ISSN 2226-0285

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

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

КУЛЬТУРА І УЧАСНІСТЬ

№ 2 А Л Ь М А Н А Х **2015**

CULTURE AND CONTEMPORANEITY

A L M A N A C

Заснований у 1999 р.
Виходить двічі на рік

Київ

УДК 050:(008+7)

Культура і сучасність : альманах. – К. : Міленіум, 2015. – № 2. – 182 с.

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

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

Р Е Д А К Ц І Й Н А К О Л Е Г І Я

Вєдєнєєв Д.В., д. і. н., професор (*головний редактор*) (Україна); ***Школьна О.В.,*** д. мист., с. н. с. *(заступник головного редактора)* (Україна); ***Афоніна О.С.,*** к. мист., доцент (*відповідальний секретар*) (Україна); ***Бадах Ю.Г.,*** д. і. н., професор (Україна); ***Бітаєв В.А.,*** д. філос. н., професор, член-кор. НАМ України (Україна); ***Більченко Є.В.,*** д. культ., доцент (Україна); ***Волков С.М.,*** д. культ., професор (Україна); ***Герчанівська П.Е.,*** д. культ., професор (Україна); ***Єсипенко Р.М.,*** д. і. н., професор (Україна); ***Жукова Н.А.,*** д. культ., доцент (Україна); ***Клаус Кайл,*** д. філос. в галузі мистецтвознавства, габілітований (Німеччина); ***Литвин С.Х.,*** д. і. н., професор (Україна); ***Немкович О.М.,*** д. мист., с. н. с. (Україна); ***Редя В.Я.,*** д. мист., професор (Україна); ***Ржевська М.Ю.,*** д. мист., професор (Україна); ***Сабадаш Ю.С.,*** д. культ., професор (Україна); ***Сєров М.В.,*** д. культ., доцент (Росія); ***Сіверс В.А.,*** д. філос. н., професор (Україна); ***Слободяник М.С.,*** д. і. н., професор (Україна); ***Смолик О.І.,*** д. культ., професор (Білорусь); ***Станіславська К.І.,*** д. мист., професор (Україна); ***Урсу Н.О.,*** д. мист., професор (Україна); ***Федорук О.К.,*** д. мист., професор, академік НАМ України (Україна); ***Федотова О.О.,*** д. і. н., с. н. с. (Україна); ***Шульгіна В.Д.,*** д. мист., професор (Україна).

Р Е Ц Е Н З Е Н Т И

Петрова І.В., д. культ., професор (Україна); ***Сапенько Р.,*** д. філос. н., професор (Польща); ***Троєльнікова Л.О.,*** д. мист., професор (Україна).

Затверджено:
Наказом Міністерства освіти і науки України № 1021 від 07.10.2015 р.
як фахове видання з культурології та мистецтвознавства

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

Наукометричні показники *Global Impact Factor*: 2014 – 0,795; 2013 – 0,729; 2012 – 0,640

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 2 від 27 жовтня 2015 р.)

За точність викладених фактів та коректність цитування відповідальність несе автор.

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

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2015
© Гаврищук О.А., дизайн, 2015
© Автори, 2015

К У Л Ь Т У Р О Л О Г І Я

УДК 821.161.2:340.12

Buryak Larysa
Doctor of Science in History, professor,
Head of the social and humanitarian sciences
department of Encyclopedic Publishing

CONSTRUCTION OF THE IMAGE OF TARAS SHEVCHENKO AS A PART OF NATIONAL MEMORY

The image of Taras Shevchenko is considered as an integral component of national memory, which was formed in the 1920-s. The content, structure and mechanism of constructing of Taras Shevchenko's image are analyzed according to the social-political and cultural transformation, creating new collective identity.

Key words: national memory, memorial constructions, image of T. Shevchenko

Буряк Лариса Іванівна, *доктор історичних наук, професор, завідувач відділу соціогуманітарних наук Державної наукової установи "Енциклопедичне видавництво"*

Конструювання образу Тараса Шевченка як складової національної пам'яті

Образ Тараса Шевченка розглядається як неодмінна складова національної пам'яті. Аналізується зміст та прийоми творення образу Тараса Шевченка відповідно до суспільно-політичних та культурних трансформацій у контексті формування нової колективної ідентичності.

Ключові слова: національна пам'ять, колективна ідентичність, меморіальні конструкції, образ Т. Шевченка.

Буряк Лариса Ивановна, *доктор исторических наук, профессор, заведующая отделом социогуманитарных наук Государственного научного учреждения "Энциклопедическое издательство"*

Конструирование образа Тараса Шевченко как составляющей национальной памяти

Образ Тараса Шевченко рассматривается как неотъемлемая составляющая национальной памяти. Анализируется содержание и приемы создания образа Тараса Шевченко в соответствии с общественно-политическими и культурными трансформациями в контексте формирования новой коллективной идентичности.

Ключевые слова: национальная память, коллективная идентичность, мемориальные конструкции, образ Т. Шевченко.

Issues of the collective identity became recently one of the most actual in the sphere of socio-humanities. Construction of memory of the common past, outstanding figures of the history and culture becomes one of the most involved and tried methods in the course of an identity formation. The image of Taras Shevchenko during more than one and a half centuries, acts as a symbol of the national identity of Ukrainians. At first sight, it looks unique, especially, if to remember how many breathtaking events occurred in Ukraine lately – revolutions, wars, changes of a political system, public and cultural transformations. Contrary to everything, an image of Shevchenko has been remained in space of the national memory as one of its key signs.

Considering features of an existence of the memorable space, the image of Taras Shevchenko as the multidimensional phenomenon, becomes clear only in a context of spatial-temporal changes of models of memory, since times of the Modernist style and to the present with its eclectic synthesis of a postmodernism, post-positivism, a post-postmodernism, etc. The secret of a long term and a continuity of existence of the image of Shevchenko in space of the collective memory is in many respects caused its indispensable embedity in the plane of mythologem, in its numerous, according to political contexts, modifications.

Each memory model assumes its own image Shevchenko, trying to refuse the previous mythological stratifications. But almost each time there was "a redefinition of myths" (according to terminology of the modern socio-humanities, focused on research of a phenomenon of the collective memory) [1, p. 15-16]. It is a question that society, feeling a sharp need for the national cultural hero as a key element of the ethnic identification, each time came back to reconstruction of its image, reformatting / redefining him according to calls and requirements of the time. The birth of new myths as considers L. P. Repina, occurs almost at the same time to a deconstruction of the old ones. The scientist draws generalizing conclusion: "… having separated the facts from the myth, instead of one we receive other history, tending to become the new myth" [5, p. 149].

© Buryak L., 2015

The Modernist style era, when construction of the image of Taras Shevchenko began, was times of creation of the nations and the national identities which were actively appealing to historical myths and cultural heroes. The image of Shevchenko conceptually also was absolutely naturally entered in mythologems of the national revival of XIX century according to romantic models of the Ukrainian intellectuals. Reflecting over an issue of creation of the cultural hero image of the nations, D. Stus notes that the historical destiny of the people is more problem, the higher there are moral and ethical requirements to the applicant for this role. The cultural hero "elected" thus, becomes an unconditional moral authority and an example for heritage, so eternal, as well as the nation. Thus the figure and the biography of the cultural hero of the nation are created actually according to the hagiographical samples which are not allowing conversation on human weaknesses" [6, p. 80].

