу. Прості лаконічні мотиви природи виграшно підкреслюють невимушеність композиції. Бездоганний малюнок дає можливість оцінити вишуканий живописний колорит, який вміло грає на струнах нашого настрою багатством відтінків радісного спокійного життя. Природа в пейзажах С.О.Григор'єва є спокійною і величною, насичена мажорним колоритом, вона захоплює різноманітними ролями і проявами настрою, дарує незрівняну насолоду відчувати її подих і безкінечність життя.

Твори С.О. Григор'єва і нині приваблюють глядача. Про це свідчить не тільки активне колекціонування витворів мистецтва художника в останні роки, а й показ та організація його персональних виставок.

2006 р. відбулася прекрасно організована ювілейна виставка до 95-ї річниці від дня народження Сергія Олексійовича Григор'єва та його учнів (майстерня жанрового живопису) 50–60-х років (з фондів музею НАОМА) у виставочному залі Національної академії образотворчих мистецтв та архітектури.

У грудні 2007 р. очікується виставка пейзажних творів Сергія Олексійовича Григор'єва у приміщенні виставочного залу Спілки художників. Будуть виставлені картини з приватних колекцій, більшість з яких ніколи не експонувалась. Це буде унікальна можливість побачити збірку пейзажів видатного українського майстра.

Немає сумніву, що й надалі ми будемо свідками виставок творів цього великого художника. Картини Сергія Олексійовича Григор'єва демонструють на аукціонах та на виставках, велика частина їх є окрасою приватних колекцій. Вони користуються великим попитом і є бажані у відомих світових галереях. Безперечно, триватиме й наукове дослідження його творчості.

Література

1. Афанасьєв В.А. С. О. Григор'єв. – М., 1967.
2. Афанасьєв В.А. Сповідальня митця // Українська академія мистецтв. – 2000. – Вип. 7. – С. 291–295.
3. Афанасьєв В.А. Сергій Григор'єв. Набір листівок. 15шт. – К., 1980.
4. Карклінь Г. Н. С.О. Григор'єв. Альбом. – М., 1981. – 128 с.: ил.
5. Лотиш Л. О. Інтерв'ю з Вірою Іванівною Бариновою-Кулебою про Сергія Олексійовича Григор'єва. – 5. 06. 2007.
6. Членов А.М. С.А. Григорьев. – М., 1955. – 50 с. + 5 л. ил.
7. Чорнобривцева О. Потрібний людям. – К., 1984.

Наталія Миколаївна Марунич
старший викладач Київського
національного університету
культури і мистетцв

ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО: ДЕЯКІ АСПЕКТИ РОБОТИ НАД ЗВУКОМ

Робота над звуком на будь-якому інструменті є одним з головних завдань музиканта. Недосконаліть звуку перекреслює всі інші намагання інструменталіста. Починати цю роботу потрібно з перших кроків навчання та вдосконалювати постійно. Ця робота повинна стати потребою, а якість звуку на інструменті оцінюватися за найвищими критеріями. Вимогливість та старанність неодмінно принесуть результат.

Музичний звук у своїй основі має як фізіологічний, так і психологічний аспект. За висловом Г. Геймольця, необхідно підкреслити важливість психологічного фактора в процесі сприйняття та недостатність тільки фізіологічної інтерпретації природи музичного сприйняття.

Музика – мистецтво звуку. Все, що відбувається у музиці, відбувається зі звуком. Художній звук, яким оперує виконавець на музичному інструменті, – це конкретний вияв музичного мистецтва. Якщо музикант володіє гнучким звуком чистого тембру, вміє правильно користуватися ним для художніх цілей, то його виконання завжди буде зрозумілим та високохудожнім.

Усвідомлення об'єктивних фізичних закономірностей звуковидобування може принести кожному виконавцеві велику користь у здійсненні його художніх намірів. За всієї різноманітності, виконавське втілення художнього задуму композитора в кожному окремому випадку повинне підпорядковуватися певним законам видобування

© Марунич Н. М., 2007

звуку, які залежать насамперед від особливостей будови струнно-щипкових інструментів. Не знаючи цих законів, не вміючи вдумливо застосовувати їх, не можна досягнути справжньої професійної майстерності.

Звук – акустичне явище, визначається як відображення у свідомості людини періодичних коливань пружного тіла. На струнних інструментах таким пружним тілом є струна. Музичний звук характеризується певною висотою, гучністю, тембром і тривалістю. Кожний музичний звук складається не тільки з основного тону, а й з ряду додаткових тонів або обертонів. Залежно від кількості й гучності тих або інших обертонів, звук набуває характерного забарвлення**.** Велике значення в роботі над звукоутворенням має тембр. Тембр звуку (англ. timbre, франц. timbre, нім. klangfarbe) – забарвлення, характер звуку.

З точки зору акустики, тембр звуку визначається формою акустичного сигналу та, відповідно, його спектром. Тембральна відмінність голосів визначається спектральним розподілом енергії звуку. У музичній практиці тембр – важливий засіб музичної виразності. За допомогою тембру можна виділити той чи інший компонент музичної фактури, надавати йому характерного звучання. В окремих випадках тембр може бути одним з формотворчих чинників (темброва драматургія). У другій половині XX ст. тембр стає одним із чинників музичного стилю, особливо в неакадемічній музиці. Темброве розмаїття музики невичерпне, оскільки тембрально відрізняються не тільки звуки, що виконані на різних музичних інструментах або різними голосами. Але також певною мірою звуки, що виконані на одному інструменті різними виконавськими прийомами.

Інтелект, уява, настрій, характер людини – всі ці складові неодмінно впливають на роботу зі звуком. Кожний інструмент має свої властивості, якості, можливості. Тому для музиканта повинні існувати певні критерії оцінювання звуку. Починати виховувати увагу до звукотворчості треба з перших кроків та вдосконалювати й аналізувати протягом усього творчого життя.

Звук – це фарба, якою змальовується настрій, характер, думки. Скільки відтінків у настрої людини – стільки відтінків у звуці. Безперечно, звук будемо розглядати, як одну із складових роботи виконавця. Але, коли ця робота ігнорується, музикант не досягає бажаного результату. Звук інструмента повинен притягувати, привертати увагу, пробуджувати уяву, хвилювати. Наскільки гнучким емоційно є учень, настільки легко з ним працювати над звуком. Двох людей однакових не буває, звук у кожного виконавця – індивідуальний. Але це зовсім не означає, що працюючи над звуком, який повністю підкорений художньому задуму, в емоційно не розвинутих учнів не можна досягнути результату.

Володіння звуком – найскладніше та найважливіше завдання серед інших технічних завдань, які повинні вирішувати музикант. Удосконалюючи звук, ми підіймаємо саму музику на більш високий рівень.

Фактори, що не сприяють утворенню ідеального звуку:

1) Погана постановка ігрового апарату;
2) Природна скутість;
3) Відсутність слухового контролю;
4) Вади у добуванні звуку;
5) Відсутність уяви, яким потрібно бути звуку;

6) Не якісний інструмент;

7) Погане знання тексту;

8) Відсутність аналізу форми твору не дає уяву про розвиток драматургії у звуці;

9) Відсутність навичок інтонування та артикуляції;

10) Неволодіння штрихами.

Навчальний процес вимагає оволодіння учнем творів різних стилів та напрямків. Але розуміння того, що навіть у одного композитора багата художня палітра, виконання потребує певного колориту звуку та образно-емоційного змісту. Робота над звуком має бути наполегливою та завзятою. Динамічні та виразні властивості звуку безмежні. Музикант, який не володіє звуком, тембром, який не розвиває пластику звука, який не тренує мислення, насамперед не здібний відчути виразність динамічних виконавських знаків, розвиток драматургії та швидко губить увагу до себе.

Ф. Штейнхаузен вважає: "Виконання на інструменті – це, по-перше, розумовий, психічний, а по-друге, фізичний процес". У формуванні звуку велике значення мають розумові, психічні, слухові відчуття. Серед усіх навичок, які необхідні музиканту для формування звуку, на перше місце треба поставити слухову увагу. Увага проявляється в усій нашій психічній діяльності. Тому робота над увагою є обов'язковою умовою розвитку всіх здібностей людини, умовою, без якої не можливий успіх у будь-якій діяльності. Слуховий контроль необхідний кожному музиканту-виконавцю. Граючи на інструменті, музикант уважно слухає своє виконання, порівнюючи його зі слуховою уявою, яка склалася у його свідомості.

Процес виконання, втілення на інструменті музичних образів твору є складним. Успіх у багатьох випадках залежить від розвиненості та тренування слухового контролю виконавця. Роль цієї важливої якості збільшується під час домашніх занять над твором. Під час цих занять треба порівнювати, співвідносити, виконання при численних повторах одного пасажу, фрази тощо. Велике значення в цій роботі покладається на педагога, який повинен не тільки критично оцінити, але й проаналізувати можливі неточності. Ми говоримо саме про слухову увагу, а не просто про слух, який може бути абсолютним, але без достатнього розвитку уваги нічого не означає.

Звук, особливо музичний звук, в системі слухового сприйняття займає особливе місце. Звук є основою музичного сприйняття, який транслює думку творця. Музичний звук необхідно визнати як складний механізм, що починається рухом звукових хвиль та закінчується вищими психічними функціями – сприйняттям, настроєм або уявленнями, де сприйняття – це процес та одночасно підсумок віддзеркалення музичного звуку, спроектованого у нашу свідомість як уява.

Музичний звук – це продукт діяльності композитора та виконавця, вираз їхніх думок, вражень, настроїв. Продукт, який несе у собі елемент умовності, в наслідок того, що засоби музичної виразності – музичні знаки, недосконалі і не можуть з абсолютною відповідністю передати задум композитора точно так, як і композитор обмежений у своїх можливостях повністю передати свої ідеї.

Будь-яке явище у світі має свій початок та кінець (як і звук). Позначення в музиці від *ppp* до *fff* зовсім реальній динамічній шкалі. Треба вчити учня народження звуку з тиші, поступово збільшуючи силу звуку до максимально можливого. Звичайно, над такими питаннями замислюються початківці. Але ми часто спостерігаємо за

маловиразною грою, яка не має нічого спільного з високо художнім виконавством у не "початківців".

Одним з методів роботи над звуком можна запропонувати заняття без інструменту, з нотним текстом або напам'ять. Цей метод є дуже продуктивним та дієвим.

Сила уяви надзвичайно сприяє концентрації уваги. При чому програвання без інструменту (в уяві) дозволяє детально проаналізувати твір, помітити раніш не виявлені деталі. За допомогою внутрішнього слуху можна працювати на всіх етапах вивчення твору. Внутрішній слух спирається на раніше сприйняті музичні враження, які відновлюються за допомогою музичної пам’яті й уяви.

Характерна особливість внутрішнього слуху полягає в тому, що уявлення, якими він оперує і які взято з об’єктивної дійсності, можуть бути активно відтворені.

Узагальнений характер внутрішніх музичних уявлень та можливість активно оперувати ними відіграють велику роль у музичному мистецтві, особливо у творчому процесі. Активність внутрішнього слуху є необхідною умовою виконання музичного твору. Виконавець-художник добивається тим більшого впливу на слухачів, чим яскравіше і конкретніше відчуває музичний твір у думці, перше ніж музика зазвучить реально.

Взагалі здібність наперед уявляти наслідки якої-небудь роботи є характерною особливістю поведінки людини. Ця здібність відіграє роль стимулу, що спрямовує людську діяльність в усіх ділянках творчості. Слухові уявлення виконавця повинні бути безпосередньо пов’язані з його моторикою.

Без точної координації музичного слуху з руховим апаратом не може бути художнього виконання музики. При цьому потрібно, щоб провідна роль незмінно залишалася за музичним слухом. У виконавській та педагогічній практиці бувають випадки недооцінки внутрішнього слуху. Це виявляється зокрема в тому, що музикантові, за висловом Ф. Геварта, "в силу звички легше визначити відношення між нотою і відповідним рухом пальця, ніж між нотою й інтонацією". Потрібно ж навпаки раніше, ніж грати по нотах, у думках почути їх звучання. Лише те, що почуто внутрішнім слухом буде чисто і виразно звучати в живому інтонуванні.

Внутрішній слух може досягти різного ступеня розвитку. Високорозвинений внутрішній слух дозволяє вільно читати ноти про себе з внутрішнім інтонуванням. Якість внутрішнього слуху значною мірою залежить від розвитку музичної пам'яті. Здібність довго зберігати у свідомості узагальнені музичні враження відіграє роль джерела для внутрішнього слуху. Добре розвинена музична пам'ять здебільшого поєднується з високим рівнем внутрішнього слуху.

Цей метод для учня буде цікавим та корисним. Він сприяє вмінню зосередитися, знаходити не помічені раніше помилки та виправляти їх без інструмента. Відтак, наміри, які зародилися, затверджувалися в уяві музиканта, будуть переконливими та якісними при виконанні на інструменті. Заняття над твором без інструмента – гарний спосіб для розвитку духовних якостей, коли досконале виконання в уяві учень прагне перенеси на інструмент.

Чому слухача називають "консервативним", а всі ідеї в музиці з великими труднощами добувають собі майбутнє? Це пояснюється тим, що уява слухача утримує те, що йому знайоме. Слух радіє, передчуває те, що знає. Чим більший слуховий досвід

музиканта, тим швидше опановує він нові завдання. Напружена робота внутрішнього слуху керує фізичними процесами.

Якщо у виконавця є уява, то він на одній ноті спроможний виразити велику кількість відтінків, почуттів: ніжність, сміливість, гнів, самотність, порожність тощо. Звичайно, при цьому уявляючи, що звук мав "минуле" та має "майбутнє".

Література

1. Апатський В. Динаміка і тембр як засоби виразності музичного мистецтва / Науковий вісник. – Вип. 58. – К.: НМАУ, 2006. – С. 239–246.
2. Матвійчук Л. Шлях до майстерності кобзиста.– К., 2005. – 152 с.
3. Мусин И. О воспитании дирижера. – Л.: Музыка, 1987. – 246 с.
4. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. – М.: Музыка, 1982. – 298 с.
5. Стеценко В. Методика навчання гри на скрипці. – К., 1960. – 178 с.
6. Канерштейн М. Про методику навчання диригентів. – К.: Музична Україна, 1980, – с.23.
7. Тольба В. Проблеми виконавства. – К., 1980.
8. Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. – М., 1967.
9. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей /Б. М. Теплов. – М.: Наука, 2003.

Адріана Ярославівна Скорик
здобувач Львівської національної
музичної академії ім. М.В. Лисенка

РОЛЬ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ПРОГРАМ ЛЬВІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ ТЕЛЕРАДІОКОМПАНІЇ У ПРОПАГАНДІ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА (60-ті роки XX століття)

За свою майже п’ятдесятирічну історію існування Львівська державна телерадіокомпанія завжди посідала одне з чільних місць у телерадіопросторі України. Змінювалися часи і сторінки історії, посилилися євроінтеграційні процеси, зросла роль європейських стандартів у політиці, економіці, правовому спектрі, у самому державотворенні. Відтворюючи картини сучасного життя у всіх його проявах на телеекрані, Львівське телебачення (ЛТБ) вдало зберігало неповторність свого обличчя, про що свідчили насамперед його мистецькі програми. Завдяки їх появі про фаховість програм так званого “західного українського телебачення” заговорили одночасно з появою телевізійного сигналу на Москву і Центральне телебачення – воно гідно представляло український медіапростір.

Культурологічний блок ЛТБ, що виник одночасно з першими його політичними та іншими програмами, не трансформувався безпосередньо у канал. Адже тільки центральне московське телебачення володіло всім ефірним часом мовлення, а УТ і ЛТБ мало лише години включення. Отож, якщо глядачеві пропонувалася програма, то в нього не було жодної можливості переключитися на інший канал (програму). Зреш-

© Скорик А. Я., 2007

тою, якщо відкинути факт якнайактивнішої цензури в засобах масової інформації, то і технічні можливості були надто обмеженими для створення "чистого" культурологічного каналу не в центрі, а в провінції.

Але власне цензурні утиски і переслідування послужили опосередкованим стимулом створення самобутніх мистецьких програм на ЛТБ. Мистецькі надбання високодуховної, високоосвіченої Галичини аж ніяк не обмежувалися цензурними вказівками інформаційних цензорів КДБ. Як правило, вони не були надто обізнані з давніми культурними традиціями галицького краю. Тим, мабуть, можна пояснити і той феномен, що іноді траплялися випадки "закривання очей" цензорів на окремі "неблагонадійні" теми і програми культурологічного блоку ЛТБ. Були вони свідомими чи ні – судити важко. Однак, завдячуючи таким подарункам долі, тележурналістам ЛТБ вдалося створити низку циклічних програм на найрізноманітніші мистецькі теми – художні, історико-арехологічні музичні, театральні.

Світогляд "шістдесятництва" виявився вирішальним фактором формування перших мистецьких програм на ЛТБ, істотно вплинув на їхню концепцію і зміст. Втілена на телеекрані українська історія і культурна традиція не просто репрезентувала "сентиментальну ностальгію", а творила сучасний погляд на українську духовність, долаючи стереотипи, насаджувані "старшим братом" і пропаговані всевидячою і всевладною ідеологічною службою компартії. Такі національно визначені передачі, можливо, нерідко виглядали зовсім безневинно і навіть могли трактуватися в руслі розважальних чи молодіжних програм, проте за зовнішніми атрибутами приховувався глибокий національно-виховний сенс.

Львівські програми обов'язково переглядали, завжди вибирали кращі для трансляції на УТ і ЦТ, а згодом вони виходили у прямому ефірі (як наприклад, програма "Вечори з Високого Замку", "Сонячні кларнети"). Зрештою, і тоді, і в наступні періоди мистецькі програми були головною візитною карткою ЛТБ. Культурний центр тодішньої України і Союзу – місто Львів – налічував чотирнадцять творчих спілок. Інтелектуальний потенціал міста вигідно відрізнявся від індустріально зорієнтованих центрів східної України. І як би не закидали львів'янам у той час "західницьку манірність", а то й "бандерівську непоступливість", один факт доводилося визнавати беззаперечно: якщо була потреба представити телепрограму культурологічного спрямування на найвищих представницьких рівнях, то здебільшого обиралися саме львівські програми, оскільки фаховості працівників музичної, художньої редакції ЛТБ, зрештою, як і їх винахідливості та талантові, міг позаздрити будь-який регіон України. Такі передачі відбирали з фондів архіву ЛТБ чи замовляли спеціально у відповідних фахівців.

Варто зауважити, що попри насиченість національною ідеєю, патріотизм, культурологічні програми все ж не представляти повний обсяг музично-культурного надбання Галичини. Адже не слід забувати, що в 60-ті роки західноукраїнська інтелігенція виховувалася на творчості видатних митців, які не вписувалися в сучасні марксистсько-ленінські ідеології, а тому лишалися за межами масмедійної "розкрути". Серед них насамперед слід згадати таких провідників національної музичної культури, як Василь Барвінський, Станіслав Людкевич, Микола Колеса, творчі постаті яких так і не отримали достойного висвітлення в тодішніх телепрограмах. "Хоч вони і були найвидатнішими композиторами Галичини протягом 40–50-х років... Проте їх естетика і

світогляд сформувались у зовсім іншому контексті, вони за типом художнього мислення представляють покоління 30-х років, а в радянську ідеологію так ніколи до кінця і не "вписались", тож не можуть розглядатись як її породження ні з конформістської, ні з нонконформістської позиції" [2, 137].

Розглядаючи найбільш показовий період у створенні культурологічних передач на Львівському телебаченні – початок 60-х років XX ст. – варто акцентувати великий духовний злет, піднесення національної пам'яті, що якнайяскравіше відобразились у передачах культурного блоку. Глибинна пам'ять цих передач сягає найдавніших коренів історичної спадкоємності не лише України, а нерідко саме свого регіону, Львівщини як краю високоосвічених, духовних, національно свідомих людей. Тим-то телепрограми ЛТБ сягали такого високомистецького рівня та вигідно відрізнялися від ефіру інших регіональних телекомпаній під час їх трансляції на головному телебаченні України – каналу УТ-1.

Тематика досліджень різножанрових культурологічних програм в контексті культурно-мистецьких процесів Львівського регіону була найрізноманітнішою. Незважаючи на це, їх можна трактувати як надзвичайно цілісний процес. За словами академіка Івана Дзюби, таке буває не завжди і не однаковою мірою, а лише за умов піднесення національної культури, її великої ролі в житті народу [1, 218]. Втім, як правило, такі тенденції виразно прочитуються вже з відстані часу. Справді, не можна було позбутися у шістдесятих заідеологізованості. Це означало б втратити дух "епохи Великого Жовтня". Невипадково жоден матеріал, навіть далекий від політики відеонарис про композиторів, акторів, співаків, художників не міг потрапити до ефіру без відповідних ідеологічних коментарів та реверансів у бік комуністичної влади. Але ці фальшиві ноти сьогодні (зрештою, як і тоді) варто було сприймати з розумінням і відділяти зерно від полови.

Однак, незважаючи на визначені тоді ідеологічні канони та всілякі цензурні перепони, переважна суть цих програм не мала лукавої неправди за собою. Так, музичний відеофільм "Сійся, родися…" (редактор Мирослав Скочиляс, режисер Роман Олексів, 1969 р.) став зразком не лише телевізійної продукції нового зразка (це був перший на ЛТБ монтований і збережений для багаторазового відтворення фільм), а й взірцем новітнього бачення у мас-медіа самобутньої творчості й етнографічних традицій західноукраїнського народу. У музичному оформленні вдало поєдналися мотиви галицьких різдвяних коляд з новими для того часу рок-н-рольними мелодіями молодих композиторів Б. Янівського, М. Скорика, ліричними задушевними піснями О. Білаша, А. Кос-Анатольського. Захоплююче видовищне дійство відеофільму не тільки вражало і захоплювало глядачів, а й опосередковано проголошувало з екрану необхідність збереження історичних традицій і пам'яті про культурну спадщину.

Із спогадів Галини Яреми, асистента режисера музичного фільму: "Мішки і мішки листів ми складали рівненько під вікном. Сумніву не було: це про "Сійся, родися…". Нам не лише дякували, а й надсилали нові пісні (з нотами і віршованими текстами), глядачі бажали використовувати традиції святкування Різдва не лише на Лемківщині чи Львівщині, а й на Тернопільщині, Волині, Хмельницькій області… Йшли роки. Але вже традиційно у переддень Новоріччя цей фільм ставили до ефіру. Але листів не меншало".

Подекуди і глядачі з інших областей (Тернопільської, Хмельницької, Волинської) намагалися зловити львівський ефір, особливо коли знали, що буде транслюватися ця програма. А тому відповідальність за високу мистецьку якість культурно-мистецьких програм зростала. Значною мірою це стосувалося і безпосередніх учасників телепередач. Згадаймо принагідно той, на жаль, маловідомий факт, що саме музичний фільм "Червона рута" (редактор Мирослав Скочиляс, режисер Роман Олексів, 1971 р.) відкрив світові співачку Софію Ротару, тоді ще нікому не відому студентку музичного училища з Чернівців. Він став найкращою візитною карткою її ранньої творчості. Так само цей фільм розпочав зоряний злет пісенної творчості Володимира Івасюка. Цього ж року тандем Скочиляс–Олексів творить ще один знаковий телефільм, що згодом буде записаний в історію української культурної тележурналістики – "Пісня буде поміж нас" за участю зовсім юних Назарія Яремчука, Василя Зінкевича, Левка Дутківського та тих же Володимира Івасюка і Софії Ротару. Секрет неймовірного успіху і вагомості створених редактором та режисером музичних телефільмів найкраще можна охарактеризувати словами академіка Івана Дзюби: "Це насамперед пошук джерел, прагнення повернути собі культурну спадщину в її справжньому обсязі й скоординувати з нею власне культурне самопочування й творчу енергію" [1, 335].

Ще одна велика перевага культурологічних програм ЛТБ –майже всі вони поспіль україномовні, на противагу іншим регіональним студіям. Українська мова, поетичне слово стали невіддільними складовими тогочасних культурологічних програм на ЛТБ. Ця тема, безперечно, претендує на окреме наукове дослідження. Але характеризуючи найзагальніші риси телепрограм у прямому ефірі (наприклад, "Вечорниці на Високому Замку"), так само як і відеофільмів вищезгаданих і ще не згаданих, цей аспект не можна не відмітити. Він також свідчить про вагомий внесок Львівських телепрограм у збереження традицій, надбань культури, історії України. З огляду на це цікавим видається такий парадокс. Ось що пригадує Оксана Паламарчук, старший редактор музичних програм на Львівському телебаченні у 1958–1962 рр., у своїй книзі "Світ моїх зацікавлень": "Щодо чистоти мови, то нею ніхто в редакції не міг похвалитися…". А тому, крім суто мистецьких завдань, ці програми служили ще одній, не менш важливій меті: вихованню устремління до правильної літературної української мови.

Передачі удосконалювались, адже життя і мистецтво теж не стояли на місці. На жаль, не дрімали і радянські цензори, обходити їх пильність ставало дедалі важче. Зі спогадів Оксани Паламарчук: "За кожним словом, кожною піснею пильно стежило всевидяче око і не одне… Навіть у, здавалося, безгріховних підмічалися "прояви націоналістичного духу", у щедрівках і колядках – "пропаганда" релігії, у кінцевому чорно-білому зображенні – "синьо-жовті" кольори, у мальовничому горизонті, місяцями писаному художниками – "милування" старовиною тощо. Якось Тамара Поліщук підготувала концерт "Українські романси літературного походження". Оголошуємо: "Не питай, чом у мене заплакані очі" – Лепський. "Треба дізнатися, бо зробимо "відповідні висновки" – гримнув обкомівський клерк. А того не знає ніхто, навіть редактор "Музичної України", який недавно підписав до друку збірку. Іду до "ходячої енциклопедії" Григорія Антоновича Нудьги, цикл передач якого "Українська пісня" у світі мала великий успіх. "Я знаю, але навіть Вам не скажу… То ще гірше, як Богдан Лепкий".

Проте, незважаючи на важкі випробування, колектив мистецької редакції і не збирався відмовлятися від своїх амбітних планів. Про це якнайкраще свідчать тогочасні

здобутки, що дали початок важливим для наступних процесів національного відродження циклам передач про видатних українців у мистецтві. Саме у той час в ефірі ЛТБ з'являється інформаційний журнал "Музика і життя" та "Золоті ключі". Завдяки цим передачам не лише львів'яни, а й багато мешканців інших областей взнали правду про видатних співаків зі світовою славою – Олександра Мишугу, Модеста Менцинського, Соломію Крушельницьку, Ореста Руснака. "Клуб композиторів" вів Анатолій Кос-Анатольського. Фольклорна спадщина і національні обряди стали основною темою "Українських вечорниць" і "Барв веселки".

У 70–80-ті роки XX ст. змінюється політична ситуація в колишньому СРСР і, відповідно, змінюється стратегія діяльності редакції культурно-мистецьких програм ЛТБ. Редакцію поетапно очолюють Георгій Поршнєв, Оксана Паламарчук, Мирослав Скочиляс. Авторський колектив поповнюють Марія Антків, Раїса Галушко, Олександр Зелінський, Богдан Мельник, Любов Козак, Галина Доможирова, Ольга Матвеєва та багато інших редакторів і режисерів.

На зміну яскравим патріотичним програмам приходять передачі загальнокультурного спрямування: боротьба з націоналізмом, а властиво, з будь-яким неординарним проявом національної самобутності набуває свого апогею. Були заарештовані свідомі діячі національного руху, починалося систематичне переслідування національної інтелігенції. Це не могло не позначитися на характері музичних програм. Але, до честі редакції художньо-мистецьких програм ЛТБ, вона намагалася зберегти те, що можна було репрезентувати як національне досягнення, навіть якщо доводилось обирати більш нейтральну форму подачі.

Такий спосіб комунікації теж, однак, знаходив розуміння у Львівської публіки. Щодо нього відповідним буде спостереження Умберто Еко: "Повідомлення, яке виходить від культурної еліти (від культурної групи чи від певного типу комунікативних керівників, пов'язаних з політичною чи економічною групою, яка знаходиться при владі), виражене в термінах фіксованого коду, сприймається різними групами реципієнтів і дешифрується ними на основі інших кодів. Сенс повідомлення часто проходить певну фільтрацію і відхилення в процесі, який повністю змінює його "прагматичну" функцію" [3, 141].

У цей час музичний блок ЛТБ працює здебільшого над циклами, що носять більш універсальну в ідеологічному сенсі – нейтральну – назву: "Камерата", "Акорди", "У мажорі і мінорі" (редактори Л. Козак, Л. Котюк, режисер І. Ярема). Але тележурналісти і надалі пильно стежать за важливішими духовними подіями краю, доволі багатогранно висвітлюють мистецьке професійне життя Львова.

Подібна переорієнтація в зовнішніх гаслах програм, на які зверталась особлива увага (не яскраво регіонально виражені "Вечори на Високому Замку" – а узагальнюючі «Акорди», не алюзія до ранніх "дорадянських" віршів Тичини «Сонячні кларнети» – а малозрозуміла латинська "Камера та"), була необхідною в процесі виживання в радянській системі: ідеологічні радянські органи на схилі брежнєвської доби та в доперебудовний період підсилюють контроль за репертуаром мас-медіа. Проте автори намагаються продовжити певні тенденції, що сформувалися завдяки досягненням тих культурологічних програм, що з'явилися на Львівському телебаченні першими. З'являються не лише нові теми, а й надалі збагачуються технічні прийоми, поповнюються режисерські та операторські знахідки. Важливим здобутком було оновлення техніки у рік Московської

олімпіади – 1980 р. Телевізійну техніку після спортивного форуму вдалось отримати саме львів'янам, що дало змогу якісно покращити технічне забезпечення програм.

Теж з огляду на політичну ситуацію, на відміну від програм 60-х, для двох наступних десятиліть притаманний більший акцент на професійному академічному музичному мистецтві: фольклорні передачі втрачають своє пріоритетне значення, адже за них можна було отримати звинувачення в буржуазному націоналізмі та інших гріхах, естрадна музика концентрується передусім у недільних концертах-вітаннях, які поступово стають доволі рутинними і малоцікавими з художньої точки зору. Проте редакція музичних програм представляє і видатні ювілеї наших композиторів (зокрема, було написане і транслювалося по ЛТБ унікальне святкування сторічного ювілею Станіслава Людкевича), робить огляди видатних подій світової культури, надає ефірний час кращим львівським виконавцям. Необхідність "втечі в минуле", яка для радянської інтелігенції пізнього брежнєвського і пост- брежнєвського періоду нерозривно пов'язувалася з класичною культурно-мистецькою спадщиною, породила і певну академічну телевізійну манеру мистецьких програм, що, на жаль, в останні роки дедалі більше скорочується та згортається на ЛТБ, а на центральних українських каналах просто втратилась і перестала існувати.

Такий інтерес до передач, присвячених класичній музиці та творчості серйозних музикантів, під час повної політичної стагнації можна пояснити за інтегрованою теорією ефектів мас-медіа американського вченого Дж. Фіске, який вважав, що мас-медіа, зокрема телебачення, забезпечують три основні потреби індивіда:

1. Потребу в розумінні соціального світу.
2. Потребу діяти розумно і успішно в цьому світі.
3. Потребу в утечі в фантазію від щоденних проблем і напруги [4, 73].

Саме такий розумний впорядкований світ, на відміну від жорстокого офіціозу радянської системи, і репрезентувала класична традиція, яка в цей період чи не найінтенсивніше виконувала свою компенсаторну функцію, витісняючи духовну і матеріальну вбогість реального існування.

Ця ситуація існувала до кінця 80-х, коли бурхливі процеси історичних змін змусили все українське суспільство, а з ним і ЛТБ, кардинально переглянути свою стратегію, активно включитися в процес національного відродження, але це вже тема наступного дослідження.

Змінювалися часи, змінювався склад творчих груп телевізійних програм, змінювалася їх спрямованість, продовжувався пошук нових тем і проблем, які хвилювали освіченого львівського глядача. Та незмінним залишався їхній вплив на духовний та пізнавальний світ глядацької аудиторії. Усвідомлення цінності духовних надбань, їх вічності знайшли свій відбиток у культурологічних програмах Львівського телебачення 60-х років минулого століття. Вони успішно виконали своє високе призначення і та зайняли гідне місце у розвитку і пропаганді тогочасного українського мистецтва.

Література

1. Дзюба І. З криниці літ. – К.: Обереги, Гелікон, 2001.
2. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст. – Чернівці: Книги – XXI, 2007.
3. Eco U. The role of the reader. Explorations in the semiotics oftexts. – Bloomington etc., 1979.
4. Fiske J., Hartley J. Reading television. – London etc., 1978.

С О Ц І О Л О Г І Я

Надія Борисівна Бабенко
кандидат педагогічних наук, доцент
Державної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ЗАКЛАДІВ КУЛЬТУРИ КЛУБНОГО ТИПУ В УКРАЇНІ: СОЦІОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Сьогодні сфера вільного часу, дозвілля зазнає впливу багатьох соціальних факторів. На її розвиток впливає фінансово-економічний стан країни, особливості науково-технічного прогресу, явища урбанізації, міграції, динаміка культурної політики тощо. Підвищення вимог до сфери дозвілля супроводжується ускладненням його структури, вдосконаленням матеріально-технічної бази. Спостерігається тенденція до відчуження вільного часу; в умовах постіндустріального суспільства з'являються і набувають широкого визнання комп'ютеризовані форми дозвіллєвих занять.

Це не може не породжувати в сфері дозвілля певних суперечностей, відмінностей, проблем і тенденцій, що по-різному проявляються у його суперсфері (в межах всього суспільства) та підсферах (сімейні, поселенські, етнічні спільноти). Водночас підвищується суспільне значення соціально-культурного потенціалу дозвілля, актуалізуються завдання його вивчення та раціонального використання [3].

Вивчення наукових праць І.В.Бестужева-Лади, Г.М. Загадарчук, Ю.М. Ключко, В.Д. Ковтун, І.В. Петрової, В.П.Подкопаєва, В.М.Пічі, Н.М. Тарасюк, Н.М. Цимбалюк, Н.В. Самойленко та ін. доводить, що у площині дозвілля продовжують взаємодіяти дві протилежні тенденції: пасивний, статичний спосіб проведення вільного часу та прагнення до його інтенсифікації, потреба в активізації культурно-дозвіллєвої діяльності особистості за допомогою активних занять.

Безперечно, перша тенденція пов'язана насамперед з індивідуалізацією дозвілля, суть якого полягає в обмеженні дозвіллєвого простору, локалізації культурно-дозвіллєвого середовища. Соціологічні дослідження бюджетів вільного часу, проведені на початку 90-х років XX ст., показали, що у містах тенденція до індивідуалізації дозвілля посилюється. Скажімо, жителі міста 65 відсотків бюджету свого вільного часу проводили вдома, причому на цей фактор впливали вікові характеристики людини. Якщо 18–24-літні респонденти витрачали на домашній відпочинок і заняття в помешканні близько половини свого вільного часу, то 40-річні – вже 70 відсотків і більше [2].

Домівка і нині залишається основним місцем проведення дозвілля міським жителем. Одним з аргументів, що виправдовує схильність до пасивних форм занять, є

© Бабенко Н. Б., 2007

стомлюваність після роботи. Природно, що людині після фізичних і психічних перевантажень на роботі потрібні розрядка, відпочинок, потреби в якому реалізуються передусім у домашніх умовах.

Інша причина пасивного дозвілля полягає у так званому "одомашненні" духовної культури, яка у вигляді книг, музичних записів, відеофільмів, ігор, колекцій дедалі більше "осідає" в квартирах. Сьогодні сучасна домівка перетворюється на справжній осередок культурного життя, відпочинку та сімейного дозвілля.

Сфера дозвілля молоді, як і всього населення, – предмет загальнодержавного й соціально-економічного програмування. Економісти висловлюють думку, що інвестиції в духовну сферу, в побут, культуру, в розвиток здібностей людей стають нині не менш важливими, ніж прямі капіталовкладення у виробництво. За сучасних умов заклади культури, особливо в сільській місцевості, повинні стати центрами культурно-освітньої та виховної роботи. Адже їм відводиться неабияка роль у вихованні підростаючого покоління відповідно до державної політики нашого уряду.

З понад 500 видів занять, які функціонують у дозвіллєвому просторі, нині регулярно використовуються тільки 3–4%. Безперечно, це одна з причин того, що більшість товариських компаній проводить своє дозвілля вдома, на вулиці і лише 15–20 відсотків – у закладах культури [4]. Тенденція до проведення дозвілля переважно в умовах домашнього культурного середовища може обмежувати духовний світ особистості, робить її соціальні відносини однобічними, статичними. Це актуалізує проблему розвитку дозвілля в умовах громадського середовища, вдосконалення суспільних форм його організації. Це ставить особливі завдання перед закладами культури, які мають значний соціальний досвід організації дозвілля. Г.Л.Тульчинський вважає за доцільне оцінювати діяльність культурно-освітніх закладів за показником активізації вільного часу, який би відповідав ступеню включення окремого індивіда чи соціальної спільноти у клубну діяльність. На думку Г.А.Євтєєвої, при цьому важливо розрізняти участь індивіда у клубних заняттях пасивного і активного типу. Якщо заняття пасивного типу переважно виконують регенеративні функції (відновлюють трудовий тонус і розвивають активність людини на рівні фізіології), то активні стимулюють психологічні можливості, підвищують розумову працездатність, сприяють формуванню колективістських здібностей особистості. Виходячи з цього, і пропонується оцінювати ефективність вільного часу через фізіологічний, психологічний і педагогічний критерії. Фізіологічний критерій передбачає задоволення потреб у фізичному відпочинку, психологічний – пов'язаний з потребами емоційної та інтелектуальної активності, а педагогічний зумовлює вибір занять, спрямованих на вдосконалення особистості, її соціальних рис [6].

Суттєвою причиною недостатнього використання потенціалу дозвілля в умовах громадського середовища була незадовільна робота закладів культури і спорту, які протягом багатьох років майже не враховували динаміку розвитку духовних потреб та інтересів населення, не створювали необхідних умов для різноманітних занять людей у час дозвіллєвої діяльності, вільно розвивали самодіяльні начала дозвілля. В їхній діяльності переважала орієнтація на видовищні заходи, і як наслідок знижувалася відвідуваність клубів і спортивних споруд.

Компаративний аналіз діяльності закладів культури клубного типу України за 1995–1999 рр. свідчить про різке зменшення культурно-масових заходів та клубних формувань у закладах культури України. Так, кількість тематичних масових заходів зменшилась за даний період майже на 79 тис. (28,5%); театралізованих свят – на 21 тис. (22,8%); вечорів відпочинку – на 178 тис. (13,3%); виставок декоративно-прикладного мистецтва – на 3 тис. (13,2%); клубних формувань – на 22 тис. (17,9%), в тому числі гуртків аматорської творчості – на 18 тис., що становить 18,8%. За період з 1995 по 1999 рр. мережа закладів культури клубного типу скоротилася на 2035 одиниць (10,1%) [1].