According to modern interpretations, the myth is recognized as an indispensable component of the collective memory, acting at the same time like a contents filler, the explanatory scheme, the tool of a correcting and construction of the actual public information [2, p. 82]. The deep contents of the myth in formation of the collective memory, according to O. Boyko, are shown in his possibility as much as possible to simplify necessary images, to construct a "picture" which is easily created by the collective imagination. "The fantasy in alliance with emotion, – considers the scientist, – is the reason that in this myth completely organically can unite reality and fiction, arise nonexistent images, born legends, appear the invented causal relationships between real objects, extremely idealized personality, processes, and facts etc." [3, p. 230].

In the nineteenth century almost a mystical cult of "father Taras" in an aura of the bible national prophet was created. The Ukrainophile interpretation of Shevchenko was made as intuition gifted man, without knowledge and education, "the national poet" who allegedly received "power of attorney" from the people to sing about it and instead of it. At the same time in Galicia there was a radicalization of Shevchenko in the spirit of a community socialism, and its heritage became a factor of the political struggle. Under the pressure of creation of a canonical and mythical image of the national hero even M. Dragomanov, as considers V. Smilyanska, made erroneous estimates of creativity of the Ukrainian genius, "considerably having limited sources of outlook of the poet to a biblicality and Haidamak rebel fighters as proof of the thesis that Shevchenko creativity is not suitable for the revolutionary and socialist promotion" [7, p. 8]. Though it is necessary to notice that M. Dragomanov and I. Franko were among those single intellectuals in the cultural space of Ukraine who came nearer to understanding of depths of the Shevchenko genius, realizing its infinite multidimensionality. Aspiring to exempt the national consciousness from stereotypes, to force society massively and in a most up-to-date way to perceive the national heroes, they acted as the first great demystifiers. Thus, both the first and the second, realized impossibility of an embodiment of the intentions as the mass consciousness is configured as usual perception of the simplified images, but the collective memory retains primarily a mythical "image" in the genre of "naive".

M. Dragomanov was one of the first who paid attention to a variety of updatings of the Shevchenko image existing then – "the mad patriot", "separatist", "the enemy of Russia and Poland", "the Kozak-Ukrainian Republican", "the peace patriot", "a prophet of "the house and the wisdom"", "not the socialist and not the revolutionary", "a lawful Austrian progressist". Critically appreciating creation of the Shevchenko myth, M. Dragomanov rigidly subjected to criticism a populist cult of "the apostle and prophet God's Taras" and pronounced a sentence: "So always with prophets" [8, p. 327].

On the background of "the conflict of mythologies" [9] around the Shevchenko image I. Franko and M. Dragomanov addressed to decoding of complex symbols of the Kobzar creativity. In I. Franko's judgment, the main algorithm of poetry of T. Shevchenko is eternal "melancholy for life" which basis make personal and public liberty and to reach it for the people is unable under any circumstances. As poetic and philosophical top of creativity of the Ukrainian genius I. Franko considered the poem "Maria" on what repeatedly focused attention [10, p. 9]. On this poem written in 1859 as on the outstanding phenomenon in Shevchenko creativity, M. Dragomanov paid in due time attention. On his initiative in Gromada publishing house abroad in Geneva it was republished with comments of the historian ("Mariya maty Isusowa: Wirszi Szewczenka z uwahamy M. Dragomanowa". Geneve, 1882).

In December, 1883 I. Franko in the letter to M. Dragomanov emphasized: "On the simple people the bigger impression makes your preface to "Maria" and the note, than the poem which, however, and educated persons in our land are not able to appreciate (italics by author) and which seems to me more genius of everything that Taras wrote" [11]. To its bible contents as M. Dragomanov considered, it is impossible to call T. Shevchenko's approaches exegetics: "Shevchenko in "Maria" seemed not to be exegetist (and certainly!), and, to tell, the free evangelist who from itself told the fairy tale on Maria and Isusa" [12, page 98]. That T.Shevchenko's symbolics appeared incomprehensible to the reader in due time was reproached by D. Chizhevsky, as well as Y. Shevelev considering that is a lot of places in the "Kobzar" and there are "dark", "absolutely mysterious" [13, p. 129].

Eventually a little that changed in a paradigm of construction of the Shevchenko image. Analyzing a situation, I. Dzyuba is compelled to note that the "symbolical depth of the Kobzar image doesn't take by all" though "mercenary and political stratifications" always was enough [14, p. 7]. The figure of the national hero continues represent according to romantic canons. Contrary to what romanticism long time left behind, the idealized image of the artist created in the nineteenth century, has turned millions of repetitions is fixed in the national memory.

The 1920-s are of special interest, considering that was made attempts to deconstruct the myth created by predecessors and to create a new image of Taras Shevchenko, who was reported to be one of the symbols of Soviet Ukraine this time, to occupy an honored place in the pantheon of national heroes, and, consequently, in the memory model, which has been formed in accordance with a new identity. We note that the national identity on the stage of history was among the actualized issues and primarily due Ukrainianization, by which the Soviet authorities tried to argue their positions. V. Kravchenko's opinion relatively Ukrainian modern identity as product of recent time with inherent signs – national historical narrative, codified by literary language, the modern name of territory and people, just approved in the first half of the twentieth century – though controversial, but not groundless [15, p. 12].

The era of that time in Ukraine, designated by a difficult configuration of sociocultural processes, needed construction of own system of symbols. National and cultural traditions should be coordinated with ideas, tasks, strategic plans of a socialism creation. Persons which images, biography and creativity were integrally conformable to a context of political and cultural transformations, were embedded in the Ukrainian cultural space. T. Shevchenko was one of such person.

Among the different modifications of the image extended in the 1920s the majority continued to be in the plane of a populist cult of T. Shevchenko, essentially without differing one from another. At the same time any of them, considering inquiries and time calls, did not seem fully adequate in new political conditions. Even the book published in 1923 by A. Richitsky "Taras Shevchenko in the light of an era", represented "the first Marxist monograph about Shevchenko", only slightly modernized the concept, so-called T. Shevchenko's "peasantry". A. Richitsky offered to consideration "a serf hired hand, preproletarian (italics – L.B.) model of the public ideology of T. Shevchenko as "the fighter for liberation of a social group – a mother of the modern working class, that stratum which own liberation gets only in fight of this class against capitalism" [16, p. 225]. This image, contrary to its outwardly new cover, could not satisfy inquiries of the official ideology, did not correspond to its strategy in which the central place was allocated for the proletariat. A. Richits'ky's attempt to construct of T. Shevchenko image in a context of requirements of time was criticized and worked, despite that was again republished in 1925, did not become sign.

Meanwhile, within the 1920s the circle of the researchers pursuing the aim of the scientific understanding of a Kobzar phenomenon was created, a number of editions – "Taras Shevchenko" (1921), "the Shevchenko collection" (1924) were printed, the two-volume book "Shevchenko and his time" (1925, 1926), prepared "T. Shevchenko's complete works". It was an important awareness of need of the critical relation to Shevchenko creative heritage, impossibility "to be satisfied with short anniversary notes, naive and patriotic speeches and any preparations" [17, p. 173].

In an editorial word to "the Shevchenko collection" P. Filipovich noted that any Ukrainian writer had not written so much as about T. Shevchenko, arguing at the same time that the true study of life and creativity of the poet. It was noted that T. Shevchenko's biography needs well-grounded research, deprivation of ornaments and legends, and its heritage such as the sociological, psychological, comparative-historical analysis [18, p. 3]. The subjects of articles placed in the collection, but all of them were different and written in the course of new views on T. Shevchenko's creativity and testified to attempts of a comprehensive approach to its studying. The research was focused, first of all, on unknown Shevchenko's biographical data, his world outlooks, creativity psychology. In work of academician O. Novitsky T. Shevchenko's pictorial heritage was investigated, at first sight, and at the same time mysterious self-portraits were analyzed.

The Authors of "Shevchenko's collection" addressed to burning and controversial issues of T. Shevchenko's creativity, showing that its multidimensionality, avoiding an interpretative primitivization. M. Novitsky in a context of illumination of T. Shevchenko biography broke poetic interpretation of Virgin Mary as "God's mother covers" on what as it was noted above, concentrated attention in due time I. Franko and M. Dragomanov.

Not less inconsistent issue – bilingualism of T. Shevchenko's literary heritage reaching depths of its self-identity – A. Loboda pointed out and outlined in article "Boundaries of two elements (To psychology of Shevchenko creativity)". Specifying that Shevchenko's "journal" and stories he writes in Russian, A. Loboda put forward to a hypothesis of a tragic division, "the tragedy of fight of two elements" – Ukrainian and Russian, inherent the Kobzar, as to Gogol or Kulish. On this complex issue M. Zerov considering adhered to other point of view that Shevchenko never had an "intimate internal affinity with Russian language elements in that measure as Gogol or Kulish" [17, p. 175]. Expressing own view of this issue, M. Zerov explained T. Shevchenko's bilingualism by external factors, first, not clarity of "journal style" in Ukrainian at that time,

secondly, aspiration to prove ability to manipulate in Russian with not smaller skill, than in Ukrainian. Symbols of Shevchenko's self-identity from this point of view of his literary and art creativity will reach new heat only in independent Ukraine.

At first sight, but also an absolutely natural feature of a scientific discourse of the 1920s was paradoxical that a deconstruction of the previous Shevchenko's myth and deprivation of its mythical stratifications, occurred with a simultaneous construcion of the other mythologized image. In the same "Shevchenko collection" priority was given to a revolutionary value of Shevchenko creativity to what S. Efremov's articles "On unequal lawsuits (Shevchenko and autocracy)", P. Filipovich "Shevchenko and Decembrists", O. Doroshkevych "Shevchenko in a socialist environment" testified. S. Efremov's article with big art and finely only planned this line. "… Forever remain knit together two great dates in our history, two national holidays – Shevchenko's anniversaries and liberation from tsarism, – as a symbol of indissoluble ties of the true culture with really high forms of a political life" [19, p. 17].

Two other authors considerably intensified a subject of revolutionism of Shevchenkovsky creativity. O. Doroshevych provide a number of the justifications for it which dominating idea was an acquaintance of the poet with "powerful searches of a socialist outlook pre-Marxist time" [20]. P. Filipovich consecutive and persistently included T. Shevchenko in a context of the decembrist movement history. How "Decembrists woke Herzen", K. Ryleyev should inspire T. Shevchenko. P. Filipovich's work printed in "the Shevchenko collection", soon after that was almost twice increased and published as the separate book, but by this time in the state publishing house than as its value was underlined. "Shevchenko is the central figure of the Ukrainian writing of XIX century, – were confirmed by the author, – tested many different ideological and literary influences, but among his conductors Decembrists take an especial place of honor and, besides, almost throughout all activity of the author of the "Kobzar" [21, p. 9]. Studying of Shevchenko relation to Decembrists, on P. Filipovich's belief, opened a way to understanding of "a public face of the revolutionary poet", and also to "the history of December heritage, an emancipating thought, rebellious moods".

The important role in creation of a then pantheon of national heroes, the T. Shevchenko image in particular, belonged to the newspaper "Ukraine" which on M. Grushevs'ky's return from emigration in 1924 turned into governing body of Historical section of the Ukrainian Academy of Sciences. Images of outstanding figures of the national and cultural renaissance, appearing on pages of "Ukraine", were purposefully focused on formations of a new identity and pretend only to be printed in the collective consciousness. On M. Grushevs'ky's initiative and with his direct participation from 1924 to 1930 some anniversary production was prepared. The gallery of key figures became result of this short, but an extremely saturated period of the history, which represented spiritual and cultural space of the Ukrainian nation and only pretend to remain "eternally memorable" in the Ukrainian history [22, p. 20].

In the conditions of an Ukrainization, till the end of the 1920s strategy of the VUAN historical section did not contradict an official course of the Soviet power. And moreover, it assisted a successful carrying out an Ukrainization, forming a pantheon of leaders of the nation which acted as an embodiment of its rich cultural potential and should inspire on new achievements. Emergence and distribution of the images of known figures of the Ukrainian renaissance in the cultural space emphasized a national character of the policy, carried out by the power, forming to it trust of the society.

Special numbers of "Ukraine" were devoted to the 64th and 69th anniversaries of death of Taras Shevchenko. It were peculiar memorial narrative-visual complexes with the corresponding names "In the sixty fourth Shevchenko's anniversaries" (1925) and "In the 69th anniversary of T. Shevchenko" (1930). The first of them – the sixty fourth anniversary from the date of death of the Kobzar, was most likely ordinary. However, the value which was given to T. Shevchenko in a national pantheon caused preparation of a special release of "Ukraine".

Arranged according to the steady scheme, different in a genre, the publication gave opportunity to present a many-sided image. The anniversary collection of 1925 was opened by M. Grushevsky's article claiming to be a backbone in a mamory model of T. Shevchenko. Other publications – analytical articles, memoirs, letters, photos, reproductions supplemented the general construction of the image.

M. Grushevs'ky did not deprive the images of Taras Shevchenko, as well as two other intellectual conductors of the nation, kirilo-mefodiyevets M. Kostomarov and P. Kulish, steady in the collective consciousness of a bible measurement, calling them metaphorically "a big Ukrainian Trinity" [23, p. 9]. M. Grushevs'ky's lexicon, though modernized according to political processes, nevertheless, was coordinated in the consonance with that which remained used with T. Shevchenko. In particular, by fiftieth anniversary of death of T. Shevchenko in 1911 S. Efremov published an article with not less cult name "Apostle of the truth", creating an image of the radical democrat and at the same time "the peasant poet". In the collection of Kiev Provincial Department of Educaton "Shevchenko Memories" was printed P. Lyubchenko's article with

the expressive name "Red Christ" (1920). In the brochure "Shevchenko and the independent Ukraine" Nikita Shapoval compared Shevchenko to the Christ [14, p. 7].

Process of the construction of the "Great Kobzar" image proceeded and publications of the anniversary collection represented foundations of the academic principles which should act as its basis. According to the memorial sketch of the journal, the synthesized T. Shevchenko image displayed him at least four forms, namely, the poet, the artist, the revolutionary, the person. The organicity and integrity of the image had the balanced character though certain tendencies to absolutization of the Revolutionary Kobzar were obvious. M. Grushevsky's article was especially indicative. Short on volume, it was marked out by extreme pathos and pathetics.