У 90-х роках соціокультурна ситуація в країні докорінно змінилася. Багато в чому ці зміни зумовлювалися соціально-економічною кризою, що охопила всі сфери суспільства. Частка видатків держбюджету, що виділялася на культуру, скоротилася від близько 2% у 1992-му, до менш ніж 0,5% у 1999 році; кількість працівників культури за цей час зменшилась від 260 до 180 тисяч чоловік. На одного мешканця України видавалось менше однієї книжки. Кількість випущених фільмів у 1999 році порівняно з 1990 роком скоротилася у десять разів, а кіномережа – більш як на половину (в сільській місцевості – на 60%). Із 580 міських кінотеатрів постійно здійснювали кінопоказ лише 350, а на 28 тисяч сіл України діяли тільки 7 тисяч кіноустановок.

Соціологічні дослідження свідчать, що в 90-х роках контакти населення з традиційними закладами культури поступово скорочуються. Зокрема, спостерігається розрив між можливістю відвідування якогось публічного закладу культури і фактичним користуванням ним. Так, за даними репрезентативного опитування населення, що здійснив Інститут соціології НАН України в лютому 1998 року, 60% респондентів мали змогу відвідувати клуби й будинки культури за місцем проживання, але фактично бували у них 34%; мали можливість відвідувати бібліотеки 76%, а фактично користувались ними 23%. За цей самий період зменшилася і кількість домашніх бібліотек (понад 100 книжок) – з 31% (1994 р.) до 22% (2000 р.) [5].

У сільській місцевості можливості закладів культури і спорту використовуються ще з меншою ефективністю. На заваді різні причини: неукомплектованість кваліфікованими кадрами, формальне ставлення місцевих керівників до культурно-освітньої і фізкультурно-оздоровчої роботи, незабезпеченість обладнанням та музичними інструментами, спортивним інвентарем, невідповідність приміщень сучасним вимогам тощо.

Дослідження соціально-культурного потенціалу закладів культури клубного типу, яке проводилось на базі Макарівського району Київської області за останні п’ять років (2001-2005 рр.) свідчать про зменшення реальних показників по всіх напрямках роботи закладів культури клубного типу (ЗККТ). Так, мережа ЗККТ скоротилась на 7,3%, з них у сільській місцевості на 7,7%; загальна чисельність працівників зменшилась на 12,3% (в селі на 3,1%). Статистика свідчить, що скорочення працівників культури відбулося із за недостатнього фінансування за рахунок державного бюджету.

Відповідно до скорочення мережі ЗККТ та працівників культури відбулося зменшення кількості клубних формувань та масових заходів, які проводилися культпрацівниками. Так, любительських об’єднань і клубів за інтересами зменшилось на 8,9%, колективів художньої самодіяльності – на 8,8%, культурно-масових заходів – на 9%. Такі негативні результати вплинули і на зменшення кількості учасників клубних

формувань та відвідувачів масових заходів закладів культури клубного типу по Макарівському району Київської області в середньому на 7,3% (див. табл. 1) [7].

Таблиця 1

Кількість формувань та культурно-масова робота закладів культури клубного типу Макарівського району Київської області (2001-2005рр.)

Роки	Клубні формування		Любительські об'єднання		Колективи художньої самодіяльності		Культурно-масова робота
	Всього	В них учасників	Всього	В них учасн.	Всього	В них учасників	Всього заходів
2001	394	4466	78	1135	316	3331	7039
2002	384	4193	76	1105	308	3088	6592
2003	387	4203	76	1105	311	3098	6486
2004	365	4057	76	1132	289	2925	6408
2005	359	4018	71	1098	288	2920	6406

Соціологічний аналіз статистичних даних діяльності закладів культури клубного типу системи Міністерств культури і туризму України за період з 2001-2005рр. показав поступове щорічне зменшення їх мережі. Так, за період з 2001 по 2002 роки кількість закладів культури зменшилась на 73 одиниці, що становить 0,4%; з 2002р. по 2003р. – на 100 одиниць, що становить 0,6%; з 2003 по 2004рр. відбулося зменшення їх кількості на 28 одиниць (О,8%); з 2004-2005рр. кількість закладів зменшилась на 34 одиниці, що становить 0,2%. Загальний відсоток на який зменшилась кількість закладів культури клубного типу за період з 2001 по 2005 роки складає 1,32%, відповідно 235 заклади; в сільській місцевості за даний період мережа зменшилась на 1,5%, що складає 254 заклади.

За період з 2001 по 2005 роки чисельність працівників в закладах культури клубного типу України зменшилась на 1,7 відсотки (317особи). У сільській місцевості скорочення відбулося ще інтенсивніше на 2,4%, що складає 592 особи. Тенденція щодо скорочення чисельності працівників у сфері культури на майбутнє буде продовжуватися, якщо не відбудеться кардинальних змін, пов'язаних з достатнім фінансуванням ЗККТ.

Соціологічний аналіз показав, що за п'ять років (2001–2005рр.) відбувалися постійні коливання у сторону збільшення і зменшення кількості клубних формувань, але в результаті їх кількість збільшилась на 2306 одиниць, що становить 2,3%.

Таблиця 2

Чисельність працівників закладів культури України всіх відомств

Роки	2001	2002	2003	2004	2005
Всього	41949	41594	41402	41782	41632
В сільській місцевості	24314	23979	23949	23927	23722

Таблиця 3

Клубні формування закладів культури клубного типу України

РОКИ		К-ть клубних формувань		В них к-ть учасників		З них діти і підлітки		З графи 1 кол-вів худ. сам-ті	В них учасн.
		Всього	З них у селі	Всього	З них у селі	Всього	З них у селі		
2001	Системи Мінкульт тури	101630	84773	1204542	894490	420648	279272	82933	919249
	Всього всіх відомств	112940	87084	1496830	921737	552663	291196	90874	1074504
2002	Системи Мінкульт тури	99728	82525	1183786	858617	429974	275735	80640	887597
	Всього всіх відомств	109790	84486	1454875	881721	545990	286754	87636	1031381
2003	Системи Мінкульт тури	102329	85140	1211728	904074	455966	309496	81639	908958
	Всього всіх відомств	114069	86777	1467637	923083	560775	316554	87845	1040493
2004	Системи Мінкульт тури	104068	86032	1692271	923803	476913	315450	83248	939094
	Всього всіх відомств	112605	87408	1939904	945378	584288	324908	89184	1067524
2005	Системи Мінкульт тури	103936	86000	1239336	909654	501217	334694	82824	912889
	Всього всіх відомств	111574	86913	1455705	920144	595213	341414	87835	1019367

Таблиця 4

Рейтинг клубних формувань системи Міністерства культури і туризму України

Роки, що порівнюються	Кількість	Відсотки
2001 – 2002 2002 – 2003 2003 – 2004 2004 – 2005	< на 3150 > на 4279 < на 1464 < на 1031	< 2,8 > 3,9 < 1,3 < 0,9
За 5 років З 2001 по 2005	< на 1366	< 1,2

Загальна кількість клубних формувань закладів культури клубного типу всіх відомств України протягом п'яти років зменшилась на 1366 одиниць – 1,2% .

Аналізуючи клубні формування системи Міністерства культури і туризму України, які знаходяться у сільській місцевості слід зазначити, що їх кількість зменшилась на 171 одиницю, що становить 0,2%.

Таблиця 5

Чисельність учасників клубних формувань системи Міністерства культури і туризму України

Роки, що порівнюються	Чисельність осіб	Відсотки
2001 – 2002 2002 – 2003 2003 – 2004 2004 – 2005	< на 20756 > на 27942 > на 480543 < на 452935	< на 1,7 > на 2,4 > на 30,7 < на 26,7
За 5 років З 2001 по 2005	> на 34794	> на 2,9

Чисельність учасників клубних формувань системи Міністерства культури і туризму України за період з 2001 по 2005 роки збільшилась на 34794 особи, що становить 2,9 відсотки (див. табл. 5).

Таблиця 6

Чисельність учасників клубних формувань закладів культури клубного типу України всіх відомств

Роки, що порівнюються	Чисельність осіб	Відсотки
2001 – 2002 2002 – 2003 2003 – 2004 2004 – 2005	< на 41955 > на 12762 > на 472267 < на 484199	< на 2,8 > на 0,9 > на 32,2 < на 24,9
За 5 років З 2001 по 2005	< на 41125	< на 2,7

Отже з таблиці 6 видно, що чисельність учасників за період з 2001 по 2005 роки зменшилась на 41125 осіб, тобто на 2,7 відсотки.

Щодо чисельності учасників клубних формувань Міністерства культури і туризму України в сільській місцевості то вона загалом зросла на 15164 особи (1,7%).

Чисельність дітей та підлітків у клубних формуваннях Міністерства культури і туризму України за період з 2ОО1 по 2ОО5 роки зросла на 80569 особи, тобто 19,15%.

Аналізуючи чисельність дітей та підлітків у клубних формуваннях закладів культури клубного типу України всіх відомств слід відмітити, що спостерігається постійне поступове зростання; так за період з 2001 по 2005 роки їх чисельність зросла на 42550 осіб, що становить 7,69%.

Таблиця 7

Колективи художньої самодіяльності системи Міністерства культури і туризму України

Роки, що порівнюються	Кількість	Відсотки
2001 – 2002 2002 – 2003 2003 – 2004 2004 – 2005	< на 2293 > на 999 > на 1609 < на 424	< на 2.76 > на 1,24 > на 1.97 < на 0.51
За 5 років З 2001 по 2005	< на 109	< на 0,13

3 таблиці 7 видно, що кількість колективів художньої самодіяльності в ЗККТ системи Міністерства культури і туризму України за останні п’ять років зменшилась на 109 одиниць (0,1%).

Таблиця 8

Колективи художньої самодіяльності закладів культури клубного типу України всіх відомств

Роки, що порівнюються	Кількість	Відсотки
2001 – 2002 2002 – 2003 2003 – 2004 2004 – 2005	< на 3238 > на 209 > на 1339 < на 1349	< на 3,6 > на 0,2 > на 1,5 < на 1,5
За 5 років з 2001 по 2005	< на 3039	< на 3,3

Таким чином, кількість колективів художньої самодіяльності закладів культури клубного типу всіх відомств зменшилась за період з 2001 по 2005 роки на 3039 одиниць, тобто на 3,3 відсотки.

Чисельність учасників у колективах художньої самодіяльності закладів культури клубного типу системи Міністерства культури і туризму України за останні п’ять років зменшилось на 6360 осіб – 0,7%.

За період з 2001 по 2005 роки кількість учасників в колективах художньої самодіяльності закладів культури України всіх відомств значно зменшилась на 55137осіб – 5,1%.

Аналізуючи статистику проведення культурно-освітніх заходів закладами культури України, слід відмітити, що вона втішає і в деякій мірі вселяє оптимізм. Найяскравішим фактом може слугувати те, що за попередній 2005 рік було проведено найбільше культурно-масових заходів за останні п'ять років – 2666003, на відміну від року 2001, коли було проведено майже на 700 тис. заходів менше, а саме – 1985079. Тож, збільшення кількості культурно-масових заходів з кожним роком за останню п'ятирічку можна вважати тенденцією, окрім, на жаль, 2004 року, коли було проведено менше заходів, аніж в попередні кілька років (скорочення не є дуже значним).

Таблиця 9

Рейтинг культурно-масових заходів

Місце	Вид заходу	Відсотки
I	Вечори відпочинку	60
II	Тематичні масові заходи	9,5
III	Виставки, концерти художньої самодіяльності	9,4
IV	*Інші види заходів*	6,0
V	Лекції, доповіді	4,8
VI	Спортивно-масові заходи	4,3
VII	Театралізовані свята	3,6
VIII	Виставки декоративно-прикладного мистецтва	1,4
IX	Виставки, концерти професійних колективів	0,7

Аналізуючи видове різноманіття проведених культурно-масових заходів, можна зазначити, що вечори відпочинку обійняли лідерські позиції з 2001 по 2005 рр., адже більша половина всіх заходів носили саме такий характер (наприклад, з 2044064 заходів у 2004 р., 1119714 – вечори відпочинку). Друге ж місце посіли за останню п'ятирічку тематичні масові заходи, які в середньому склали 9,5% з усіх проведених культурно-масових заходів. Найменше було проведено вистав і концертів професійних колективів, кількість яких за рік не перевищувала і 18тис. (максимально було проведено 17668 подібних заходів у 2002р.). Виходячи з отриманих даних, можна зробити рейтинг проведених культурно-масових заходів, який є характерним для останніх п'яти років (за незначними виключеннями, які не є достатньо суттєвими для загальної тенденції (див. табл. 9).

Отже, за останні п'ять років ситуація в культурно-масовому секторі була більш-менш стабільною та отримала помітне зростання у 2005році.

Таблиця 10

Рейтинг відвідувачів культурно-масових заходів

Місце	Вид заходу	Відсотки
I	Вечори відпочинку	29,5
II	Виставки, концерти художньої самодіяльності	19,2
III	Тематичні масові заходи	17,6
IV	Театралізовані свята	13,1
V	Лекції, доповіді	4,6
VI	Інші види заходів	4,3
VII	Виставки декоративно-прикладного мистецтва	3,9
VIII	Спортивно-масові заходи	3,8
IX	Виставки, концерти професійних колективів	3,3

Аналізуючи отримані статистичні дані щодо відвідувачів культурно-масових заходів за часовою характеристикою, можна зрозуміти, що найбільш активним населення України було в 2003 році. Пріоритетними заходами для українців були вечори відпочинку (29,5%), виставки і концерти художньої самодіяльності (19,2%) та тематичні масові заходи (17,6%). Найменш відвідуваними стали виставки і концерти професійних колективів, але це переважно можна пояснити тим, що саме таких заходів за останні 5 років було проведене найменше. Рейтинг заходів за період 2001–2005 рр. за відвідуванням публікою виглядає наступним чином (див. табл. 10).

Соціологічний аналіз надходження і використання фінансових коштів за 2001–2004 рр. закладами культури клубного типу України свідчить, що їх кількість щорічно зростає. Так, у 2001 році всього було використано 185,8 млн гривень, а вже протягом 2002 року ця цифра зросла до 216,5 млн грн., що на 16,5% більше, у 2003 році сума коштів складає 289,8 млн грн., що на 33,8% більше, ніж у попередньому році, у 2004 р. сума використаних фінансових коштів сягає 349,6 млн грн., що більше на 20,6% від попереднього року. Отже, сума використаних фінансових коштів з 2001р. по 2004 р. зросла на 88,1% (163,8 млн грн.).

Отже, сума надходження і використання коштів у сфері культури усього має тенденцію до зросту щорічно. Розглядаючи більш детально напрямки використання та джерела отриманих коштів, слід зазначити, що середнє збільшення коштів по бюджету становить 26,8% щорічно; а збільшення коштів за рахунок спецкоштів 15,3% щорічно.

Сума використана по бюджету розвитку зросла з 2001р. по 2004 р. на 137,2 млн грн., або на 102%. За рахунок спецкоштів – з 2001р. по 2004 р. на 26,7млн грн. (52%).

Аналізуючи використання коштів закладами культури клубного типу, слід зазначити, що із загальної їх суми переважна більшість використовувалась на заробітну платню, певний відсоток – на придбання обладнання, капітальний ремонт та інші витрати.

Так, сума надходження і використання коштів на заробітну платню зросла з 2001 р. по 2004 р. на 73,6 млн грн., або на 95,6%. З них по бюджету розвитку – на 116%, за рахунок спецкоштів – на на 30,2%.

Аналізуючи загальну суму отриманих коштів закладами культури клубного типу Міністерства культури і туризму України, можна стверджувати, що сума на заробітну

платню щорічно збільшувалася на 25, 1%, в той же час, загальна сума коштів, виділена по бюджету зросла на 29,5% щорічно; а за рахунок спец коштів – на 24,6% щорічно. Відтак –переважна більшість коштів використовується на виплату заробітної платні.

Надходження і використання фінансових коштів на: – придбання обладнання за період з 2001 по 2004 роки зросла всього на 7,1 млн грн. ; – на капітальний ремонт закладів культури клубного типу на 20,1млн грн.; – на інші витрати на 29,6млн грн.

Загальна тенденція зростання фінансових коштів за останні чотири роки (2001–2004рр.) закладами культури клубного типу України зафіксована на рівні 18,2 відсотки, з них по бюдету – 17,6%, по спецрахунку – 19,6%.

Отже, проаналізувавши отримані статистичні дані за період з 2001 по 2005 роки, можна прослідкувати такі найголовніші тенденції в роботі закладів культури клубного типу:

– мережа закладів культури клубного типу щорічно зменшується в середньому на 1,5%;

– працівники закладів культури скорочуються (1,7%) або переводяться на оплату 0,5 тарифної ставки;

– загальна кількість клубних формувань у закладах культури клубного типу зменшилась на 2,3%, а в них учасників – на 2,9%;

– колективів художньої самодіяльності за звітній період стало менше на 3,3 %, а в них учасників – на 5,1%;

– незважаючи на певне збільшення заходів, кількість їх відвідувачів з роками постійно зменшується;

– пріоритетними серед заходів стали вечори відпочинку, що не потребують спеціальної підготовки і носять розважальний характер;

– найменш чисельними за останні п’ять років виставки і концерти професійних колективів;

– фінансові асигнування з кожним роком зростають (на 18,2%) у зв’язку з загальним підвищенням цін, проте використовуються вони у переважній більшості на заробітну платню працівникам культури.

Вивчення особливостей організації вільного часу і дозвілля в закладах культури клубного типу дозволяє говорити про значний соціально-культурний потенціал та можливості його використання у соціалізації особистості та збагаченні духовного потенціалу суспільства.

У духовному житті суспільства склалися неоднозначні і суперечливі тенденції: з одного боку, бачимо суттєве зростання потреб населення у вивченні своєї культури, активізацію участі населення в аматорській діяльності, актуалізацію народних традицій, обрядів, свят, створення фольклорних колективів. З іншого, – очевидне зниження загального культурного рівня населення, масштабні прояви прагматизму як вияву поширення індивідуалістичних настроїв, наступ комерційної масової культури, яка ставить за мету не примноження людського в людині, а високі прибутки.

Визначені тенденції вимагають серйозного наукового аналізу, спрямованого на вивчення особливостей використання закладами культури соціально-культурного потенціалу вільного часу і дозвілля з метою його раціонального використання.

Література

1. Бабенко Н.Б. Соціологічний аналіз сучасного стану розвитку закладів культури клубного типу та їх місця в організації культурно-дозвіллєвої діяльності населення України //Художня освіта і суспільство XXI століття: духовні, культурологічні, мистецькі виміри: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. – К.: ДАКККіМ–УЦКД, 2005.
2. Бабенко Н.Б.Соціологія вільного часу і дозвілля: Навчальний посібник. – К.: ДАКККіМ, 2005. – 245 с.
3. Культурно-дозвіллєва сфера України: динаміка змін та перетворень. Монографія /Ключко Ю.М., Ковтун В.Д., Троєльнікова Л.О., Цимбалюк Н.М.; За наук. ред. Н.М. Цимбалюк – К., 2003. – 180 с.
4. Піча В.М. Культура вільного часу: Філософсько-соціологічний аналіз. – Львів, 1990. – 237 с.
5. Ручка А.О. Соціологічний моніторинг культурних практик населення України за період 1994–2000 рр.: Матеріали науково-практичної конференції. – К.: ДАКККіМ, 2001.
6. Цимбалюк Н.М. Соціологія дозвілля. Навчальний посібник. – К..–2001.– 180с.
7. Факторович Л.Л. Теоретико-методологічні основи соціології вільного часу і дозвілля: Дипломна робота. – К.: ДАКККіМ. – 2006. – 138 с.