With refined metaphoricalness, M. Grushevs'ky proclaimed T. Shevchenko a "prophet" and a "leader", made maximum efforts for the sake of that if only there came "a holiday of awakening of the new collective – the Working People of Ukraine" [24, p. 3]. Calling T. Shevchenko "our Revolutionary Herald", passing the image of "the peasant poet", M. Grushevs'ky created the new portrait sketch intending first of all for formation of the collective memory of a class, proclaimed "a predominant force of revolution"". In focus of the article, there was an indissoluble unity of two sign events – anniversaries of the revolution and the doing honours to the Kobzar memory. The inspired ode to Taras Shevchenko at the same time sounded M. Grushevsky's appeal to a recognition of the revolution which impulse, on his belief, "really sprinkled the earth with enemy blood, – plowed deep furrows in it and turned out new fertile layers (italics – L.B.)" [24, p. 4].

According to M. Grushevs'ky the image of T. Shevchenko reached apogee of a glorification. The elation amplified different methods, including writing from a capital letter "Word of the Poet", "He / Him", "His Word", "Great Kobzar", as well as "Revolution", "People", etc. Calculations was on that the mass reader by all means felt greatness of a figure, without separating it from the happened revolutionary changes.

The pre-revolutionary time image of T. Shevchenko, according to M. Grushevs'ky's version, associated with an image of Jeremiah. It is "the singer of the unfulfilled dreams, the broken hopes, irrevocably missed possibilities", "the preacher of fraternization with enemies", "the ideologist of amnesty". He should depart in a non-existence and concede a place to another which acted as "the severe prophet of a reckless liberation, destruction of violence and lie, the leader of an enslaved people against the class oppression" [24, p. 5]. On M. Grushevs'ky's belief, it was necessary to refuse sentimental, deepened at grief T. Shevchenko as he lost the actuality, did not answer the general moods of the society at a new stage of its progress and to the power tasks, preferring to see first of all the revolutionary.

Boundless in the embodiment T. Shevchenko's creative heritage acted as the basis of creation of a new image, conformable to revolutionary processes. Explaining this phenomenon, M. Grushevs'ky emphasized that Taras Shevchenko's "word" constantly evolves in the contents, remaining invariable in a form. "Estates and generations as everywhere, and at us, with changes of social living conditions, evolve in the national ideology and in sociopolitical tasks, as well as in all another, and according to that differently approached and approach to the Word of the Poet. – M. Grushevs'ky wrote. – On another it understand, find in it the order to itself and a learning, and his annual holiday gives them all new slogans, all new leading assumptions" [24, p. 3].

A certain contrast in I. Franko's work the modification looked against the background revolutionary coloring of the T. Shevchenko image offered a public consciousness [10]. It was the last article which had an unusual history, about what was reported in K. Grushevs'ka's short information support. Prepared to the order of one English professor in 1914 on the occasion of T. Shevchenko's centenary, it was printed in the The Slavonic Review journal only in 1924, that is ten years later.

In I. Franco's article the Kobzar became the delicate philosopher, the consecutive judge of internal freedom of the person. Polyvariability of cultural space of that time caused presence in it a humanistic concept, disregarding that integrity of "revolutionism" of the image was definitely broken.

Among the publications devoted to the Kobzar poetic creativity, in an anniversary number of "Ukraine" there were S. Yefremov's researches "Heritage of the Kobzar Darmogray", P. Filipovich "Shevchenko and Grebinka", M. Novits'ky "Shevchenko in the trial of 1847 and its paper", V. Petrov "Shevchenko, Kulish, V. Belozers'ky – their first meetings", etc.

The image of Shevchenko artist represented in the studies of V. Shchavins'ky "Shevchenko as the artist" and O. Novits'ky "Shevchenko and Rembrandt". At the moment of submission of articles to edition both of them had the identical name "Shevchenko and Rembrandt" that testified to distribution of stereotypic perception of T. Shevchenko – "the Ukrainian Rembrandt". Contrary to obvious similarity of an art manner of two artists, O. Novits'ky in the spirit of the times made an emphasis on social signs of their similarity. "The main community between Shevchenko and Rembrandt consists in social conditions, – O. Novits'ky noted. – Rembrandt is a mouthpiece in art of ideals of the working Dutch people when that just got an advantage over the enemies; Shevchenko is the mouthpiece of the same Ukrainian people in those days when its national movement began" [25, p. 125].

T. Shevchenko's many-sided portrait appearing in the anniversary collection, at all the grandeur was not deprived of humanization attempts. On M. Grushevs'ky's belief, memorable images of prominent figures should have versatile lighting, after all it is known that the person best of all reveals in a circle of the inner circle. Private life of the Ukrainian genius had a particular interest, considering its dramatic nature, and continued to draw attention, as the scientists and the general public. A work "Shevchenko and K.B. Piunova", placed in anniversary number of "Ukraine", continuing a demistification of the Ukrainian genius, represented Shevchenko in an interior of the private life, in particular the most mysterious and controversial its component – the relations with female society. Soon there was one more research of M. Mogilyansky's "Love in Shevchenko and Kulish's life" [26]. So, this subject till the end of the 1920th years repeatedly declared itself, softening with warmth of shades a new "bronzed" image of the Kobzar which contours became more and more expressive in the Soviet ideological scheme and took possession of the collective consciousness.

Further quickly enough the image of Taras Shevchenko all more consecutive and more persistently was constructed and extended in a paradigm of the revolutionary expediency. In 1926 O. Doroshkevych frankly confessed that "we diligently tried to discover in Shevchenko's works, even in the latest, separate words (as "communism", "socialism", "industry" etc.) which would prove us visually a revolutionary lection of our big poet" [27, p. 24]. Opposing M. Dragomanov on the occasion that he did not consider T. Shevchenko's ties with the European socialists, criticizing A. Richits'ky for "country outlook" of the Kobzar, pelting P. Filipovich care of estimates of Shevchenko's ties with "the advanced intellectuals of that time", M. Novits'ky – lack of a specification concerning the "genesis of Shevchenko revolutionary outlook", O. Doroshkevych put forward and proved a hypothesis about influences on Shevchenko Russian "Fourierists-petrashevets". Thus, understanding obvious artificiality of own hypothesis, the scientist confessed to "a certain paradoxicality", though argued: "… and today I nevertheless put it, proving meanwhile a little hypothetically" [27, p. 24].

A relative liberalization of political lives of the 1920s in Ukraine allowed to experiment with the creation of Taras Shevchenko images. In spite of that Shevchenko Soviet myth was constructed, in figurative modifications it was possible to find still lines of the live person which, except the talent, was endowed also with usual human emotions.

Over time, in the near future the image of T. Shevchenko – the democrat revolutionary becomes one of ideological symbols of the Soviet identity on the national soil and the power will make every effort for its final canonization. Essentially retouched by "revolutionary colors", it remains almost unique in the Ukrainian pantheon of figures of the Ukrainian renaissance which were defined by memorial strategy of the 1920s.

The image of Taras Shevchenko was examined essential changes in 1920s. The first steps to scientific research and awareness of scale of the Ukrainian genius were taken. At the same time tendencies to its new stereotypification, construction of image signs which allowed implement it in ideological schemes of the Soviet power were outlined. Thus, there was "redefinition" of the Shevchenko myth. The previous myth created in the 70th of XIX century, was rejected and at last with the assistance of new generation the Ukrainian intellectuals are constructed another which basis for decades became a dominant in space of the national memory of Ukrainians about Taras Shevchenko.

References

1. Repina, L. P. (2007). Memory and knowledge about past in the structure of identity. Dialog with time. Almanah of intellectual history. 21. Special issue: Historical myths and ethic and national identity. (pp. 5-21). M.: Izdatelstvo LKI [in Russian].

2. Boyko, O. D. (2011). Modern political myth as instrument of constructing of historical memory. State creative and civilized achievements of Ukrainian people. K.: Stylos, 1, 82 – 100 [in Ukrainian].

3. Boyko, O. (2013). Myth: creation of myth. National and historical memory: dictionary of the concepts. A. M. Kiridon (Eds.). Kyiv: DP "NVC" "Prioritety", [in Ukrainian].

4. Krivosheya, V. (2013). Model of memory. National and historical memory: dictionary of the concepts. A. M. Kiridon (Eds.). Kyiv: DP "NVC" "Prioritety", [in Ukrainian].

5. Repina, L. P. (2005). Conceptions of social and cultural memory in modern historiography. The phenomenon of the past. Moscow: GU – VSHE [in Russian].

6. Stus, D.V. (2013). The person of Taras Shevchenko in cultural space of modern Ukraine. National and historical memory. Policy of the memory in cultural space. (Issue. 8), (pp. 80-83). Kyiv: DP "NVC" Prioritety "[in Ukrainian].

7. Smilyanska, V. (1991). Biograph writer and his/her chronic. Biograph i yogo hronika. Konysky O.Ya. Taras Shevchenko-Grushivsky: Chronic of his life. (pp. 3-23). Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].

8. Dragomanov, M. P. (1991). Shevchenko, ukrayinofily i socialism // Dragomanov M. P. Selected. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].

9. "Conflicts of mythologies" – terminology, that is used in: O. Zabuzhko. Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka u conflicts of mythologies. (2007). Kyiv: Fact [in Ukrainian].

10. Franco, I. (1925). The last article about Shevchenko. Given by Kateryna Grushevska. Ukrayina. B. 1, 2 (11). 5-9 [in Ukrainian].

11. Lettering of I. Franko i M. Dragomanov. Materials for cultural and civil history of Western Ukraine. Kyiv, Vol. 1., 58 [in Ukrainian].

12. Drahomanov, M. (1879). Uwagy uporyadnyka. Gromada. Ukrayinska zbirka. Geneva, 4, 98 [in Ukrainian].

13. Zabuzhko, O. S. (1997). Shevchenko myth of Ukraine. The attempt of philosophical analysis. Kyiv: Abrys [in Ukrainian].

14. Dziuba, I. (2008). Taras Shevchenko. Life and art. Kyiv: Vyd. dim "Kyevo-Mogilyanska akademiya" [in Ukrainian].

15. Kravchenko, V. (2011). Name for Ukraine. Ukraine, Empire, Russia. The selected articles of the modern history and historiography. Kyiv: Krytyka [in Ukrainian].

16. Richitsky, A. (1925). Shevchenko in the light of the epoch. Kharkiv: Derzh. vyd-vo Ukrayiny [in Ukrainian].

17. Zerov, M. (1924). Shevchenkivsky zbirnyk. Ukrayina. B. 3, 173 – 175 [in Ukrainian].

18. Filipovich, P. (1924). Shevchenkivsky zbirnyk. (Vol. 1), (pp. 151). Kyiv [in Ukrainian].

19. Yefremov, S. (1924). Na nerivnyh pozvah (Shevchenko i samoderzhaviye). Shevchenkivsky zbirnyk. P. Filipovich (Eds.). (Vol. 1). (pp. 9-17). Kyiv [in UKrainian].

20. Doroshkevych, O. (1924). Shevchenko in socialist society Shevchenkivsky zbirnyk. (Vol.1), (pp. 42-57). Kyiv [in Ukrainian].

21. Filipovich, P. (1926). Shevchenko i dekabrysty. K .: Derzhvydav [in Ukrainian].

22. Grushevsky, M. (1925). Kostomarov i Novitnya Ukraine. Ukrayina. B. 3 (12), 3-20 [in Ukrainian].

23. Grushevsky, M. (1927). Social and traditional fundaments of Kulish creavity. Ukrayina. B. 1-2 (21), 9-38 [in Ukrainian].

24. Grushevsky, M. (1925). In the 64-th anniversary of Shevchnko. Ukrayina. B. 1-2 (11), 3-5 [in Ukrainian].

25. Novitsky, O. (1925). Shevchenko and Rembrandt (with ilustrations). Ukrayina. B. 1 – 2 (11), 122-125 [in Russian].

26. Chubsky, P. [Mogilyansky M.]. (1928). Love in Shevchenko and Kulish lives. Zapysky istoryko-filologichnogo viddilu. B. XXI – XXII, – 101 – 118 [in Ukrainian].

27. Doroshkevych, O. (1926). Shevchenko i petrashevtsi in the 40-s // Shevchenko and his epoch. S. Yefremov, M. Novytskogy i P. Filipovich (Eds.). (pp. 23-43). K .: Knygospilka [in Ukrainian].

УДК 615/616 (091/092)

Вєдєнєєв Дмитро Валерійович
доктор історичних наук, професор,
професор кафедри публічного управління
та гуманітарних наук Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв;
Вєдєнєєв В'ячеслав Дмитрович
студент Національного медичного
університету ім. О.О.Богомольця
zastava67@ i.ua

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ПОГЛЯДИ АКАДЕМІКА В.П.ФІЛАТОВА У СВІТЛІ НЕВІДОМИХ ДОКУМЕНТІВ РАДЯНСЬКИХ СПЕЦСЛУЖБ (до 140-ї річниці з дня народження вченого)

У статті на основі невідомих широкому науковому загалу оперативних документів радянських органів державної безпеки висвітлюються соціокультурні погляди та особливості світогляду видатного вченого-офтальмолога і громадського діяча, академіка В.П. Філатова. На підставі свідчень самого вченого досліджується місце православної віри у системі професійних та культурно-етичних поглядів та діяльності знаного хірурга і організатора медичної науки в Україні.

Ключові слова: культурні цінності, соціокультурні погляди, релігійні переконання, організація науки, репресії.

Веденеев Дмитрий Валерьевич, *доктор исторических наук, профессор, профессор кафедры публичного управления и гуманитарных наук Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств;* ***Веденеев Вячеслав Дмитриевич,*** *студент Национального медицинского университета им. А.А.Богомольца*

Социокультурные взгляды академика В.П.Филатова в свете неизвестных документов советских спецслужб (к 140-й годовщине со дня рождения ученого)

В статье на основе неизвестных широкому научному кругу оперативных документов советских органов государственной безопасности освещаются социокультурные взгляды и особенности мировоззрения выдающегося ученого-офтальмолога и общественного деятеля, академика В.П. Филатова. На основе свидетельств самого

© Вєдєнєєв Д. В., 2015
© Вєдєнєєв В. Д., 2015

ученого исследуется место православной веры в системе профессиональных и культурно-этических взглядов, а также в деятельности известного организатора медицинской науки в Украине.

Ключевые слова: культурные ценности, социокультурные взгляды, религиозные убеждения, организация науки, репрессии.