Анатолій Юрійович Верменко
кандидат філософських наук, доцент,
Національний аграрний університет;
Наталя Миколаївна Гудіна
асистент, Національний
аграрний університет

ТЕОРЕТИЧНІ ТА СВІТОГЛЯДНІ ЗАСАДИ СОЦІАЛЬНОЇ РОБОТИ НА СЕЛІ

Стрімкі зміни соціальної ситуації в Україні, якісна трансформація системи соціальної роботи на селі зумовлюють актуальність питання про вдосконалення теоретичних та світоглядних засад такої роботи, оскільки швидкі та масштабні трансформації соціально-економічного життя аграрних регіонів у багатьох випадках призводять до недостатньої ефективності застосування традиційних теоретико-методологічних схем. Таке вдосконалення детермінується також потребами оновлення українського суспільства на засадах загальнолюдських цінностей, що вимагає принципово нових підходів до соціальної політики держави в контексті її європейської інтеграції.

Основною метою соціальної роботи є створення і покращення умов гідного, комфортного існування людини, задоволення її основних потреб. Фахівці здебільшого розглядають соціальну роботу в сільських регіонах як процес допомоги у вдосконаленні якості життя громад, родин та окремих особистостей, в активному залученні людей до розв'язання соціальних проблем [5].

Слід зауважити, що теорія і практика соціальної роботи в розвинених країнах світу мають значно вищий офіційний статус і більш різноплановий практичний досвід, ніж в Україні. Природно, що й фонд наукових знань у цьому напрямку набагато більший. Звичайно, далеко не всі закордонні напрацювання можуть бути застосовані в нашій державі внаслідок значних розходжень в соціально-економічному рівні. Вод-

© Верменко А. Ю., 2007
© Гудіна Н. М., 2007

ночас, засвоєння найкращих елементів світового практичного досвіду і теоретичної бази організації соціальної роботи – важливий чинник її розвитку в Україні.

Зокрема, в книзі У. Лоренца „Соціальна робота в Європі, що змінюється" аналізується сучасний стан соціальної роботи в Європі з урахуванням специфіки світоглядної та методологічно-концептуальної бази соціальної роботи в різних країнах. Усе різноманіття соціальної роботи, як вона здійснюється в Європі, автор висвітлює в трьох основних аспектах: зв'язок соціальної роботи із загальносуспільним світоглядом та політичними програмами через різні типи систем соціального захисту, через організації й рухи громадянського суспільства; зв'язок соціальної роботи з різноманітними інтелектуальними традиціями в соціології, психології й педагогіці; системний зв'язок виконавців соціальної роботи зі споживачами послуг і громадськими рухами [2, 24–47, 48–66, 111–132].

Автор переконаний у тому, що соціальна робота завжди задається рамками системи соціального захисту й завжди відігравала важливу роль у концентрації ступеня соціальної допомоги. Лоренц робить висновок про те, що основні принципи „різноманітних парадигм соціальної науки й педагогіки постійно підштовхували соціальну роботу до ідеї про те, що в прагненні до досягнення стабільності й внутрішньої впевненості, як на рівні кожного окремого індивіда, так і на рівні суспільства в цілому, варто спиратися на особистість як активного і творчого суб'єкта. Людей не можна пристосувати і змінити під рішення, вони самі повинні активно брати участь у процесі розв'язання проблем" [2, 175–176].

З точки зору європейських вчених, у соціальній роботі надзвичайно важливою є проблема цінностей. Вирішення цієї проблеми дає відповідь на питання про те, якою повинна бути світоглядно-ціннісна сфера соціального педагога і соціального працівника, отже, як ефективно організувати їхнє навчання та перепідготовку. Західні дослідники зазначають, що: „Соціальні працівники несуть моральну відповідальність за будь-які передбачувані наслідки своїх дій... Ми не можемо ухилитися від оперування цінностями, оскільки така природа практичної соціальної роботи. Робота з людьми включає складні рішення дилеми морального плану, що неможливо зводити до технократичних заходів" [1, 13].

Світогляд сільських мешканців споконвічно визначається передусім специфікою сільського способу життя, умовами праці, побуту, дозвілля, характером і спрямованістю трудової діяльності, важкими і нерозривно пов'язаними з природним довкіллям умовами праці, трудомісткістю робіт у власному господарстві. Сільськогосподарське виробництво відрізняється циклічністю, сезонністю, що накладає відбиток на інтенсивність трудової зайнятості, визначає структуру вільного часу селянина. Саме сільські жителі є основними носіями трудового й соціального досвіду попередніх поколінь, господарських, культурних, трудових традицій народу, зокрема таких як взаємодопомога, турбота про формування любові до рідних місць, почуття обов'язку, сімейного вогнища. Для сільського середовища було і в більшості випадків залишається характерним переважання неформальних суспільних відносин, різноплановість і водночас традиційна усталеність форм спілкування, зумовлені тим, що жителі одного села одночасно реалізують як господарські, трудові, так і сусідські, родинні зв'язки один з одним.

Для комплексної реалізації всіх згаданих вище аспектів соціальної роботи на селі необхідно системно використовувати всю наявну різноманітність теоретичної бази цієї діяльності.

Гуманістична теорія соціальної роботи побудована на ідеї допомоги клієнтам у самопізнанні та усвідомленні значущості своєї особистості, в розумінні самих себе та характеру впливу на них оточуючого світу. Шляхом міжособистісного контакту із соціальним працівником клієнта орієнтують на необхідність зрозуміти інших як умову розуміння себе і можливість вирішення своїх проблем через розуміння відношення до інших.

Соціологічно орієнтовані теорії соціальної роботи концентрують увагу на соціальному контексті допомоги клієнту: соціальних детермінантах виникнення життєвих ситуацій, соціальних нормах і патології, соціальному контролі за поведінкою індивіда.

Системно-екологічна теорія соціальної роботи розглядає соціальний стан клієнта як орієнтований на збереження сталості способу життя, оптимального балансу взаємодії в системі суспільство-особистість-природа.

Марксистська теорія соціальності концентрує увагу на соціальних якостях особистості, що визначаються її місцем в системі суспільних відносин. Держава при цьому є соціальним контролером і організатором розвитку свідомості та діяльності своїх громадян.

Комплексно орієнтовані теорії соціальної роботи концептуально поєднують різні напрями соціальної роботи: соціологічний, психологічний і педагогічний. Зокрема, рольова теорія соціальної роботи ґрунтується на «сукупності соціальних ролей, що їх виконує клієнт у суспільстві», конфігурація яких охоплює весь спектр діяльнісних, пізнавальних, емоційних відносин особистості і навколишнього природного та соціокультурного середовища [5].

Соціально-педагогічна теорія ґрунтується на ідеї соціалізації клієнта в суспільстві відповідно до діяльності освітніх закладів усіх рівнів. Розкривається значення соціальних освітніх інституцій для реалізації суспільного ідеалу, цінностей. Близькою до неї є когнітивна теорія соціальної роботи, яка проголошує детермінацію діяльності соціального клієнта змістом засвоєного ним соціального знання.

Практична ж соціальна робота в сільських регіонах базується на кількох основних засадах. По-перше, громадяни мають право брати безпосередню участь у виробленні рішень, які впливають на їхнє життя. По-друге, якщо громадян забезпечити належною інформацією, вони більш ефективно прийматимуть участь в процесі вироблення та реалізації рішень.

Робота в сільських регіонах відрізняється від інших типів соціальної роботи передусім тим, що клієнтом у багатьох випадках є не окрема людина чи мала група, а мешканці територіальної громади в цілому. Відмінність у потребах чи проблемах клієнта зумовлює застосування специфічних прийомів, засобів, тактик з метою вирішення їх проблем.

Виділяють такі фази розвитку соціальної роботи в сільських регіонах*:* організація соціальних груп та служб у сільських регіонах; розвиток професіоналізму та компетентності у членів громади та соціальних працівників, забезпечення послідовності та системності змін в соціальній політиці. Мова йде про контакти, аналіз, планування, роботу з групами в сільських регіонах, вихід за межі громади, залучення засобів масової інформації тощо.

Прийнято також розрізняти три рівні роботи в сільських регіонах*:* базова або робота за місцем проживання з окремими людьми, сім'ями та групами, а також самостійна діяльність місцевих мешканців; робота місцевих соціальних органів та інститутів або їх об'єднань, тобто діяльність, очолювана органами влади та/або організована іншими структурами; регіональна та національна робота з окремими громадами та їх об'єднаннями [4].

На практиці ці рівні роботи в сільських регіонах є взаємопов'язаними, безперервними й потребують міждисциплінарних підходів. Тому соціальні працівники, які займаються роботою в сільських регіонах на різних рівнях, використовують не тільки знання та навички із соціальної роботи, а й знання в галузі управління та менеджменту, сформовані в соціології, психології, політології, філософії.

Методи та форми роботи в сільських регіонах включають ряд як загальних для соціальної роботи, так і специфічних для цього напряму видів діяльності, а саме: надання соціальних послуг за місцем проживання, вивчення проблем громади, підготовку експертних висновків, звернення по субсидії для громади, роботу із засобами масової інформації, переговори, угоди, проведення конференцій, організацію публічних/громадських слухань, акцій громадянської непокори, представництво інтересів громади, ініціювання рішень законодавчих або виконавчих органів.

Важливою складовою роботи в сільських регіонах є організація соціального догляду. Адже відомо, що мешканці сіл віддають перевагу отриманню соціальних послуг за місцем проживання, а не у великих стаціонарних закладах. Мета догляду в сільських регіонах полягає в тому, щоб забезпечити людям, які мають проблеми фізичного чи психічного здоров'я або проблеми, пов'язані з віком, можливість жити настільки незалежно, наскільки це можливо, й так довго, наскільки можливо, у своєму власному помешканні або в умовах, які наближені до домашніх. Розвиток догляду в сільських регіонах пов'язаний з процесами переходу до форм догляду, альтернативних державно інституційним. Це дає людям контроль над власним життям, вибір послуг, можливість поєднання формального та неформального сектору в наданні соціальних послуг. Надання послуг на дому (побутових, реабілітаційних) — також частина догляду в сільських регіонах. Фостеринг, тобто тимчасове всиновлення чи опікунство дітей-сиріт, людей з функціональними обмеженнями, літніх людей, котрі потребують постійної сторонньої допомоги, також відносять до роботи в сільських регіонах. В Україні можна спостерігати відродження традицій доброчинності та догляду в сільських регіонах за тими, хто потребує сторонньої допомоги, силами членів тих сільських громад, на території яких вони мешкають. Втім, ці форми роботи ще не набули особливого поширення і їхній розвиток – справа майбутнього.

Методи соціальної роботи в сільських регіонах поділяють на недирективні та директивні. Застосування недирективних методів означає, що ініціаторами рішень та дій є самі члени громади. Вони визначають свої проблеми, стратегію і тактику дій, впроваджують їх, спираючись на взаємодопомогу. Директивні методи передбачають ухвалення рішень щодо дій у сільських регіонах офіційними особами чи лідером громади й визначення планів дій на підставі цих рішень. Участь членів громади зводиться до функціонування комітету чи активної групи [6].

Основні завдання соціального працівника в аграрних регіонах — це насамперед налагодження і підтримка контактів з індивідами, групами та організаціями; оцінка ресурсів та потреб спільноти; здійснення системного соціального аналізу та планування цілей, завдань та пріоритетів індивідуальної, групової та загально громадської роботи та ефективного розвитку груп соціальної взаємодопомоги і самозабезпечення; продуктивна робота по розв'язанню міжособистісних та міжгрупових соціальних конфліктів; ефективне втручання у розробку та здійснення соціальної політики органів самоврядування та державної влади.

Основними методологічними підходами до соціальної роботи в сільських регіонах можуть вважатися: концептуальний аналіз, збирання даних, визначення кількості проблем, оцінка нагальності кожної з них, уточнення цілей, вибір політичних альтернатив та оцінка результатів соціальної політики, створення структур для самоорганізації, соціальної взаємодопомоги і самозабезпечення.

З огляду на перелічені завдання та методологічні підходи можна умовно поділити знання та навички, необхідні соціальному працівникові для роботи в сільських регіонах, на три сфери:

— теоретичні знання щодо поведінки людей, соціальної організації та міжособистісної взаємодії;

— практичні методи*:* техніка втручання, комунікація, інтерв'ювання, посередництво й переговори, планування та оцінювання соціальної роботи;

— технічні навички*:* збирання, перевірка та аналіз даних за допомогою комп'ютерних програм, ведення комп'ютерних баз даних, підготовка інформаційних матеріалів за допомогою комп'ютера, користування Інтернетом та веб-дизайн.

Для соціальних працівників у сільських регіонах, як і для будь-яких соціальних працівників, важливою є здатність допомагати людям змінювати власний статус, посилювати свої зв'язки. Щоб виконувати такі завдання, необхідно розуміти людську мотивацію та володіти методами її трансформування й активізації. Оскільки робота в сільських регіонах передбачає залучення до неї членів громади, то працівникам мають бути властиві лідерські якості.

У науковій літературі тактики соціальної роботи в сільських регіонах поділяють на три групи: співпраця, проведення кампаній, боротьба; або на тактики, орієнтовані на консенсус, орієнтовані на змагання, орієнтовані на конфлікт [3]. Ці поняття характеризують зв'язки між тими, хто прагне діяти задля змін у сільських регіонах (система суб'єктів), й тими, на кого спрямовані такі дії (система об'єктів). Вибір тактики втручання залежить від ситуації у сільських регіонах.

Співпраця передбачає робочі стосунки, коли об'єкти та суб'єкти соціальної роботи домовляються про те, що зміна мусить відбутися, тоді як протистояння означає незгоду між цими двома системами. Тактику кампанії використовують, коли тих, на кого спрямовані дії, потрібно переконати у важливості змін, і між двома системами збережено можливість комунікації. Ефективність проведеної кампанії визначає, якою буде подальша тактика — співпраці або ж змагання. Тактику протистояння залишають на той випадок, коли не можна вдатися до інших двох. Тактика співпраці спирається на використання таких методів чи напрямів діяльності, як упровадження змін та розвиток діяльнісного потенціалу всіх учасників процесу. Тактика кампанії включає в себе на-

вчання, переконання, звернення до ЗМІ, до органів влади. До арсеналу тактики протистояння належать: проведення переговорів, організація масових громадських акцій.

Досить часто зусилля, спрямовані на досягнення змін, спираються спочатку на одну тактику, а потім, залежно від стосунків між суб'єктами змін, на іншу. Наприклад, робочі стосунки співпраці можуть перетворитися на конфліктні, коли у процесі впровадження змін виникнуть нові проблеми. Стосунки також залежать від якості комунікацій, особливо коли обидві сторони не впевнені щодо намірів одна одної, навіть за умов досягнення компромісу. Отже, стосунки між об'єктною та суб'єктною системами мають властивість бути нестабільними й змінними. Проте незалежно від різновиду тактики, ініціатори та організатори змін соціального життя сільських регіонів повинні підтримувати комунікацію з їх населенням як системою, на яку спрямовані зміни.

Запланованих змін у сільських регіонах найчастіше досягають завдяки застосуванню різнопланових підходів, які засновані на аналізі динаміки розвитку громади. Для соціальних працівників важливо бути гнучкими у виборі методів та моделей, оскільки інформація про ситуацію в сільських регіонах постійно оновлюється, відбувається розвиток і проводиться переоцінка стану проблем.

Тому соціальним працівникам може стати в пригоді застосування різних методів збирання інформації:

– збір інформації: вивчення документів (статистики); опитування колег по роботі, вивчення звітів попередніх працівників громади з пропозиціями розвитку громади (які підходи використовувалися, які з них були вдалими і навпаки);

– збір статистичних даних: демографічні дані про громаду, аналіз економічної структури громади та загальної картини аграрного і промислового життя району, аналіз соціальної інфраструктури та житлово-комунального господарства на території громади; аналіз представництва громади в найбільш впливових у регіоні громадських і політичних організаціях, органах місцевого самоврядування і державної влади;

– збір інформації від місцевих жителів: хто є лідерами в місцевій сільських регіонах; історія громади; сучасне бачення наявного стану громади та перспектив її розвитку мешканцями.

Можливе також опитування членів громади, проведення з ними інтерв'ю та застосування інших методів дослідження. Прикладом такої роботи може слугувати дослідження потреб та світоглядних орієнтацій мешканців основних сільських регіонів України, здійснене в 2004-2006 рр. співробітниками центру соціально-гуманітарних дисциплін НАУ, серед яких були й автори цієї статті. Воно дозволило виявити найгостріші соціальні потреби цих сіл (безробіття, транспортне сполучення, організація дозвілля, медичне обслуговування тощо), визначити, яким чином самі мешканці бачать їхнє розв'язання, зокрема на рівні сільради і взаємодопомоги селян. Разом з тим воно показало, що відчувається брак відповідної освіти серед лідерів місцевих громад, недостатньо розвинуті громадські організації та групи самодопомоги, які могли б діяти, захищаючи соціальні інтереси мешканців сільських регіонів і окремих сіл.

Далі, на основі зібраних даних, працівники громади складають опис, соціальну карту або паспорт громади (підготовлений за загальновживаним шаблоном), які дають наочне уявлення щодо наявних проблем і ресурсів громади.

Одночасно відбувається й процес створення ініціативних груп, до яких входять людини, які зацікавлені у якісно нових змінах і прагнуть досягти розв'язання тих проблем, що впливають на кожного з її членів. На практиці така діяльність складається з ряду послідовних стадій: встановлення контактів з людьми та проведення аналізу потреб; скликання зборів громади, допомога у визначенні потреб; визначення завдань; допомога у формуванні організації, яка виконуватиме ці завдання, та системи її зовнішньої підтримки; реалізація програми діяльності, оцінка її результатів та налагодження зворотного інформаційного зв'язку тощо.

Виходячи з усього вище сказаного, можна сформулювати наступні висновки.

Методологія соціальної роботи в сільських регіонах відрізняється від інших методів соціальної роботи передусім необхідністю системного поєднання соціально-економічного, організаційного, і психолого-педагогічного напрямів соціальної роботи: Це зумовлене насамперед наявністю багатьох аспектів та соціальних ролей у житті мешканців сільських регіонів, конфігурація яких охоплює весь спектр діяльнісних, пізнавальних, емоційних відносин особистості і навколишнього природного та соціокультурного середовища, та нерозривністю їх поєднання. Крім того, об’єктом соціальної роботи в сільських регіонах у багатьох випадках є не одна людина чи мала група, а мешканці територіальної громади в цілому.

Методологія соціальної роботи в сільських регіонах включає як загальні для всіх різновидів соціальної роботи, так і специфічні для сільських умов методи й форми, серед яких найважливішими можна вважати: різнобічне та багатоаспектне вивчення динаміки розвитку проблем громади; розробку і впровадження системи ефективного зворотного зв’язку між об’єктами і суб’єктами соціальної роботи, системне інформування мешканців самої громади та інших громад регіону про перебіг, проблеми та основні результати соціальної роботи; здійснення ефективного представництва інтересів громади в органах місцевого самоврядування та державної влади, ініціювання та підготовку їх рішень з важливих для системи соціальної роботи питань; пріоритетний розвиток надання соціальних послуг за місцем проживання та самопідтримки і взаємної підтримки мешканців сіл.

Зазначене вище зумовлює необхідність і доцільність системного та комплексного підходу до вибору теоретичної бази соціальної роботи на селі, яка повинна органічно поєднувати напрями соціально-економічні, адміністративно-управлінські, соціологічні, світоглядно-культурологічні, психолого-педагогічні підходи.

При цьому необхідно забезпечити баланс пристосування до стрімких темпів змін сучасного суспільного життя та збереження трудового й соціального досвіду попередніх поколінь, господарських, культурних, трудових традицій українського народу, орієнтації на підтримання сталості й гармонії в сільському природно-соціокультурному середовищі, основними носіями яких є мешканці аграрних регіонів.

В цьому процесі варто спиратися на особистість як активного і творчого суб’єкта, не пристосовувати і змінювати світоглядно-мотиваційну сферу сільських жителів під ухвалені централізовано рішення, а сприяти формуванню у них прагнення та вміння активно брати участь у процесі усвідомлення та розв’язання соціальних проблем, почуття моральної відповідальності за передбачувані наслідки своїх дій та дій обраної ними влади.

Література

1. Динамика ценностей в социальной работе / Под ред. С.Шардлоу. — К.: Амстердам, 1996. — 206 с.
2. Лоренц У. Социальная работа в изменяющейся Европе. – Киев: Амстердам, 1997. — 199 с.
3. Основи соціальної роботи / Бондаренко Н.Б., Грига І.М., Кабаченко Н.В. та ін. — К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія", 2004. — Ч.1. — 284 с.
4. Соціальна робота в Україні: перші кроки / За ред. В. І. Полтавця. — К: „КМ Академія", 2000. — 236 с.
5. Соціальна робота: технологічний аспект / За ред. проф. А.Й.Капської. — К.: ДЦССМ, 2004. — 312 с.
6. Шанін Т. Соціальна робота як культурний феномен сучасності // Соціальна політика і соціальна робота. — 1998. — № 1–2. — С. 45.

Микола Володимир-
Станіславович Сидоров
кандидат фізико-математичних наук,
доцент Київського національного
університету імені Тараса Шевченка;
Антон Олександрович Пігіда
студент Київського національного
університету імені Тараса Шевченка

ІНТЕРНЕТ-КОРИСТУВАЧ У РЕАЛЬНИХ ТА ВІРТУАЛЬНИХ СОЦІАЛЬНИХ СПІЛЬНОТАХ

Інтернет вже сьогодні є невід'ємною частиною суспільного буття. Він став вагомим технічним засобом, що створює умови для серйозних соціальних трансформацій. В результаті його функціонування виникли нові форми соціальної реальності, зокрема не відомий раніше різновид соціального простору (інтернет-простір), в якому функціонують: специфічні способи комунікації індивідів; утворюються, розпадаються і знову виникають досить специфічні спільноти людей – інтернет-спільноти зі специфічними способами комунікації. Вони мають власні структури, поділяються на типи, в них функціонують власні зв'язки і залежності, специфічна система символів тощо. Усе це потребує детального соціологічного аналізу, зокрема шляхом порівняння їхніх ознак з класичними соціальними групами.

Здавалося б, інтернет – виключно технічний засіб, але саме за допомогою даного засобу люди створюють, фактично, паралельне суспільство, в певну залежність від якого потрапляють самі з огляду на те, що воно починає багато у чому визначати нашу повсякденність.

Міра актуальності означеної проблеми визначається:

– по-перше, значною кількістю людей, включених у нову форму комунікації, що вже саме собою не може ігноруватися науковцями;

– по-друге, вже не тільки явища і події у реальному світі знаходять своє відбиття в інтернеті, а й навпаки – події, що трапляються внаслідок комунікації і взаємодії у

© Сидоров М. В.-С., 2007
© Пігіда А. О., 2007

віртуальному світі, переходять у світ реальний (подібні взаємодії та їх реальні наслідки теж не можуть обходити науковців).

На жаль, у вітчизняній соціологічній літературі всі ці проблеми лише позначені (можна відмітити праці В. Щербини [4], С. Коноплицького [1, 2] та ін.). Західні та американські науковці активно досліджують ці проблеми, що зумовлено скоріше тим, що там інтернет почав функціонувати дещо раніше і більше вплинув на соціальні процеси. Піонером у цій сфері є насамперед М. Кастельс, а також Г. Рейнгол, А. Беншоп, Р. Б. Хамман.

Перш ніж аналізувати інтернет-спільноти, треба чітко визначитися з тим, кого можна вважати інтернет-користувачем. Річ у тому, що станом на початок 2007 р. їх кількість у світі становила близько 1 114 мільйонів, тобто майже 17% всього населення Землі [5].

Але існують певні проблеми у тому, за якими ознаками можна ідентифікувати тих, кого називають інтернет-користувачами. До цього часу не існує єдиного чіткого визначення цього поняття.

До однієї з ознак інтернет-користувача можна було б віднести частоту користування світовою мережею. Але виникає питання – чи можна називати повноцінними інтернет-користувачами тих, хто входив у мережу лише раз чи досить рідко (скажімо, раз на декілька місяців)?

До вирішення цих проблем існує кілька підходів. Деякі дослідники (напр. [4], [3] та ін.) вважають що інтернет-користувача можна визначити за 3 параметрами: реальна можливість підключення до інтернету (вдома чи на роботі); можливість виходу до інтернету в інший спосіб (у інтернет-кафе, у друзів); частота користування інтернетом.

На основі цих параметрів можна більш точно визначити *хто* саме є користувачем. Наприклад, на основі диференціації всіх користувачів за середнім часом, проведеним у інтернеті за певний проміжок (наприклад, тиждень), можна виділити ядро інтернет-аудиторії, або активну аудиторію (тих, хто користуються ним дуже часто).

Можна використовувати суб’єктивну самооцінку людей з огляду на те, чи вважають вони самі себе інтернет-користувачами.

Між іншим, точний підрахунок реальних інтернет-користувачів надзвичайно складний (майже неможливий), а тому тут можна зважувати лише на приблизні кількісні характеристики. [6] Їх можна визначати, наприклад, через зростання кількості персональних комп’ютерів (хоча, наявність власного комп’ютеру зовсім не обов’язково є показником користування інтернетом і відсутність власного комп’ютера теж не є показником *не користування* інтернетом), кількість унікальних підключень до серверів тощо.

Скажімо, у комп'ютерних клубах чи локальних мережах, де вихід до інтернету здійснюється через один шлюз, неможливо підрахувати кількість користувачів, оскільки рахується лише комп'ютер, а не людина, що їм користується. Навіть у ситуації, коли у родині є один комп'ютер, яким всі користуються, вже неможливо визначити кількість користувачів. Також, якщо людина має вихід до інтернету і вдома, і на роботі, то в неї буде два унікальних підключення.

В Україні інтернет ще не набув досить високої популярності порівняно з країнами Європи чи Північної Америки. За даними Internet World Stats, в Україні близько 5 278 100 користувачів інтернету, що становить 11,5% всього населення країни. Це

досить невисокий показник порівняно з іншими країнами Європи. Наприклад, у Великобританії близько 62,3% населення користується світовою мережею, у Німеччині – 61,2%, у Польщі – 29,9%, у Росії – 16,5%. Середній показник по Європі – близько 38,9% [5].

Проте в Україні дуже висока динаміка зростання кількості користувачів інтернету. За період з 2000 по 2007 рік їхня кількість збільшилася на 2 539,1%. [7]. Отже, можна сказати, що незабаром Україна вийде на середній з Європою рівень.

За даними bigmir.net, у серпні 2007 р. аудиторія українського інтернету становила 5 128 505 чоловік. При цьому тижнева аудиторія – 2 301 323, а середньодобова – 897 519 чол.[8]. Такі підрахунки є лише приблизними і мають певні неточності, причини яких були розглянуті вище. Основною проблемою всіх цих підрахунків є те, що кожен комп'ютер розглядається як один користувач, незалежно від того, скільки насправді людей ним користується.

Як бачимо, загальна кількість користувачів інтернету постійно зростає. Але кожен користувач входить до мережі зі своїми запитами і, відповідно, знаходить в ній однодумців, тобто людей зі спільними інтересами. Утворюються відповідні більшменш тривалі зв'язки, а відповідно, – спільноти. Тому і потрібно розібратися у тому, що це за спільноти.

Інтернет пропонує користувачу багато сервісів. Їх можна умовно розділити на дві категорії – сервіси, зорієнтовані на спілкування, і сервіси пошуку та отримання необхідної інформації і даних. Соціологів цікавить саме сфера спілкування в інтернеті. Характер такого спілкування відзначається декількома ознаками:

– по-перше, інтернет-простір створює ситуації, в яких втрачають значення традиційні статусні відносини, бо, наприклад, на форумах можна спілкуватися як на рівних з будь-ким;

– по-друге, спілкування тут опосередковане через унікальні ідентифікатори (аккаунти тощо);

– по-третє, незважаючи на потребу в безпосередніх стосунках, виникає нова форма опосередкування соціальних відносин між індивідами – відсутність спостереження за змінами в емоційному стані іншого. Тому це все ж ілюзія безпосередніх відносин. Іншими словами, перебування користувача в інтерактивному інтернет-просторі все ж є ілюзорним перебуванням серед людей зі спільними інтересами. Це одна з головних ознак інтернет-простору як віртуального соціального простору. Тому й спільноти, що утворюються у даному просторі і відносини між якими визначають його структуру, є віртуальними спільнотами. І навіть якщо розвиток комп'ютерної техніки з часом забезпечить можливість бачити обличчя свого опонента, ви не будете безпосередньо відчувати його тепла чи холоду в ставленні до вас, бо ви будете лише інтерпретувати характер його реального ставлення до вас.

Означені проблеми створюють широке поле для досліджень.

Часто говорять, що спілкування в інтернеті є якісно досить новим видом соціальної комунікації індивідів. Проте це не зовсім так. Якщо це новий спосіб соціальної комунікації, то лише за своїми технічними можливостями, бо початок такої комунікації був покладений разом з розповсюдженням радіо та телефону. Інтернет, з одного боку, просто створює значно ширші можливості для комунікацій, а з іншого, на відміну,

наприклад, від радіо та телебачення, сприяє створенню не лише власної аудиторії, яка структурується за допомогою технічних засобів відповідно до програмної політики різних каналів, а доводить цей процес до певного логічного завершення – створення специфічних віртуальних більш-менш сталих спільнот (Communities), члени яких мають можливість спілкуватися між собою. Може здатися, що лише у цьому смислі, це вже щось якісно нове, оскільки такі спільноти не утворювалися раніше на базі радіо чи телебачення. Причина цього в тому, що і радіо, і телебачення є односпрямованими стосовно користувача, тобто відсутній зворотній зв'язок. Індивід має лише лише можливість вибирати *що слухати/дивитися.* Більше ніякої взаємодії немає. Інтернет же є двоспрямованим. Індивід може висловити свою думку і ставлення до певної події, прореагувати на певну дію чи інформацію, сам творити і стати об'єктом уваги інших.

Цей різновид спільнот притаманний виключно віртуальній сфері спілкування, існування якої пов'язане не просто з виникненням, а з досить широким розповсюдженням інтернету.

Може здатися, що до цього навіть не існувало аналогів таких угруповань. Проте це знов таки не зовсім так. Угруповання, створювані на підставі ілюзорних уявлень, існують практично протягом усього існування класового суспільства, зокрема з моменту структурування соціуму, наприклад, за конфесійними ознаками. Початок такого структурування починається з моменту боротьби політеїзму з монотеїзмом, що розкололо суспільства, наприклад, на язичників та християн там, де цілеспрямовано культивувалося християнство.

Цей момент надзвичайно важливий тим, що як перебування у релігійних спільнотах, так і перебування у просторі інтернету породжує, хоча й у кожному з них свою, але залежність, засновану на ілюзії певної свободи, визначеної за ознакою перебування у зв'язках з рівними (за ознакою доступу до інтернет) і недоступному для інших (тих, хто не має доступу до інформаційного інтернет-простору). Іншими словами, інтернет-простір за своїми соціальними функціями досить суперечливий. З одного боку, він створює ілюзію практично безмежних можливостей доступу до світу інформації, водночас цей доступ підпорядкований ринковим принципам організації інформаційного інтернет-простору. Саме це й породжує нову форму соціальної залежності, що виражається у потребі доступу до мережі інтернет і неможливості задовольнити таку потребу.

Між іншим, про цю інтернет-залежність західні соціологи ведуть досить однобічну розмову – як про відсутність доступу значної кількості країн і людей до інформації. Але така залежність має й інший бік – залежність користувачів інтернету, як функцію від способу організації користування інформацією через інтернет.

У чому виражається така залежність? Насамперед у тому, що у процесі своєї взаємодії зі світовою мережею індивід перестає задовольнятися доступними для нього зв'язками з іншими індивідами і починає шукати та встановлювати нові, сурогатні за своєю соціальною формою зв'язки, що є свідченням поглиблення процесу відчуження людини від людини і людини від суспільства, в якому вона живе. Як бачимо, наслідки від становлення так званого інформаційного суспільства не такі вже й однозначні. Вони багато у чому поглиблюють існуючі соціальні суперечності і водночас більш рельєфно висвітлюють традиційні соціальні проблеми, зокрема потяг до безпосередності у стосунках між людьми.

Зрозуміло, що в інтернет-просторі, як і в реальному соціальному просторі, відбувається пошук контакту з "собі подібними", в результаті чого і утворюються все нові і нові інтернет-спільноти, які поступово збільшуються за рахунок приєднання до них усе нових і нових індивідів. Але така віртуалізація означає, що паралельно з реальною соціально-груповою структурою суспільства створюється ще одна, віртуальна інституалізація, існування якої не може не призвести до серйозних суперечностей з реальними соціальними структурами і інститутами.

Інтернет створює ілюзію абсолютної відкритості для користувача. Мабуть єдиним явним бар'єром для такої відкритості є мовний. Індивід не може вступити до спільноти, мовою якої він не володіє, оскільки власне комунікації у такому разі не відбудеться. Для українських користувачів є досить природнім бути членом російської спільноти, оскільки мовних проблем вони не зустрічають. Також часто трапляється навпаки – російськомовні користувачі можуть бути членами віртуальних спільнот, члени яких проживають в Україні, оскільки більшість спілкування на українських ресурсах здійснюється російською мовою. Люди, що знають англійську мову, можуть входити до англомовних спільнот. Отож, як бачимо, головним явним обмежуючим фактором в інтернеті виступає знання мови. Але саме ринковий принцип функціонування інтернет-простору створює низку латентних обмежень доступу до нього, що потребує спеціального аналізу.

Зазначимо, що єдиної думки щодо визначення терміна "спільнота" в сучасній соціологічній науці не існує. Одним із найбільш прийнятних, на нашу думку, є таке: це група людей, які вступають у соціальну взаємодію, мають певні соціальні зв'язки між собою і володіють спільною територією (принаймні протягом певного часу) [9].

То чи підпадають під це визначення інтернет-спільноти? Справді певна група людей (хоча досить динамічна у своєму складі) "комунікує" між собою, встановлюючи всередині певні міжособистісні соціальні (хоча й не прямі, а опосередковані через ідентифікатори – особливо це характерно для географічно нелокальних спільнот) зв'язки. Територією тут виступає віртуальний простір.

Інтернет-спільноти можуть бути сформовані на базі форуму, блогу, порталу та інших сервісів, що передбачають взаємодію користувача з іншими користувачами. Переважно всі спільноти виникають і існують навколо якоїсь сфери інтересів, напряму діяльності, мети тощо. З технічної точки зору форум, чат і блог – це спеціальне програмне забезпечення для організації спілкування на сайті.

Але вже саме поняття *організація спілкування* є свідченням того, що інтернет-засоби, технічні за своєю природою, стають способом створення якісно нових зв'язків і залежностей між індивідами і групами, а програмне забезпечення цих зв'язків і залежностей може стати і стає засобом програмування поведінки великих мас людей.

Для соціолога такі технічні поняття, як *чат* та *форум* набувають характеру засобів запрограмованого опосередкування відносин між людьми, хоча формально вони є не більше ніж засобами обміну інформацією чи повідомленнями.

З огляду на це *чат* – спосіб обміну миттєвими повідомленнями у реальному часі між мінімум двома інтернет-користувачами, *форум* – спосіб організації онлайн-спілкування, в якому користувачі можуть обмінюватися між собою повідомленнями, що зберігаються протягом тривалого часу, а *блог* – веб-щоденник, в якому певна особа,

котрій веб-блог і належить, описує свої щоденні враження, життєві події тощо, а інші можуть коментувати ці нотатки [http://uk.wikipedia.org/wiki/Блог].

Отже, форум, чат і блог – це технології організації нових (нетрадиційних) способів комунікації між індивідами, а тому вони є засобами формування нетрадиційних соціальних спільнот. З огляду на це вони нічим не відрізняються від будь-яких інших соціальних технологій, тим більше, що практично всі ці технології здійснюються за допомогою технічних засобів. Справа лише в меті, яку ми переслідуємо, застосовуючи їх.

Іншими словами, з технічної точки зору – це унікальні засоби отримання інформації і обміну повідомленнями, а з соціологічної – технічні засоби соціального контролю через організацію нетрадиційних соціальних спільнот. Саме це дає можливість досліджувати інтернет-простір соціологічними засобами.

Традиційні (реальні) соціальні спільноти досить стійкі, а інтернет-спільноти – надзвичайно динамічні. В них відбувається постійна зміна персонального складу зі збереженням певного особистісного ядра, наприклад, організаторів форуму та найбільш активних його учасників. В традиційних спільнотах практично відсутня анонімність участі в них (хіба що в так званих таємних товариствах). В інтернет-спільнотах, як вважається, відбувається анонімне спілкування між їх членами з одночасним досить щільним контролем (у разі необхідності) з боку, якщо так можна виразитися, спостерігача, агентом якого може бути і інтернет-провайдер. Це означає, що спілкування у інтернет-спільнотах не лише не є повністю анонімним, а організоване і певною мірою контрольоване. І не лише, наприклад, тематично. Це означає, що створивши певний форум, можна передбачити тих, хто ним буде користуватися, а оскільки кожен індивідуальний "вхід" в інтернет-простір вимагає реєстрації, то й персональний склад анонімних користувачів не є абсолютним секретом для адміністраторів форуму. Щоправда, кожен користувач може включатися в форум в будь-який момент, але без реєстрації входу в інтернет-простір цього зробити не можна. Тому всупереч розповсюдженій думці, що інтернет забезпечує майже повну анонімність користувача, можна зазначити, що це далеко не так.

Кожен інтернет-користувач може бути членом будь-якої кількості інтернет-спільнот, навіть тих, які протилежні за інтересами чи цілями.

Можлива ситуація, коли два або більше віртуальних індивіда є одним реальним, або декілька реальних виступають як один віртуальний. Більш того, навіть в межах однієї спільноти індивід може виступати у ролі кількох віртуальних особистостей. Інтернет не зобов'язує нікого бути саме тим, ким він є. Це є досить цікавим фактором у кіберкомунікаціях. Однак така ситуація зовсім не є гарантією анонімності.

По-перше, справа не в кількості, а в інформаційних тенденціях, що відбуваються в інтернет-просторі і які має досліджувати соціолог.

По-друге, для так званих служб контролю за інтернет-поведінкою, а це можуть бути і реальні інститути соціального контролю, в яких вже створюються відповідні відділи, у разі необхідності, можуть визначити і конкретні персоналії, які стоять за віртуальними, адже віртуальні індивіди не є міфічними. Це реальні люди, які діють в інтернет-просторі, а кожні дії завжди залишають свої наслідки. У кожного користувача є своя IP-адреса (принаймні на сеанс роботи у інтернеті), за допомогою якої і відбуваються всі підключення до інтернет-серверів. За цією адресою, теоретично, можна

вирахувати кожного користувача. Звісно, існують способи ускладнити цей процес, наприклад, proxy-сервери, динамічні IP-адреси. Отже, проблема анонімності інтернет-користувача може бути спеціальним предметом дослідження.