Vedeneev Dmytro, *Doctor of Science in History, professor, professor of the public management and humanitarian sciences, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts;* ***Vedeneev Vyacheslav,*** *student of Bogomolets National Medical University*

Social cultural views of V.P. Filatov, academician in the light of unknown documents of the state defence bodies (the 140-th anniversary of the scientist's birth)

On the basis of known operational broad scientific public documents of the Soviet state security highlights the socio-cultural world views and features prominent ophthalmologist scientist and public figure, academician VP Filatov. Based on the evidence of the scientist studied the place of the Orthodox faith in the system of professional, cultural and ethical beliefs and activities organizer renowned surgeon and medical science in Ukraine.

Vladimir Filatov (10/27/1875 p. – 10.30.1956 g.) Academician of the Academy of Medical Sciences and the Academy of Sciences of the Ukrainian entered the history of medicine as prominent ophthalmologist, physicians, surgeon, researcher and innovator, educator and founder of solid scientific eye school, aut over 460 scientific papers. He was born in province of Penza, and linked life and productive activities of medical Ukraine, in 1903 until his death working in Odessa.

Tireless work of the world-renowned scientist was awarded the title Hero of Socialist Labor, State (Stalin) Prize in the field of science and technology, a number of awards, including the Order of the Patriotic War, combat and degree for labor in emergency hospital during the confrontation with Nazi aggression, large gold Mechnikov medal. It was founded in 1946 "ophthalmologic journal". He was elected a deputy of the Supreme Soviet of 4 convocations (since 1938). Now the name of the scientist is Research Institute of Eye Diseases and Tissue Therapy named after Filatov Sciences of Ukraine, which he created and led the stretch in 1936.

Against the background of significant scientific works on research activities and major milestones biography V.P.Filatova remains virtually unexplored range of social and cultural values and philosophical views of the scientist. Meanwhile, we found recently in the archives of the secret intelligence materials serve as a productive source for playback comprehensive intellectual biography of academician Filatov, contain a lot of information about the spiritual, cultural, moral, intellectual world prominent scientist.

In addition to Soviet reality nonconformist views on problems of political life, the scientist played the original carrier of the socio-cultural attitudes, looking busy solving complex cultural and ethical issues related to the ratio of the spiritual world, personal manners and proper professional and social activities. However, only now the attention of researchers are beginning to attract sociocultural view this extraordinary figure who harmoniously combined selfless service to rescue people with active social work, participation in the life of the Orthodox Church, classes in painting and the formation of scientific schools, the participants of which instilled and "Filatov" coordinates cultural and ethical world view.

Archives Soviet intelligence suggest large undercover surveillance by relentless V.P.Filatovym academician, his professional and personal environment, which was due as clearly anti-communist convictions and religious scholar, and its weight in the scientific and public life, aspirations to foreign intelligence research TECHNOLOGICAL development scientist. These documents are interrogation V.Filatova, serve as productive (although biased, specific) source study his biography and activities established the Research Center of Ophthalmology. Despite ideological differences, outstanding ophthalmologist created the right conditions and protection from arbitrary repressive system, with simultaneous half insulation of international scientific cooperation

An outstanding scientist and physician, being a deeply religious, traditionalist conservative-minded in ideological and spiritually, abhorrence took violent rise to power of the Bolsheviks, a bloody civil war and foreign intervention. He is a lifetime concealed his religious beliefs, anticommunist views and sharply critical attitude to socio-political actions of the Soviet government, Stalin's repressions, especially painfully perceived shameful policy of destroying Orthodox Church, militant atheism and brutal destruction of churches, the oppression of freedom of speech and scientific creativity, restrictions scientific ties with foreign colleagues.

V.Filatov was a true patriot of his homeland, because for him even incompatible ideological views of official and personal harassment by the authorities have not caused the exile (which he repeatedly offered to interested foreign medical and other institutions). The documents state security recognized that in 1919, in the midst of the Civil War, V. Filatov said those who urged him to evacuate abroad that social revolution was necessary to overthrow the tsarist regime, and he prefers to work at home for the benefit of the people and very indignant those intellectuals fleeing into exile.

Key words: cultural values, social and cultural views, religious beliefs, the organization of the science, repressions.

Академік Академії медичних наук СРСР (з 1944 р.) та АН Української РСР (1939 р.) Володимир Петрович Філатов (27.10.1875 р. – 30.10.1956 р.) увійшов в історію медицини як визначний офтальмолог, лікар-клініцист, хірург, дослідник-новатор, педагог і засновник солідної науково-офтальмологічної школи, автор понад 460 наукових праць. Народжений у Пензенській губернії Росії (нинішньої Мордовії), він з 1903 р. пов'язав життя та плідну медичну діяльність з Україною, до самої смерті працюючі в Одесі.

Невтомна праця вченого із світовим ім'ям була відзначена званням Героя Соціалістичної Праці (1950 р.), Державною (Сталінською) премією у галузі науки і техніки (1941 р.), низкою орденів,

включаючи бойовий орден Вітчизняної війни І ступеня за труди в евакуаційних шпиталях під час протиборства з гітлерівською агресією, великою золотою медаллю імені Мечникова. Він заснував у 1946 р. "Офтальмологический журнал". Обирався депутатом Верховної Ради 4 скликань (з 1938 р.). Нині ім'я вченого носить Науково-дослідний інститут очних хвороб і тканинної терапії імені академіка В. П. Філатова АМН України, який він створив та беззмінно очолював з 1936 року.

Скарбницю медичної науки поповнили розроблений ним метод "тканинної терапії", метод пересадки роговиці, при якому пересадочним матеріалом є донорська роговиця. Ним же запроваджено у галузі відновлювальної хірургії метод пересадки шкіри за допомогою "філатовського круглого стебла", методи пересадки роговиці від трупів. В.Філатовим створено вчення про біогенні стимулятори, запропоновані оригінальні методи лікування глаукоми, трахоми, травматизму в офтальмології.

Окрім нонконформістських для радянської дійсності поглядів на проблеми суспільно-політичного життя, вчений виступав носієм оригінальної системи соціокультурних поглядів, напружено шукав розв'язання складних культурно-етичних проблем, пов'язаних із співвідношенням духовного світу, особистої вдачи людини та власне професійної та суспільної діяльності. Проте лише зараз увагу дослідників починають привертати соціокультурні погляди цієї неординарної постаті, яка гармонійно поєднувала самовіддане служіння справі порятунку людей з активною громадською роботою, участю у житті Православної Церкви, заняттям живописом та формуванням наукової школи, учасникам якої прищеплювалися і "філатовські" координати культурно-етичного світобачення.

В цілому достатньо глибоко досліджена науково-медична та медико-новаторська робота вченого-офтальмолога, внесок вченого в медичну науку й хірургічну практику, зовнішня ділова канва життєпису вченого [1-4]. Початок біографічним студіям поклав власне сам В.П.Філатов, котрий тривалий час працював над виданими за його життя і згодом спогадами й автобіографічними нарисами [5-7]. Їх доповнюють спогади третьої дружини вченого Варвари Скородинської-Філатової та учнів академіка [8]. Зрозуміло, що в них апріорі не могли бути відображені особливості стосунків вченого з владою, його переслідування та невимушені міркування стосовно становища науки в СССР, питання соціокультурного та духовно-етичного порядку, які надзвичайно хвилювали визначного лікаря й займали солідне місце в його свідомості.