Ще однією ознакою віртуальної спільноти є те, що будь-хто і у будь-який момент може до неї приєднатися. Для цього не потрібно відповідати якимось вимогам та критеріям, звісно маються на увазі професійні чи особистісні якості, хоча для підключення до інтернету потрібен комп'ютер, провайдер, що надає послуги зв'язку, та певні базові навички.

З вищезазначеного може скластися враження, що інтернет-спільноти є хаотичними, некерованими утворенням, що не зовсім відповідає дійсності. Кожна спільнота має свою структуру і правила. Індивід, будучи членом спільноти, автоматично дає згоду на дотримання її правил. При невиконанні і порушенні правил реальна особистість не може стати віртуальною, бо їй забороняється повний чи частковий, тимчасовий чи постійний доступ до віртуальної спільноти. Це означає, що сама віртуальна спільнота або її організатор (як і у будь-яких реальних спільнотах) може здійснювати контрольну функцію.

Особливо треба звернути увагу на проблему структури інтернет-спільнот. Якщо розглядати соціальну структуру як систему статусів і ролей, то можна зазначити, що:

Основним (і частіше всього єдиним) явним ідентифікатором віртуальної особистості є нікнейм (Nickname) – ім'я, під яким індивід спілкується в спільноті. Переважну частину інтернет-спільноти складають звичайні її учасники. Вони не наділені якимись особливими правами, проте саме вони є основою спільноти, завдяки якій вона існує. У більшості спільнот існує група користувачів, що мають статус модераторів. Вони слідкують за дотриманням користувачами правил спільноти, володіють засобами покарання порушників. Майже необмежені права у спільноті має її адміністратор. Він навіть має право на закриття спільноти, у тому випадку, якщо він є її власником. Саме адміністратор має право призначати і знімати модераторів. Найчастіше адміністратор надає технічну та програмну можливість функціонування інтернет-спільноти.

Адміністратори, модератори та інші користувачі зі спеціальним статусом можуть приймати таку ж участь у житті спільноти, як і звичайні користувачі, оскільки кожен з них водночас різною мірою стоять над нею і включені в неї. Така структура більше притаманна форумам.

У блогах функцію модератора і адміністратора виконує сам власник блогу. Якщо його блог є частиною великої системи блогів, то більше прав ніж сам цей власник матиме адміністрація цієї системі блогів.

У чатах функцію контролю виконує користувач з правами оператора каналу – він має право позбавляти інших користувачів каналу можливості спілкуватися в ньому чи взагалі доступу до нього.

Окрім цих технічних статусів, інших офіційних статусів, які надавали б якихось прав, привілеїв чи обов'язків, у інтернет-спільнотах практично не існує.

Як бачимо, в принципі, інтернет-спільноти у способах їх організації і функціонування нагадують реальні (традиційні, історично сформовані) спільноти, але відрізняються від них тим, що знаходяться у функціональній залежності від технічних засобів. Саме це створює умови, у яких виникає специфічний прошарок у віртуальній еліті,

який практично стає не лише недоступним для пересічного інтернет-користувача, а й просто невідомим для того.

Окремо можна виділити таку характеристику інтернет-користувача, як репутація, чи авторитетність віртуальної особистості. Саме вона визначає вагомість індивіда у віртуальній спільноті і вирізняє його серед інших її членів. До його думки будуть частіше і пильніше прислуховуватися. Навіть при порушенні ним певних правил спільноти, модератори можуть це ігнорувати, оскільки цей користувач є більш важливим, ніж той, проти кого були порушені норми. Це призводить до "елітизації" спільноти і утворення неформальних зв'язків.

Якщо проводити аналогії з структурою спільнот у реальності, то загалом вони схожі, але існують певні розбіжності. По-перше, у реальних спільнотах переважає саморегуляція, а не зовнішній контроль. По-друге, статус індивіда у суспільстві впливатиме на його становище у реальній спільноті. У віртуальних спільнотах такого зв'язку не існує. Ким є індивід у суспільстві взагалі не впливає на те, як до нього будуть ставиться в інтернеті.

Як бачимо, користування реальних індивідів інтернетом стає:

– по-перше, засобом трансформації не лише самих цих індивідів у їх віртуальних представників, а й віртуалізації всієї соціальної реальності як такої. Така ситуація стає об'єктивною основою для становлення окремого напрямку розвитку соціології – інтернет-соціології, або соціології інтернету;

– по-друге, процес віртуалізації соціальної реальності засобами інтернету сам є специфічним соціальним явищем, дослідження способів функціонування якого є досить актуальним з огляду на те, що цей процес, будучи некерованим з боку соціуму, може значно підсилювати всі форми соціального відчуження, властиві сучасному суспільству.

Література

1. Коноплицький С. Віртуальна реальність // Соціологія: теорія, методи, маркетинг. – 2003. – №4. – С.215–216.

2. Коноплицький С. Сітьові співтовариства як об'єкт соціологічного аналізу // Соціологія: теорія, методи, маркетинг. – 2004. – №3. – С.167–178.

3. Корытникова Н.В. Интернет как средство производства сетевых коммуникаций в условиях виртуализации общества // СОЦИС. – 2007. – №2. – С. 85–93.

4. Щербина В. Сетевые сообщества в ракурсе социологического анализа. Опыт рефлексии становления "киберкоммуникативного континуума". – Запорожье: Просвіта, Бердянский гос. пед ин-т, 2001. – 228 с.

5. Internet World Stats - http://www.internetworldstats.com/stats.htm

6. http://club.fom.ru/entry.html?entry=1840

7. http://www.internetworldstats.com/stats4.htm

8. http://index.bigmir.net/

9. http://cybersoc.blogs.com/mphil.html

Наталія Петрівна Фісенко
старший науковий співробітник
Харківського обласного
благодійного фонду інноваційних
знань, ідей і технологій гуманізації

ТВОРЧІСТЬ ОСОБИСТОСТІ ЯК ПРОЦЕС САМОРОЗВИТКУ

Динамічність розвитку сучасного людства зумовлює необхідність творчого підходу до вирішення проблем, що постають перед суспільством. Однією з центральних є проблема людини і її творчої діяльності. Творчість – це основний закон життя і діяльності всесвіту, вона первісно закладена в людині і є одним із проявів її сутності.

Метою статті є розкриття суті творчої діяльності особистості як процесу саморозвитку і виявлення її значення в системі загальнопланетарних цінностей. Досягнення мети передбачає вирішення таких завдань: проведення аналізу розробленості теми; виявлення основних аспектів творчої особистості; розгляд основних напрямів розкриття творчого начала людини.

Проблема творчості і пошук шляхів підвищення творчого потенціалу особистості набувають особливо актуальності на початку третього тисячоліття, коли здійснюється перехід від „суспільно орієнтованого" типу цивілізації до „особистісно орієнтованого" з планетарним характером цінностей для кожної людини. У період зміни типів цивілізацій виникає світ нового індивідуалізму, де особистість зможе максимально виявити свої творчі здібності. У цей період зростає роль індивідуальної поведінки особистості, індивідуальної волі, які впливають на долі і діяльність багатьох людей. Тільки людина може взяти на себе всю повноту відповідальності за власне життя та за майбутнє всього людства на підставі того, що кожна людина – потенційний творець. Тому нині є актуальною проблема творчої особистості, чиє існування немислиме поза соціальним середовищем та існуючою культурою. Ця ідея неодноразово розглядалася на міжнародному рівні [8, 10, 13, 14, 15, 16]. Мабуть, невипадково Міжнародна конференція ЮНЕСКО з освіти в 1996 р. генеральною лінією орієнтації освітніх систем світу проголосила формування особистості людини, оскільки: „Людина – не економічний чинник, не просте знаряддя, засіб досягнення мети, – у ній самій закладена самостійна мета розвитку" [14, 27]. У зв'язку з цим актуальною є фундаментальна ідея: Людина як вища мета суспільного розвитку, в процесі якого забезпечується повна реалізація всіх її потенцій і досягається гармонія соціокультурного і духовного життя суспільства. Самореалізація і творчість особистості стають вищою цінністю, головним надбанням національного багатства, тому XXI ст. проголошено століттям Людини.

Ступінь розробленості теми свідчить, що питання розвитку творчого потенціалу людини завжди гостро стояли на порядку денному й активно вдосконалювалися, що підтверджують численні публікації з цієї теми, як у нашій країні, так і за кордоном [2, 4, 5, 7, 8, 12, 14, 15, 16].

© Фісенко Н. П. 2007

Творчу діяльність особистості аналізували представники різних галузей наукового знання. Усі дослідники поверталися до думки про наявність духовного творчого начала в людині. Творчий потенціал особистості найчастіше пов'язували з енергетичною стороною, тому це дослідження повертає нас ще до праць С.О. Подолінського, В.І. Вернадського, О.Л. Чижевського, К.Е. Ціолковського, М.Д. Руденка. Розвиток філософії інформаційного суспільства, який розкриває енергетичну сторону творчості, сприяє новим дослідженням у галузі розвитку творчого начала людини. Свідченням тому є праці Г.Д. Вершиніна, О.М. Вершиніної, К.І. Шиліна, В.М. Шейка, О.В. Афанасьєвої, І. Акімова і В. Клименка [1, 2, 4, 5, 11, 12]. Талант особистості пов'язаний з енергетичною стороною креативності людини, тому необхідне глибше вивчення спадщини вчених. Так, С.О. Подолінський розглядав працю людини як один з численних видів прояву загальної світової енергії. Тільки трудова діяльність є тим єдиним способом, який перетворює низькі форми енергії на вищі і збільшує корисну енергію на Землі [9, 35]. Творча праця художника, учителя, вченого, що надихає і спонукає до діяльності, сприяє збільшенню енергії людини. Але, якщо праця завдає шкоди організму людини або призводить до розладу бюджету енергії, вона перестає бути корисною творчою працею і стає даремним розкраданням енергії. Завдання прогресу людства – вироблення нових видів творчої трудової діяльності, що сприятиме накопиченню енергії на Землі. На подібному наголошував К.Е. Ціолковський: геній вчить людей стримувати свої погані пристрасті – уникати суперництва, заздрощів, агресії. Сили, витрачені на взаємну безплідну боротьбу, слід спрямовувати на творчість, творіння.

Уперше на початку XX ст. видатний учений В.І. Вернадський змістовно поглибив проблему творчості, а до кінця XX ст. значно була розширена проблема таланту і креативності людини. Стали вивчати різні форми творчої діяльності особистості, зокрема наукову діяльність і художню творчість, особливості творчого процесу.

Великий внесок у розробку теми розвитку творчого начала зробили вчені І. Акімов і В. Клименко, які присвятили чверть століття дослідженню природи таланту [1]. Вони дійшли висновку, що талант є в кожної людини, і лише поглиблена і цілеспрямована робота зі зміни свого мислення і гармонізації себе сприятиме його розкриттю. Вчені довели, що талант залежить від цілісності людської особистості, від гармонійного поєднання психіки і соматики.

Подібний висновок підтвердив і Міжнародний конгрес „Освіта громадян світу”, на якому наголошувалося, що, чим нижче за вібраціями думка, їй неодмінно відповідає певна якість відчуття, і ми спостерігаємо нервового, некоординованого, не гармонійного по пластиці індивіда, немов затиснутого з усіх боків [8]. Відсутність внутрішньої гармонії не дозволяє повною мірою виявитися творчому началу людини – креативності, закладеної в ньому Природою.

Наприкінці 80 – на початку 90-х років XX ст. відбувається переосмислення змісту трудової і творчої діяльності особистості як процесу саморозвитку і самовдосконалення. Парадокси і парадигми розвитку творчого мислення віддзеркалені в колективних монографіях і збірках, зокрема опублікованих за результатами міжнародних і всеросійських семінарів і конференцій, присвячених методологічним і теоретичним проблемам творчості [6, 7, 8, 10, 14].

Творчість особистості як соціально-духовний феномен розглядала також О.В. Афанасьєва [2]. На основі соціологічного аналізу трудової і творчої діяльності вона розкрила динаміку формування творчого процесу, намагалася розібратися, що ж це таке – творчість, і чим вона відрізняється від трудової діяльності взагалі? Для чого творить людина? Як реалізувати творчу активність і спрямувати її на творіння? Чи можна підвищити творчі можливості людини, щоб вирішити проблеми століття? Це запитання стало визначальним на початку XXI ст.

Наприкінці XX ст. вийшли друком праці про творчість не тільки як про духовний процес, а й як про вищу форму гармонізації людських знань у житті людини. У праці К.І. Шиліна творчість розглядається як „живе знання", „жива логіка", що ототожнюється з життям: Людина=Творець, котра творить Життя, а це означає, що вона бере на себе функції молодшого співавтора Бога [12].

Упродовж останніх десяти років проблематику творчості широко розробляли у вітчизняному науковому дискурсі. Відбувається переосмислення творчої діяльності як процесу становлення та самоосвіти особистості. Розгляд творчості в процесі взаємодії суспільства й особистості припускає розвиток креативності людини і розкриття її творчого начала. Іншими словами, досліджується те, як індивід через процеси самовдосконалення і самореалізації робить свій творчий внесок у розвиток культури людства.

У контексті досліджуваної проблематики вельми важливими є праці Г.Д. і О.М. Вершиніних [4, 5]. Важливого значення набуває поняття „творчість життя" – на базі творчих технологій самовиховання, самоосвіти і самовдосконалення особистості. Дослідження механізму саморозвитку особистості дали змогу глибше зрозуміти суть творчого процесу, який відбувається в її свідомості.

В історичному розвитку людини відбувається зміна її єства, причому з переходом на кожний наступний етап новий сутнісний зміст утворюється не через додавання нового до старого, а через трансформацію старого в нове. Творча особистість і є тією новою якістю, до якої переходить суспільно-історичне єство людини. Індивід, розвиваючи свої особові якості до рівня творчої особистості, підіймається на наступний ступінь свого розвитку і перетворюється на суб'єкта власної діяльності, у якій він стає об'єктом самого ж себе. Ставлення особи до себе як до об'єкта творчої діяльності – це процес, у якому вона постійно повертається до себе, відтворює й одночасно розвиває та вдосконалює себе. Щоб здійснити таке перетворення, необхідно формувати „живе" творче мислення, опановувати інноваційні технології з виховання в собі якостей нового суб'єкта історичної творчості. Це означатиме – змінити самого себе, „відмовившись від себе старого", „створити себе нового", що можливо при націленості на трансформацію своєї свідомості.

Мобілізувати творчий потенціал особистості та реалізувати його на благо суспільства є однією з найважливіших умов людства для вирішення великого історичного завдання – відновити й зміцнити економічну, політичну, технологічну та духовну незалежність. Тому питання формування творчої особистості як нового суб'єкта історичної творчості може слугувати своєрідним ключем до розробки стратегії виходу з кризи соціальних та особових тупиків. І це не випадково. Ускладнилося соціальне життя, вищий рівень розвитку творчості потрібен при опануванні інформаційних технологій. Перед суспільством постають нові складні завдання, вирішити які немислимо без но-

ваторського підходу, без підвищення і максимального використання творчих можливостей людини.

Для вирішення вищеозначених проблем суспільству потрібен *Творець найвищого рівня розвитку,* який зможе їх належним чином усвідомити і по-новому вирішити. Вирішення проблеми формування нового суб'єкта творчості як соціально-духовного явища зумовлюється необхідністю розгляду основних тенденцій розвитку людства. Серед них провідною є розширення сфери творчої діяльності людини з переорієнтацією інтересів людини на саморозвиток особистості, здатної змінити соціальну структуру набагато більшою мірою, ніж десятиліття революційних потрясінь. Історія людства дає всі підстави вважати, що без трансформації себе у творчу особистість наука, яку створила людина та розвинула в напрямі її екофобної раціоналістичності, не дозволить йому сконцентрувати величезний масштаб інформації і знань на вирішенні творчих завдань. Щоб реалізувати головну мету своєї місії, людині необхідно створювати себе і культуру в гармонії з природою для повноцінного життя.

Аналіз проблем творчої діяльності необхідно здійснювати через розгляд тріади: „Особистість – Творчість – Культура". Процес становлення і саморозвитку людини та її вплив на якість творчої діяльності припускає вивчення процесів розвитку здатності до самооновлення, самовдосконалення і самодіяльної творчої активності. Необхідно досліджувати, як формується «живе» творче мислення, що активізує творче начало особистості. Яким чином відбувається творчий унесок особистості в розвиток культури людства?

Творчість людини виявляється в будь-якій цілеспрямованій діяльності: науці, мистецтві, техніці, управлінні, будівництві особистого та суспільного життя. Носієм творчості завжди є суб'єкт, його невловиме „Я", ядро особистості, з безпосередньою очевидністю дане людині відповідно до її природного єства. Тому розвиток цивілізації повністю залежить від удосконалення свідомості суб'єкта творчої діяльності, оскільки він – творець матеріальної і духовної культури. „Центральною фігурою культури є людина, оскільки культура – це світ людини. Культура – це розвиток духовно-практичних можливостей і потенцій людини, їх утілення в індивідуальний розвиток людей" [11, с. 82]. Можна сказати, що духовна культура – це світ творчості людини і, у певному значенні, спосіб її буття, створений і постійно відтворюваний нею самою. Це олюднений пласт життя, „друга", штучно створена людиною природа. Там, де є людина, її творча діяльність, її продукти, взаємовідносини між людьми – там і є духовна культура. Іншими словами, духовна культура є мірою людського в людині. Саме розвиток свідомості особистості є не що інше, як результат культурної еволюції індивіда. Тільки засвоюючи й поєднуючи в собі певну частину духовної культури, людина стає особистістю і персоніфікує знайдений культурний потенціал як свій власний світ, як багатство свого „Я". Таким чином, лише через пізнання і діяльність зовнішній, матеріалізований вираз культури, індивід набуває людських якостей, стає здатним брати участь у культуротворчій діяльності. Створення культурних цінностей – це процес розвитку творчих людських сил і здібностей, характеристика розвитку свідомості індивіда як людської істоти. Це процес, який має своє зовнішнє втілення в усьому різноманітті створюваної людьми дійсності як сукупність результатів людської роботи і думки.

Суспільство може досягти великих успіхів тільки в тому разі, коли піклуватиметься про розкриття творчих здібностей людини. Якщо не вдається розкрити і використати можливості людини в житті суспільства, то настає крах соціальної системи. Творчість як основа розвитку особистості в суспільстві є тією злободенною соціально-культурологічною проблемою, яка потребує всебічного наукового дослідження.

У своїй самореалізації проблема творчої особистості потребує вивчення соціально-культурологічних аспектів життя сучасного суспільства, його ціннісних орієнтирів, а також перегляду традиційних принципів, форм і методів освіти в процесі формування нового суб'єкта творчості – креативного Лідера.

У XXI ст. істотними факторами, що впливають на зміст творчої діяльності людини, є: інформатизація суспільства, прискорення темпів суспільного прогресу, нові протиріччя сучасного етапу розвитку соціуму. Відбувається зміна критеріїв оцінки людської практики, основаних на переході від економічних, технократичних до гуманістичних, морально-естетичних. Зміна економічної, споживчо-егоїстичної детермінації соціальних відносин на гуманістичні сприяє збільшенню значення ролі особистості, людської суб'єктивності, сфери морально-інтелектуально-естетичної діяльності.

Інформатизація суспільства об'єктивно створює базу для вільної творчості особистості, робить життєво необхідним підпорядкування науково-технічного, інформаційного прогресу етичним, гуманістичним нормам. Інформатизація суспільства – явище, яке має понині небачений енергетичний творчий заряд, здатний забезпечити гігантський прогресивний стрибок людства в напрямі духовного, етичного піднесення особистості, гармонізації і гуманізації суспільних відносин, що відбулися. Людство має не тільки можливість вирішувати глобальні проблеми, а й стверджувати творче єство людини. Проте виникнення суперечностей між збільшеною креативністю громадян і реальною можливістю самореалізації творчого потенціалу особистості свідчать про нові складнощі, такі як утрата інтересу до життя і падіння соціальної активності людини.

Тільки глибше осмислення особою своєї ролі і місця в історії всесвіту дозволяє усунути самообмеження у світосприйнятті. Річ у тому, що творчий потенціал людини, обгрунтований принципами екстравертного мислення, має екофобну спрямованість. Це програмує її дії завдаючи шкоди власному благу, так як і благу оточуючих, включаючи наслідки її діяльності взагалі в природному середовищі. Інакше кажучи, створюючи на основі екофобного наукового знання техногенну цивілізацію, людина перетворилася на руйнівника культури і її природної основи.

Нині творча діяльність людини з розвиненим етичним і духовним началом є своєрідним критерієм потенційної економічної, політичної і військової потужності держави. „Творча діяльність значно впливає не тільки на науковий прогрес, але й на все суспільство в цілому, а ті держави, які зуміють найкраще пізнати творчих осіб і створити для них найсприятливіші умови, матимуть великі переваги” [14, с. 68].

Чітке усвідомлення єства творчості як соціально схвалюваної діяльності допоможе визначити основні шляхи з формування нового суб'єкта історичної творчості і вимоги до його творчого потенціалу. Для цього необхідно з'ясувати: у чому відмінність творчої праці від нетворчої? Вважаємо, критерії відмінності творчої праці від нетворчої перебувають не в площині стадії творця до суспільних відносин. Ці критерії

необхідно шукати на рівні розуміння єства діяльності людини і значення її життя, оскільки творчість визначають як вільне самоздійснення особистості, вільну спонуку душі і відсутність обмежень у реалізації задумів. Проте творчість – це не будь-яка інноваційна діяльність особистості, а така, що спрямована на її саморозвиток і збагачення соціального досвіду.

Історична неминучість та усвідомлена необхідність утворення нового суб'єкта історичної творчості потребують інтенсифікації наукового і духовного пошуку відповідей на запитання з проблем „людини". Усвідомлення цих проблем означає вихід за межі уявлень, що склалися, переконання в неминучості їх вирішення, пошук форм і методів розкриття творчого начала. А це означає по-новому побачити майбутнє і визначити мету своїх дій. Щоб здійснити таке перетворення, слід створити нові способи діяльності, нові форми спілкування, по суті, вийти на новий рівень розвитку, отже, створити з себе особу з якостями нового суб'єкта історичної творчості – творчу особистість вищого ноосферно-синтезуючого рівня. Це значить – екологізувати свідомість людини, через самовдосконалення, опанування нової виховно-освітньої технології, прагнення до безперервного самооновлення і самореалізації. Свого часу А. Ейнштейн писав, що він би не допускав у науку людей, що переслідують мету або ствердити свою значущість, перевершити інших, або вирішити конкретне, прагматичне завдання. Як відзначав І. Пригожин, унікальність людини-творця виражена у творчій ролі людини в історії науки і світу.

Учені висунули гіпотезу про необхідність подолання екофобної якості цивілізованості через зміну парадигми мислення з екстравертного (зовні направленого) й інтровертного (направленого всередину себе) на інтегральне (синтезуюче) мислення, основане на екософії та „живій" логіці творчості [4, 12].

Наука, використовуючи багатовимірну будову людини і наявність людської душі, спрямовує свої зусилля на розвиток інтелектуальних здібностей на основі екстравертного мислення і тим самим вступає в конфлікт антагоніста з самою особою і її творінням – культурою. Розвиток індивідуалізму, суперництва призводить до дисгармонії в колективах, що вкрай хворобливо позначається на розвитку суспільства. Потрібно виникнення нової форми співпраці (колективної свідомості), яка можлива тільки за умови створення цілісних творчих осіб. Результатом такої форми спілкування виявиться не сума знань та вмінь, а здатність до саморозвитку і самовдосконалення. У цьому разі творча особистість виступає як суб'єкт своєї діяльності, формування та зміни; виховання виконує особливу роль, перетворюючись на провідну сферу суспільного виробництва. Але для того, щоб така особистість у самостійній трудовій діяльності була здатною до творчої праці, вона повинна стати соціально-активною творчою особистістю і мати „живе" творче мислення.

Тому актуальним є питання про зміну парадигми мислення і формування на цій основі нового суб'єкта історії – творчої особистості вищого ноосферно-синтезуючого рівня. На передній план наукових пошуків висунута проблема оновлення всієї виховно-освітньої системи. Усе більше вчених переконується в неможливості її вирішення, зважаючи на традиційні гносеологічні принципи.

Річ у тому, що творче мислення виходить за межі речової логіки і речового здорового глузду. У якій би галузі не здійснювався процес творчості, людина в мо-

мент творчості не обмежується своєю професійною діяльністю, своїм соціальним середовищем і діє як особистість. Творчий акт – це насамперед внутрішнє життя людини, особливе психологічне полягання. Відтак, мета розвитку творчих здібностей і мета формування розсудливо-речового типу мислення – різні цілі. Друга мета привчає людину діяти в межах логіки речових відносин, тоді як реалізація першої мети повинна виробляти в неї здатність виходити за межі цієї логіки. Перша мета пов'язана з вихованням особистості на основі екософії або „живої" логіки творчості, тобто з процесом гуманістичної екологізації її свідомості, що сприяє формуванню стійкої потреби до самовиховання і самоосвіти = самовдосконаленню з метою перетворення себе на творчу особистість вищого ноосферно-синтезуючого рівня, що усвідомлено творить себе, свій соціум у гармонії з Природою за Життєвою програмою своєї долі [4, 5, 12].

Отже, вирішення основної антиномії виховно-освітнього процесу пов'язане з усвідомленням ієрархізації цілей, у якій вища – розкриття творчого потенціалу особистості, гармонізація її свідомості для виконання життєвої місії. Стосовно мети завдання освіти, орієнтованої на набуття професії, повинні розглядатися як засоби, що допомагають її досягненню.

Цілісна особистість розвиває ті сутнісні сили, функціонування яких дозволяє їй відтворювати світ як ціле і реалізувати на цій основі свої здібності. Саме інтегральний спосіб мислення, заснований на екософській гносеології, *екологізації свідомості*, дає змогу людині цілісно сприймати світ, себе невід'ємною частиною, що живе і розвивається по його законах, у гармонії з ним. Екстравертне мислення характеризується, навпаки, прагненням людини виділити себе з природного середовища для встановлення панування над нею через її наукову диференціацію й "омертвляюче" розчленування (здобуті в такий спосіб знання дійсно є науковими, але штучними, „мертвими", використовування яких сприяє науковим досягненням, але й приводить до величезних втрат у фізичному і духовному плані людини).

Цілісна, всебічно розвинена, гармонійна особистість – це творча особистість вищого типу, яка здатна загальний принцип творчої діяльності застосувати *до будь-якої форми праці*. Для того, щоб людина мала можливість перейти в новому життєвому просторі від професійно обмежених операцій до творчої праці і навіть ширше – *творчості життя* взагалі, вона має стати не звичайною соціальною особою, а творчою особистістю вищого ноосферно-синтезуючого рівня, по суті *Боголюдиною*. А це можливо тільки в умовах усвідомленого переорієнтування виховно-освітньої сфери на якісно новий рівень – рівень гуманізації. Світ індивіда – не тільки розгорнене в просторі наявне буття, соціальна структура, але й розгорнене в часі історичне буття, культурно-історичний процес. Причому для розуміння людиною її буття в часі виявляється визначальним, оскільки вона – трансцендуюча в часі істота. Індивід зберігає свою цілісність, своє „Я" лише впродовж певного часу. Розвиваючись в особистість, він розширює своє буття в часі, включаючи нескінченний час. Опановуючи своє родове людське єство у формах культури, він стає культурно-історичним суб'єктом, що робить історичне минуле своїм минулим і відповідає перед майбутнім як перед своїм майбутнім. І цією подвійною залежністю визначаться його діяльність в теперішньому часі, його свобода і відповідальність.

Для того щоб цього досягти, життєві принципи творчої особистості мають збігатися із законами Природи. Ключем розкриття таланту управління є духовні знання на основі природних космічних законів і наполеглива „робота над собою". Усе це становить суть гуманістичного світогляду. Якщо ми відчуватимемо себе частиною Природи і житимемо за її законами, то природним чином перебуватимемо в стані творчості.

У зв'язку з цим необхідна інформаційна єдність світу – інноваційні знання про Природу і Людину, оскільки людина є природною істотою. У природі кожна жива істота (рослина, тварина) в кожний момент часу „знає" і набуває відповідних форм і змісту. Це означає, що людина також несе в собі знання часу, форми і змісту свого розвитку. Природно, щоб розкрити природні секрети мети її розвитку, поза сумнівом, необхідно опанувати творчі інноваційні технології, адже творчість завжди була основним законом життя, життя не може бути нічим іншим, як Творчістю. Вона первісно закладена в людині – це її єство. „Тільки талановита робота виправдовує наше життя на Землі, – і вже тому вона спочатку запрограмована в кожному: отже, талант – це механізм природи" [1, с. 41].

Таким чином, суть творчої діяльності особистості як процесу саморозвитку полягає в активізації внутрішнього творчого потенціалу людини, розкритті її таланту і підвищенні духовності. Значення творчої особистості в системі вищих культурних цінностей підтверджують результати аналізу розробленості теми, досліджень у галузі культурології, психології, філософії інформаційного суспільства, котрі свідчать про одностайність думок учених: що проблема творчості особистості пов'язана з духовно-енергетичним поляганням людини. Творчість особистості – це центр культурогенезу і в ієрархізації загальнопланетарних цінностей вищою цінністю є розкриття творчого начала людини для виконання її місії на Землі.

Завдяки дослідженням можна згрупувати основні аспекти творчої особистості, які збігаються в різних науках, а відмінності пов'язані лише з пріоритетом тих або інших аспектів, що вивчаються конкретною наукою. Особистість нині є, з одного боку, кінцевим результатом культурної діяльності в цілому, а з іншого – об'єктом дії держави, культури, системи виховання, освіти та суспільства. Завдання культурологічних досліджень, які проводяться на стикові сучасних наук, полягає в пошукові основних напрямів підвищення креативності та розкриття творчого потенціалу людини. Соціологія, психологія, педагогіка й інші науки дотримуються думки, що творчість – необхідна умова розвитку людини і суспільства, це квінтесенція культурогенезу або програма розвитку людства. Необхідне виникнення культурологічної освіти стосовно організації та супровід освітніх програм і практичної творчої діяльності. Світовій спільноті необхідна творча особистість – Творець найвищого ноосферно-синтезуючого рівня розвитку з екологізованою свідомістю. Особистість з „живим" творчим мисленням відкрита до змін і готова до співпраці на базі саморозвитку і самовдосконалення свого творчого начала – внутрішнього людського психологічного чинника, вона має необмежені фізичні, психологічні й інтелектуальні здібності. Зміна вектора діяльності людини з екофобної спрямованості на творчу сприятиме вільному самоздійсненню і самореалізації кожної людини. Для подолання раціоекофобної спрямованості науково-технічного прогресу необхідне оновлення якостей свідомості особистості та вико-

ристання гуманістичних технологій „роботи над собою”. Виникнення нової форми співпраці – колективної свідомості – розширить сферу життєдіяльності особистості, наповнить новим змістом будь-яку творчу дію і виявиться вищою формою гармонізації людських відносин.

Підсумовуючи, зазначимо, що вирішення проблеми наукової розробки технології оновлення людської свідомості і технології розкриття таланту особистості дасть змогу підняти рівень культури на якісно вищий рівень. Для цього необхідне глибинне виявлення єства креативності людини як соціально-духовного феномена, що відіграє вирішальну роль у саморозвитку особистості і творчій діяльності як чинниках культурної еволюції.

Кожний індивід у принципі може створити творця такого рівня з самого себе, використовуючи гуманістичні технології самовиховання, саморозвитку і самовдосконалення. Не можна змінити світ, соціальні інститути, не змінюючи людину. Але зміни в людині, становлення і розвиток її як особистості багато в чому залежать від її цілеспрямованої „роботи над собою” з гармонізації своєї свідомості для вирішення творчих завдань і виконання своєї місії – творити себе і свою культуру в гармонії з природою в ім'я повноцінного життя.

Саме творча людина (homo creator) – мета і засіб розвинених соціально-культурологічних процесів, оскільки творчість – це феномен соціально-духовного життя суспільства. Тільки всебічно розвинена творча особистість – новий суб'єкт історичної творчості – може бути активним учасником і творцем історичного процесу.

Література

1. Акимов И. О природе таланта / И. Акимов, В. Клименко // Библиотека «Студенческого меридиана». – 1994. – №11–12. – Т. 1. Концепция. – 224 с.

2. Афанасьева О.В. Творчество как саморазвитие личности. – М.: Луч, 1998. – 288 с.

3. Бурлука О.В. Самоосвіта особистості в інформаційному суспільстві // Основи духовного життя українського суспільства та розвиток особистості: Матеріали наук. конф. – Х., 2004. – С. 105–108.

4. Вершинин Г.Д. Инновационные парадигмы общественной мысли XXI века / Г.Д. Вершинин, Е.М. Вершинина. – Х.: ИД «Райдер», 2003. – 232 с.

5. Вершинина Е.М. Непрерывное воспитание и гуманизация в системе образования – суть социально-экономического и духовного возрождения общества. – Х., 2004. – 432 с.

6. Інформаційно-культурологічна та мистецька освіта (консенсус, партнерство, стандарти) в контексті Болонського процесу: Матеріали наук.-практ. конф. 13–14 грудня 2005 р. / За ред. С. В. Сищенко. – Х., 2005. – 290 с.

7. Культура та інформаційне суспільство XXI століття: Матеріали наук. конф. молодих вчених 22–23 квітня 2004 р. / За ред. С. В. Сищенко. – Х., 2004. – 249 с.

8. Международный конгресс «Образование граждан мира», 2–5 ноября 1999 г.: Сб. тезисов. – М.,1999. – 72 с.

9. Подолинский С.А. Труд человека и его отношение к распределению энергии. – М., 1991. – С. 35.

10. Творча особистість у системі неперервної професійної освіти: Матеріали Міжнародної наукової конференції 16–17 травня 2000 р. / За ред. С.О. Сисоєвої і О.Г. Романовського. – Х.: ХДПУ, 2000. – 436 с.

11. Шейко В.М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX – початок XXI ст.): Моногр.: У 2 т. – Х.: Основа, 2001. – Т.1. – 520 с.

12. Шилин К.И. Социология одухотворенного творчества жизни. – М., 1998. – 239 с.

13. Эйнштейн А. Физика и реальность. – М., 1965.

14. L'education un tresor est cache dedans. Rapport a L'Vnesce de la commission international Sur L'education pour le XXI siecle prisidee por Iaeques Delars. Paris, 1996. – P. 87.

15. Sociological abstracks, Bieleield, 1994.

16. Taylor 3, W, Minnesota studies creative thinking. Taylor 3. W.(Ed) Widening horizons in creativity. N. Біля., 1964. – P.2.

Анастасія Іванівна Беззада
здобувач Державної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ НАТОВПУ ЯК СОЦІАЛЬНОГО ЯВИЩА

Проблема вивчення натовпу актуалізувалася в часи суспільних змін, потрясінь, а саме наприкінці XIX – на початку XX ст. То була епоха масових рухів, революційного настрою. В цей час виникла концепція психології натовпу, яка стала передісторією наукової соціальної психології. Предметом ретельного вивчення багатьох вчених різних країн стали масові явища, великі соціальні групи людей, механізми масового впливу, явища навіювання, наслідування, поведінка особистості в натовпі, взаємодії лідера та натовпу. Найбільш відомими працями з цієї проблематики є праці соціологів Г. Ле Бона, Г. Тарда, Н.К. Михайловського, С. Сігеле, Г. Блумера, Г.В. Плеханова, С. Московіча; психологів З. Фрейда, В.М. Бехтєрєва, В.Н. Войтоловського, Б.Д. Паригіна, С.К. Рощіна, А.М. Зимічева, А.П. Назаретяна, Д.В. Ольшанського.

На сьогодні в соціології пробудився інтерес до великих соціальних груп. Психологія великих соціальних груп пов'язана з вивченням різного роду соціальних спільностей, одним з різновидів яких є натовп. В науці часто поняття *натовп* підміняється поняттям *маса.* Вчені аналізують масові явища, психологію мас, часто мають на увазі під даними явищами саме натовп.

У трактуваннях різних соціологів "маса" розуміється як гомогенна множина, яка протистоїть класу і відносно гетерогенним соціальним утворенням (Е.Шілз, Д. Рісмен, Р. Мілз); як виявлення рівня некомпетентності, занепаду цивілізації (Х. Ортега-і-Гассет); як результат масифікації виробництва (О.Тоффлер); як надорганізоване бюрократизоване суспільство (К. Мангейм); як суспільство, яке характеризується тенденцією до подолання соціальних відмінностей (Е. Ледерер).

Вітчизняний соціолог Б.Грушин вважає, що маса – це особливого типу соціальна спільність. Її специфіка полягає в тому, що індивіди, які належать до неї, проявляють спільні стереотипи поведінки. Феномен маси не виникає, якщо спільність поведінки відсутня. Специфічними ознаками маси є її аморфність, розмитість, відкритість кордонів, анонімність членства, наявність протилежного об'єднання – еліти.

Натовп на відміну від маси являє собою конкретну соціальну групу. Люди в натовпі, вступаючи в тісний контакт один з одним, змушені особливим чином взаємодіяти. Спілкування людей в натовпі характеризується більшим вираженням невербальних способів комунікації, ніж вербальних. Науку про людей, які складають натовп, можна позначити як "охлографія", тобто опис натовпу як специфічної соціально-психологічної спільності.

Натовп є короткочасною природною спільністю. Люди свідомо не домовляються про правила, норми і закони поведінки в натовпі. В той час як в суспільстві закони, правила і норми поведінки є результатом усвідомленого договірного процесу, більшість

© Беззада А. І., 2007

людей в моменти перебування в натовпі підкоряються владі інстинктів, які тимчасово стають регуляторами соціальної поведінки.

Перебування в натовпі – це одна з передумов втрати людиною різноманітних культурних форм поведінки. Знаходження в натовпі і схильність до впливу інстинктів не проходять безслідно для людини та суспільства.

Правила та норми взаємодії, вироблені людьми в процесі історичного та культурного розвитку, в натовпі втрачають своє значення. Домінування інстинкту приводить до послаблення волі і людина психологічно та соціально випадає з рамок культури, стає беззахисною перед впливом навіювання вождя. В будь-якому натовпі можуть бути люди, здатні силою волі не піддатися владі інстинкту. Саме вони в певній ситуації можуть стати лідерами натовпу.

Варто розглянути історію вивчення натовпу та ідеї вчених, які займалися цією проблемою.