Проблема впливу репресивної діяльності на життя та соціокультурні погляди В.Філатова майже не відображена у науковій літературі. Виключенням, зокрема, є багатотомна документально-публіцистична праця В.Смірнова "Реквієм XX століття", присвячена незаконним репресіям в Одесі, доля відомих мешканців приморського міста, які зазнали переслідувань за доби сталінського свавілля [9], та документально-художня праця Г.Мокряка "Академік Володимир Петрович Філатов" [10], підготовлені вже після завершення процесу реабілітації безвинно репресованих і відкриття громадськості масиву архівних кримінальних справ.

На фоні значного наукового доробку щодо наукової діяльності та основних віх біографії В.П.Філатова практично не дослідженими залишається комплекс соціокультурних поглядів та світоглядних цінностей вченого. Між тим, виявлені нами у донедавна засекречених архівних документах спецслужб матеріали слугують продуктивним джерелом до відтворення усебічної інтелектуальної біографії академіка Філатова, містять чимало відомостей про духовний, культурно-етичний, інтелектуальний світ визначного вченого.

Додаткового науково-пізнавального значення введення подібного емпіричного матеріалу у професійний обіг має за умов, коли в історико-культурологічних та наукознавчих дослідженнях в Україні дедалі більшої популярності набуває просопографія й жанр "інтелектуальної біографії".

Відтак метою статті є реконструкція соціокультурних поглядів та наріжних рис світогляду академіка В.Філатова на основі аналізу оперативних документів стеження за вченим з боку радянських спецслужб.

Документи цілої низки оперативних розробок та архівно-слідчої справи, "об'єктом" яких був вчений, дозволяють простежити професійну діяльність, світогляд та громадську діяльність В.Філатова практично упродовж усього постреволюційного етапу його біографії.

В основу статті покладено та уперше вводяться до наукового обігу документи справи Управління МДБ УРСР по Одеській області під назвою "Матеріали на Філатова" [11]. Документи, що містяться у справі, переважно охоплюють період 1946–1952 рр.. Власне концентрування в одній справі певних оперативних матеріалів на В.Філатова та щодо діяльності інституту офтальмології була викликана діяльністю в УРСР представництва створеної в 1943 р. Адміністрації Об'єднаних Націй з питань допомоги і післявоєнного відновлення (ЮНРРА, 1943–1947 рр.). З позицій ЮНРРА в Україні представники Великобританії і США намагалися вивчати труди В.Філатова та його інституту, отримувати від вченого ще не втілені в практику розробки тощо. Оскільки певні іноземці були віднесені МДБ до "встановлених розвідників", то контррозвідувальні підрозділи посилили увагу та агентурну розробку до наукових контактів Філатова, його оточення та колективу інституту. Пізнавальну цін-

ність справи посилюють відомості про оперативні розробки В.Філатова з середини 1920-х рр., його життєвий шлях, стосунки с колегами. Висвітлюється робота наукового закладу, спілкування вченого з Патріархом Олексієм І, архієпископом Лукою (Войно-Ясенецьким), міжнародні контакти академіка тощо.

Використані також службові документи антирелігійного підрозділу (2-го відділу 5-го Управління Міністерства держбезпеки (МДБ) УРСР), зокрема – повідомлення про агентурне стеження за Патріархом Московським і Всея Русі Олексієм І під час його щорічного перебування в літній резиденції в Одесі, де нерідко відбувалися особисті зустрічі та тривалі бесіди владики Олексія, архієпископа Симферопольського і Кримського Луки (Войно-Ясенецького), інших архієреїв та кліриків РПЦ з академіком Філатовим [12]. Інформація про стосунки В.Філатова та визначного хірурга, вченого, доктора медичних наук, професора, прославленого нині як святого, Луки Кримського міститься у справі оперативної розробки свт. Луки, яку вело Управлінням МДБ (УМДБ) в Кримській області під назвою "Мракобес" [13; стеження органів НКВС-МДБ за архієпископом Лукою докладніше висвітлено:14-16].

Необхідно підкреслити, що "нелояльний" до комуністичної влади вчений потрапив під негласний догляд спецслужби з початку 1920-х рр. Він став об'єктом агентурних розробок Одеського оперативного відділу Державного політичного управління (ДПУ) "Чорний ворон" (з 1924 р.), "Твердолобі" (1927 р.), "Учасник" (1931 р.). В 1926 р. з'явилася і справа-формуляр "Філатов" (тобто розробка на певну персону, в якій акумулювалися агентурні повідомлення та інші матеріали).

У 1931 р. кілька місяців провів під арештом за вигаданим звинуваченням у "приналежності" до "контрреволюційної воєнно-офіцерської організації" та сфабрикованого чекістами "Комітету громадської безпеки" (в рамках загальносоюзної справи "Весна" на дореволюційне офіцерство). І у подальшому Володимир Петрович регулярно надсилав посилки в'язням сумнозвісного Соловецького табору особливого призначення, брав до себе на роботу постраждалих від переслідувань влади колег [11, арк.195-207; 16, с.54-55]. Слідчі матеріали цього часу зберегли свідчення високогуманних прагнень вченого, який разом із своїм другом, архімандритом Геннадієм, бажали відкрити в монастирі клініку з науковим сектором, набрати персонал з монахів та надавати допомогу злиденним та малозабезпеченим городянам.

У 1940–1950-х рр. УМДБ по Одеській обл. вело на В.Філатова справу-формуляр "Старик", уважно відстежуючи та блокуючи його наукові контакти з зарубіжними вченими, вивчаючи його спілкування з "антирадянські налаштованими" представниками інтелігенції, а також Патріархом Московським і Всея Русі Олексієм І та архієпископом Кримським Лукой. Стеження велося не тільки в Одесі. Наприклад, повідомлялося, що під час відвідин Ялти В.Філатов зустрівся з владикою Лукою, мав з ним "приватну, тривалу бесіду", на богослужінні в Ялтинському соборі причастився у архієрея [13, т.2, арк. 119–120].

Органи держбезпеки відстежували науково-організаційну роботу вченого. Академік Філатов очолював в Одесі заклад, який на початок 1950-х рр. носив назву Українського експериментального науково-дослідного інституту (НДІ) очних хвороб (що вже за життя вченого носив його ім'я). На співробітників НДІ чекісти завели три агентурні розробки та 7 справ-формулярів (агентурна розробка конкретної особи), четверо працівників НДІ стали агентами органів держбезпеки [11, арк.77-78].

3 липня 1950 р. МДБ УРСР наказало Одеському УМДБ активізувати розробку вченого та його оточення, заступнику начальника УМДБ доручалося бути особистим куратором цих заходів, а особисто вести агентурну розробку вченого доручили заступнику керівника 5-го відділу (займався, у т.ч., інтелігенції та релігійного середовища). Було затверджено новий план агентурно-оперативних заходів, додатково завербовано 6 нових агентів серед персоналу "філатовського" НДІ. Прискіпливе вивчалися ближчі учні академіка, зокрема – доцент Надія Пучковська (майбутній академік АМН СРСР, Герой Соціалістичної Праці, яка очолювала НДІ імені Філатова у 1956–1985 р. і була похована разом із вчителем). Водночас понад 30 співробітників звільнили "як таких, що не викликають політичні довіру".

Заради об'єктивності доцільно зазначити, що поряд із "жандармськими" методами політичного стеження, спецслужби (згідно світовій практиці) здійснювали і необхідний контррозвідувальний захист НДІ очних хвороб від несанкціонованих спроб іноземців отримати важливі інноваційні наукові розробки. Серед тих, хто намагався вивчити діяльність інституту, ознайомитися з його доробками, вивідати у спілкуванні з доброзичливим та дещо наївним видатним медиком його актуальні досягнення та винаходи були виявлені кадрові співробітники та інформатори іноземних спецслужб [11, арк.2-8, 114].