Епохою соціальних відкриттів можна назвати XIX ст. за аналогією з XIV ст., яке ввійшло в історію як епоха географічних відкриттів. Соціально-політичні події, пов'язані з революціями у Франції наприкінці XVIII – середині XIX ст., потрясли суспільну думку. Питання побудови суспільства, поведінка людей в натовпі зайняли головне місце в умах вчених. Для вирішення цих проблем створюються спеціальні науки. О. Конт обгрунтовує необхідність соціології, Г. Ле Бон і Г. Тард – психології натовпу.

1879 р. Н.Михайловський в журналі "Вітчизняні записки" публікує статтю "Сила наслідування". Стаття Н. Михайловського безпосередньо присвячена психології натовпу, тому засновником цього напрямку в науці слід вважати саме його. Тільки через шість років 1885 р. Г. Тард публікує книгу "Закони наслідування", а 1892 р. – "Думка і натовп". В цьому ж році виходить в світ книга С. Сігеле "Злочинний натовп", 1895 р. Г. Ле Бон публікує книгу "Психологія натовпу".

Ерою натовпу назвав французький соціолог, психолог, антрополог Г. Ле Бон XX ст. Він вважав, що сучасна йому епоха являє собою один з критичних моментів. Головною її характерною рисою служить заміна свідомої діяльності індивідів несвідомою діяльністю натовпу. Відкривши феномен натовпу, Г. Ле Бон присвячує йому більшу частину своєї творчості. Переживши в дитинстві події Паризької комуни 1848 р., Г. Ле Бон шукає причини безпорядків, спричинених натовпами. Він пояснює поведінку людей в натовпі психологічними факторами.

Найбільш відомою книгою Г. Ле Бона є "Психологія натовпу". В цій книзі Ле Бон виокремлює такі чинники, що зумовлюють напрямок суспільного руху: душа раси, вплив вожаків, наслідування, навіювання і взаємне зараження. "Психічна інфекція" – це ключове поняття, яким Г. Ле Бон визначає психологічний механізм взаємодії натовпу. Головними ознаками натовпу, на його думку, є знеособленість, втрата інтелекту та особистої відповідальності, домінування почуттів.

Під словом "натовп" Г. Ле Бон розумів зібрання індивідів, яке має зовсім нові риси, котрі відрізняються від тих рис, що характеризують окремих індивідів, які входять в склад цього зібрання. Він вважав, що одного факту випадкового знаходження разом багатьох індивідів недостатньо для того, щоб вони набули характер натовпу, який утворює єдину істоту. Він відмічав вражаючий факт, який спостерігається в натовпі: індивіди утворюють натовп незважаючи на їх спосіб життя, заняття, характер

чи розум. Одного факту перетворення в натовп достатньо для того, щоб у людей створився рід колективної душі, який змушує їх відчувати, думати і діяти зовсім інакше, ніж відчував би, діяв та думав кожний з них окремо.

"Стаючи частиною натовпу, – підкреслював Г. Ле Бон, – людина спускається на декілька сходинок нижче по драбині цивілізації. В ізольованому стані вона, можливо, була б культурною людиною; в натовпі – це варвар, тобто істота інстинктивна"[2, 137].

Ще одним вченим дослідником, який займався вивченням натовпу, був французький юрист та соціолог Габріель Тард (1843–1904). Він у своїй фундаментальній праці "Думка і натовп" (1892) визначає натовп як соціальну спільність минулого, після сім'ї він одна з найдавніших соціальних груп. Натовп розпадається, коли він перестає чути голос свого вожака. Предметом свого дослідження Г. Тард зробив публіку, яка є не чим іншим, як розсіяним натовпом.

З винайденням книгодрукування виникла нова епоха, в якій з'явився новий тип натовпу – публіка. Публіка, на думку Тарда, – це духовна спільність індивідів, фізично розділених, але поєднаних чисто розумовим зв'язком [9, 259].

Г.Тард вважав натовп природною спільністю, тісно пов'язаною із звичайними природними силами. Між натовпом та публікою існує декілька відмінностей. Перша відмінність полягає в тому, що можна належати до різних видів публіки, але одночасно належати тільки до одного натовпу. Друга відмінність – більша нетерпимість натовпу, ніж публіки, до думок та суджень, які суперечать його поглядам. Заміна натовпу публікою супроводжується прогресом в терпимості і навіть в скептицизмі. Третя відмінність – публіка може бути визначена як натовп у здатності, так як сильно збуджена публіка може породити фанатичний натовп. Тобто виникає дві протилежності на континуумі природних спільностей – від агресивного, фанатичного натовпу до терпимої публіки. Четверта відмінність – будь-який натовп підкорюється вождю, публіка ж не підкорюється, вона надихається публіцистом, журналістом, письменником. На публіці більш яскравіше відображається відбиток її створювача. Для натовпу характерно протилежне. Лідер несе на собі відбиток натовпу своїх прихильників. П'ята – натовп в принципі менш однорідний ніж публіка. Натовп завжди збільшується завдяки випадковій масі цікавих перехожих. Публіка зростає за рахунок цілеспрямованої реклами. І нарешті, шоста відмінність – публіка є відомим своєрідним видом комерційної клієнтури. Є два види клієнтів: публіка постійна, тривка і публіка випадкова, непостійна [9, 266–272].

Г. Тард виділяв різні види публіки. По-перше, існують гендерні відмінності, створюється чоловіча та жіноча публіка, так як існує чоловічий та жіночий натовпи. Жіночі натовпи вражають його силою своєї екзальтації та кровожерливості. Він посилається на дослідження Тена, який описував агресивну поведінку жінок, молодих та красивих, 5 жовтня 1789 р. в Парижі [9, 278].

По-друге, вікові особливості також впливають на поведінку людей. Існує молодіжний і старечий натовп та публіка, причому старечі натовпи досить рідкісні і менш активні. Г. Тард зробив припущення: прагнення збиратися в натовп зростає в період повного розквіту молодості, а потім з віком поступово зменшується.

По-третє, пора року впливає на прагнення збиратися в натовп. "Сонце є одним з головних елементів, який розпалює натовп. Літні натовпи мають більш гарячий хара-

ктер, ніж зимові", – писав Г. Тард [9, 279]. Г. Тард розглядав характеристики натовпу. Він відмічав, що "натовпи не тільки легковірні, вони божевільні. Багато з їх властивостей схожі з душевнохворими: перебільшена гордість, нетерпимість, відсутність міри у всьому. Вони доходять до двох крайніх полюсів або збудження, або падіння духу, вони то несамовиті, то знищені панікою. В них бувають справжні колективні галюцинації: людям, як зібралися разом, здається, що вони бачать та чують такі речі, яких вони не бачать і не чують по одинці. І коли натовпи впевнені, що їх переслідують уявні вороги, їх віра базується на логіці безумця" [9, 294].

Г. Тард помітив парадокс: натовп не здатний до розумних дій, тільки окрема людина може мислити і діяти раціонально. Натовп на здатний до інтелектуальної творчості. У людей, зібраних разом, здатність мислити знижується і відчуття реальності стирається. Однак в натовпі існують люди, які мають сильну волю, вони залучають та управляють рештою. Це вожді, релігійні діячі, політики, журналісти.

Г. Тард фактично є засновником теорії масової комунікації. Він помітив, що будь-яка комунікація, і масова, і міжособистісна, супроводжується навіювальним впливом. Особливо сильно цей вплив проявляється в натовпі.

Ідеї І. Тарда, Г. Ле Бона знайшли розуміння в австрійського психолога З. Фрейда, який виклав свої погляди на соціально-психологічні явища у групах у праці "Масова психологія і аналіз людського "Я". З. Фрейд активно використовував положення психології мас Г. Ле Бона. Для нього велику роль у соціальному устрої світу відігравало навіювання, наслідування, підпорядкування лідерові (вожаку), неусвідомлені колективні уявлення. Вплив З. Фрейда на розвиток соціальної психології сьогодні визнається всіма значними науковцями, його звернення до проблематики групової психології не було випадковим, а базувалося на нагромадженому ним досвідові.

Розглядаючи питання групової психології, З. Фрейд та його послідовники виходили з розробленої ними методології психоаналізу, екстраполюючи поняття та принципи, розроблені в практиці лікування неврозів, на сферу соціально-психологічних явищ. За основу інтерпретації міжособистісних і міжгрупових відносин бралися психологічні механізми такої групи, як сім'я. Особливо це стосується аналізу взаємин лідера та маси. Соціальна група розглядається як сукупність індивідів, які вважають лідера своїм ідеалом. Індивіди замінюють свій ідеал "Я" масовим ідеалом, що втілюється у вожді. Якщо вождь у психології натовпу є суб'єктом своїх дій, свідомий вольовий акт якого полягає в нав'язуванні іншим свого образу, то стає можливим, за особливого стану людей у натовпі, нав'язати свій образ, через ідентифікацію себе з лідером як своїм ідеалом відбувається ідентифікація одного індивіда з іншим. Згідно зі схемою З. Фрейда, відносини з лідером будуються за аналогією дитини з батьками.

У концепції "психології натовпу" натовп протиставляється вождю, еліті, лідеру, які здатні навести порядок у натовпі, повести його за собою.

Розглядаючи натовп як сліпу, некеровану силу, Г. Тард, Г. Ле Бон, З. Фрейд шукали шляхи перетворення його на таку спільноту, яка позбулася б своїх негативних руйнівних сил. Окрім волі, інтелекту, свідомості лідерів вони бачили й інші можливості подолати суперечності між індивідом і суспільством. Так, ефективним засобом корегування психічних дефектів натовпу вони вважали його організацію, об'єднання в групу.

У праці "Масова психологія та аналіз людського "Я" З. Фрейд розмірковує над великими проблемами суспільства, виникненням світових релігій та суспільних рухів. "Ми знаходимося на території психології натовпу, де не відчуваємо себе в своїй тарілці", – писав він [10, 70]. Він намагається вирішити проблему: чому індивід за умови його включення в натовп відчуває, думає та поводиться зовсім інакше, ніж можна було б від нього очікувати [10, 133]. Причому З. Фрейд дуже часто використовує поняття маса як синонім поняттю натовп.

З. Фрейд стверджував, що особистість людини західної культури складається із динаміки свідомого та несвідомого. "В середині натовпу придушення несвідомих тенденцій зменшується. Моральні заборони зникають, панують інстинкти та емоційність. Людина–натовп діє як автомат, позбавлений власної мови. Він спускається на декілька сходинок по драбині цивілізації" [10, 290]. Головне явище масової психології – несвобода в натовпі окремої людини. Кожен емоційно зв'язаний в двох напрямках, з одного боку – з вождем, а з іншого – з іншими масовими індивідами.

Книга французького юриста та соціолога С. Сігеле "Злочинний натовп" була вперше видана в Парижі 1892 р. С. Сігеле поставив перед собою завдання – визначити міру відповідальності людини за злочин, який вона здійснила, будучи частиною натовпу. "Ми хочемо дати собі точний звіт в природі злочинів натовпу і небезпеки їх для суспільства" [4, 27].

Натовп, на його думку, являє собою людський агрегат, різнорідний за привілеями, так як він утворений з індивідів обох родів, різного віку, всіх класів, соціальних станів, усіх рівнів моралі та культури. Він утворюється без попередньої домовленості, мимоволі, несподівано. Натовп може бути втягнений в зовсім дикі та жорстокі вчинки, він більше схильний до зла, ніж до добра. Водночас натовп може піднятися до самої вищої міри самовідданості та героїзму. С. Сігеле намагався пояснити численні випадки жорстокості натовпу під час Французької революції кінця XVIII – середини XIX ст.

С. Сігеле вважав, що до натовпу входять переважно люди злі та активні. "Злість – якість більше активна, ніж доброта, бо клас злих складається з тих, хто бажає принести шкоду іншим, тоді як клас добрих не робить ніколи іншим зла. Це люди пасивні. Пасивна доброта не може впливати на натовп і керувати ним. Пасивні добрі люди стають сліпою зброєю тих, хто може перемогти. Активно добрі люди часто наштовхуються на звинувачення в боягузтві або в чомусь ще гіршому" [4, 53].

С. Сігеле описував яскраві приклади жорстокості та погромів, здійснених натовпом. Люди в натовпі "керуються інстинктом, вони переймають моральне забарвлення від навколишніх, кричать все те, що хочуть інші, і роблять те, до чого їх змушує загальна течія" [4, 55]. Він зробив висновок: якщо все це так, то неважко зрозуміти, чому погані почуття беруть гору в натовпі, знищуючи всяке добре починання меншості.

Американський соціолог Г. Блумер у праці "Колективна поведінка" (1994) зазначав, що природа колективної поведінки багатогранна. Вона передбачає розгляд таких явищ, як натовп, паніка, манія, суспільна думка, мода, пропаганда, соціальні рухи, революції та реформи. Він вважав, що предмет психології великих груп – це колективна або суспільна поведінка, яка означає, що індивіди діють разом певним чином, що між ними існує певне розподілення праці і взаємне пристосування різних ліній індивідуальної поведінки [1]. Г. Блумер висуває гіпотезу: більшість випадків колективної поведінки

людей пояснюється їх спільними експектаціями та розумінням ситуації. Він виділяє, по-перше, неорганізовані (розпливчасті, елементарні) форми колективної поведінки. Так поводять себе люди в натовпі, під час біржової паніки, в ситуації військової істерії, в умовах соціальної напруги. В цих випадках колективна поведінка виникає спонтанно, не підкоряється домовленостям та традиціям. Вона виникає в умовах нестійкості звичних форм існування, порушення заведеного розпорядку життя. По-друге, організовані форми колективної поведінки, які присутні в соціальних інститутах та установах.

Г. Блумер детально описав механізм елементарної колективної поведінки, які є простими та давніми способами взаємодії людей. Зазвичай вони приводять до більш розвинених форм колективної поведінки. Натовп діє на основі фізичних контактів людей один з одним. Маса діє шляхом збігу індивідуальних виборів. Громадськість же стикається з дилемою: як стати єдністю, якщо вона розділена відношенням до проблеми, як діяти узгоджено, якщо існують протиріччя з приводу шляхів і способів дій. Громадськість вирішує ці питання, набуваючи свій особливий тип єдності і можливість діяти завдяки встановленню суспільної думки. Суспільна думка – це центральна тенденція, встановлена в боротьбі між протилежними думками. Вона робить можливою узгоджену дію, яка не обов'язково заснована на консенсусі, контакті або випадковому збігу індивідуальних виборів.

Отже, проблема вивчення натовпу є досить актуальною не тільки на межі XIX–XX ст., а й сьогодні. Останнім часом стало звичним явищем зібрання людей в натовп за різних соціальних, політичних, культурних чи релігійних причин. Суспільне становище не тільки в нашій країні, а й в інших державах є досить нестабільним та важким. Тому натовпи є характерним виявом краху сподівань людей, які не можуть у традиційний спосіб висловити своє незадоволення або вимагати необхідних, на їхню думку, реформ.

Люди, потрапляючи в натовп, нерідко є маріонетками в руках його лідерів, які в такий спосіб намагаються досягти своєї мети, найчастіше – влади.

Література

1. Блуммер Г. Коллективное поведение // Психология масс. –Самара, 1998.

2. Ле Бон Г. Психология толпы. – М., 1998.

3. Левада Ю. Людина, натовп і маса в громадській думці // Соціологія: теорія, методи, маркетинг. – 1998. – №1–2.

4. Сигеле С. Преступная толпа. Опыт коллективной психологии. – М., 1998.

5. Сірий Є. В. Соціологія: загальна теорія, історія розвитку, спеціальні та галузеві теорії: Навч. посібн. – К.: Атіка, 2004.

6. Смелзер Н. Социология. – М., 1994.

7. Социология: Энциклопедия / Сост. А.А. Грицанов, В. Л. Абушенко, Г. М. Евелькин. – Мн.: Книжный Дом, 2003.

8. Социальная психология: Хрестоматия: Учеб. пос. – М., 2003.

9. Тард Г. Мнение и толпа // Психология толп. – М., 1998.

10. Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого "Я" // Преступная толпа. – М., 1998.

11. Черниш Н. Соціологія. Курс лекцій: Вип. 4. – Львів, 1996.

З М І С Т

ФІЛОСОФІЯ

Богуцький Ю.П. Потенційні перспективи культурної динаміки в контексті самоорганізації суспільства 5

Скальська Д.М. Естетичний дискурс постмодерну 15

Даренський В.Ю. Екзистенційні аспекти діалогу «людина – природа» 22

Демещенко В.В. Історико-культурологічні аспекти впливу Європи на процес акомодації Японії до капіталізму 30

Даренська В.М. "Слов'янська міфологія" М.Костомарова як реконструкція космізму традиційної народної культури 37

Супрун А.Г. Дві долі – дві філософії: Г. Сковорода та М. Гоголь 44

Стадник М.М. Становлення взаємовідносин християнства і науки: релігієзнавчий аспект.....48

Яковенко А.І. Проблематика самовизначення та самореалізації особистості в євангельській метафізиці Г.С. Сковороди 55

Балашова О.О. Медіа в колізіях світосприйняття 61

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Карпова Л.О. Вільний час і розвиток людини: концепції взаємодії 69

Новосад М.Г. Народнопісенні традиції в контексті соціокультурного буття українців 75

Процик Л.Л. Художньо-естетичні принципи театру імені І. Франка в контексті розвитку української театральної культури 20-х років XX ст. 80

Більченко Є.В. Культурологічний аналіз моделі космосу в поетичній творчості (на прикладі лірики І. Павлюка) 85

Олійник О.С. "Культурні" індустрії як сучасні форми суспільної організації праці у духовному виробництві 94

Радзієвський В.О. Релігійне право у системі гуманітарно-правових дисциплін 99

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Романенкова Ю.В. Образ Діани Де Пуатьє у французькій художній культурі XVI ст.: до питання іконографії 107

Самітов В.З. Методологічне обґрунтування категорії "мислення" музиканта-виконавця 116

Гужва О.П. Скрябін: "Прометей" у заграві містерії 123

Овчарук О.В. Мистецька освіта: категоріальний аналіз проблеми 130

Карась С.О. Загальна характеристика художньо-образної концепції "Прелюдії та фуги gis-moll" з II тому ДТК Й.-С. Баха 136

Сідлецька Т.І. Особливості розвитку ансамблів троїстих музик в Україні 142

Маоюань Інь Вокальне виконавство в Китаї: методичний аспект 149

Лотиш Л.О. Пейзаж у творчості Сергія Олексійовича Григор'єва 154

Марунич Н.М. Інструментальне виконавство: деякі аспекти роботи над звуком 159

Скорик А.Я. Роль культурологічних програм Львівської державної телерадіокомпанії у пропаганді українського мистецтва (60-ті роки XX століття) 163

СОЦІОЛОГІЯ

Бабенко Н.Б. Соціально-культурний потенціал закладів культури клубного типу в Україні: соціологічний аспект 169

Верменко А.Ю., Гудіна Н.М. Теоретичні та світоглядні засади соціальної роботи на селі 179

Сидоров М.В.-С., Пігіда А.О. Інтернет-користувач у реальних та віртуальних соціальних спільнотах 186

Фісенко Н.П. Творчість особистості як процес саморозвитку 194

Беззада А.І. Теоретико-методологічні засади дослідження натовпу як соціального явища 203

Наукове видання

Культура і Сучасність

АЛЬМАНАХ

№ 2, 2007

Науковий редактор *І.Ю. Вільчинська*

Комп'ютерний набір
та верстка *С.І. Супруненко*

Підписано до друку _____ 2007. Формат 60x84 1/8. Папір офсетний № 1.
Друк офсетний. Облік.-вид. арк. 19. Наклад 1000 прим. Зам. _____

Видавництво "Міленіум"
Свідотство 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