Сам вчений був надзвичайно обурений позбавленням можливості вільно спілкуватися із закордонними колегами. Новий закон СРСР про державну таємницю, казав він агенту "Усову" 30 липня 1947 р. – це суцільна монополія на друк, обмеження свободи слова [11, арк.25].

Для соціокультурної системи поглядів ученого-хірурга було властиве гостре неприйняття тих перетворень радянської влади, які супроводжувалися форсованою руйнацією суспільних відносин і моралі, масованими утисками людських прав і гідності, відмовою від традиційних духовно-культурних настанов.

Більшовикам все єдино, казав вчени й агенту "Зоріну", нехай хоч 50 млн. людей загине, з робітниками не рахуються, владі потрібна лише армія і ДПУ. Він різко засудив вивіз за кордон культурних і релігійних цінностей. Інформатору МДБ "Мудрой" він категорично заявив (початок 1947 р.): "Я терпіти не можу більшовиків з їх вузьким матеріалістичним світоглядом… Терпіти це потрібно як історичний процес… Цілком немає преси суспільного значення, є тільки комуністичні бюлетені". Агентам "Сеніну", "Громадянину" і "Мудрій" в 1928–1930 рр. (у зв'язку із початком зламу традиційної моделі господарювання на селі, посиленням авторитарних тенденцій в управлінні державою) він висловив такі міркування: "Зараз знов почнеться воєнний комунізм. Уряд насильницьке змусить селян здавати свій хліб державі", почнеться пограбування селян. "Сталін все більше і більше прагне стати диктатором в СРСР", партія існує лише для вигляду. Насувається голод, бунти [11, арк.35-41].

Свої переконання В.Філатов не приховував навіть перед слідчими ДПУ після арешту 20 лютого 1931 р. за хибними звинуваченнями. На допиті 25 лютого він зазначив, що є особою правих поглядів, прихильником конституційної монархії, у системі цінностей радянської влади для нього неприйнятні матеріалістичні настанови офіційної ідеології, темпи зламу традиційного укладу життя. За соціокультурною самооцінкою вчений відніс себе до "типових контрреволюціонерів", когорті "ідеалістичних і релігійних людей", поскаржився, що "радянський режим життя для мене обтяжливий". У заяві слідчому від 20 квітня 1931 р. Володимир Петрович щиро повідомив, що "з самого початку радянської влади я не є її прихильником", не погоджуюсь з її "політичними основами" і "різкістю заходів". Під психологічним тиском чекістів, що безпідставно робили з професора "учасника контрреволюційної підпільної організації", він був змушений запевнити про своє "суцільне розброєння" перед владою та готовність "принести свої знання і досвід на користь будівництву радянської держави" [11, арк.210].

Водночас оперативні документи підтверджують, що В.Філатов був справжнім патріотом своєї Вітчизни, адже для нього навіть несумісність ідеологічних поглядів з офіційними та особисті утиски з боку влади не стали причиною еміграції (яку неодноразово пропонували йому зацікавлені зарубіжні медичні та інші установи). У довідці з "компрометуючими матеріалами на Філатова", підготовленої 8 жовтня 1947 р. Одеським УМДБ визнавалося, що у 1919 р., у розпалі Громадянської війни, В.Філатов заявив тим, хто умовляв його евакуюватися за кордон, що революція була суспільно необхідна для повалення царизму, а сам він воліє працювати на Батьківщині на благо народу, і дуже обурений тими представниками інтелігенції, що втікають на чужину [11, арк.35]. Зокрема, у 1923 р. Філатов відмовився від посади професора Віденського університету.

В.Філатов, людина набожна та глибоко обізнана з богословською літературою, користувався неабияким авторитетом у Патріарха Московського і Всея Русі Олексія І (Сіманського, який в глибині душі поважав і підтримував людей релігійно-консервативних поглядів, вірних життєвому укладу і духу "дореволюційної старовини"). Предстоятель РПЦ (за яким постійно нишпорило Одеське УМДБ) і академік часто зустрічалися в одеській літній резиденції Патріарха, у вузькому колі обговорюючи сучасні наукові проблеми, богословсько-філософські питання.

Вчений наполягав на важливості духовних важелів зцілення. Відповідаючи на запитання Патріарха, вчений солідаризувався з вченням св. Луки Кримського про єдність духу, душі і тіла (архієпископ Лука в той час працював над своїм однойменним філософсько-релігійним трактатом, і В.Філатов згадував про це). Він розповів про випадки зцілення від ікони великомученика і цілителя Пантелеїмона: "Я сам, – підкреслив академік, – колись відчув себе у руках Божих. У мене було велике випробування у житті, на мене чекало велике нещастя. І ось я відчув, що мене як малюка тримає на своїх руках Всемогутня сутність, Бог". "Наука до душі не дістає, наука за межі фізичного світу не виходить. Я дотримуюсь поглядів апостола Павла, який каже говорить: "дух, душа й тіло" [11, арк. 114-115]. Сам вчений неодноразово дякував священнослужителям за духовну опіку, вважаючи свої провідні викриття наслідком їх молитов до Господа. Передовсім. Це стосувалося знаменитого одеського пастиря, настоятеля портової Свято-Миколаївської церкви, "старця в міру" Іони Атаманського (1855–1924 рр.) – Володимир Петрович вважав, що метод тканинної терапії був ним відкритий "за допомогою молитов отця Іони" [18]. Як доносили агенти ДПУ (січень 1926 р.), професор Філатов не приховував своїх релігійних переконань: "Постраждати за Христа – це благо… – заявив він у присутності агента ДПУ "241" 8 січня 1926 р. – Як щирий син Православної Церкви та істинний християнин, я вірю в Бога, а віра в Бога змушує вірити в диво". У листі до свт.Луки вчений писав: "Наукова творчість у мене залишиться, але хіба це врятує мене, коли я буду засуджений душевно" [19, 9].

Поряд із робочим кабінетом хірурга обладнали молитовну кімнату, де він усамітнювався перед операціями, а після них служився подячний молебень. Завдяки заступництву В.Філатова, депутата Верховної Ради і Одеської міськради, не закрили храм св. Димитрія на Другому християнському цвинтарі (де упокоївся і сам вчений). Подаючи приклад християнської моралі, академік приймав безкоштовно неду-

жих, піклувався про сиріт, давав їм своє прізвище, допомагав у працевлаштуванні. Студентів, що приходили до нього на заняття, годував, а одному подарував один із двох власних костюмів [17, 56-57].

Документи оперативної справи свідчать про багатий духовний і культурний світ вченого-лікаря, здібного художника. Так, у розмові з агентами-медиками "Усовим" та "Власовим" він висловлювався не тільки з спеціальних питань медицини, але й розмірковував про мистецтв передачі світла і тіні у живописі Рубенса, іонізацію променями академіка Лузіна, новітні богословські публікації в "Журналі Московської Патріархії" і творчість Ісаака Сірина, телепатію і індукцію, просив підібрати йому певні праці батьків Церкви, блаженного Августина. Скаржився, що серед сучасної інтелігенції у нього немає близьких друзів, адже мало людей усебічне розвинутих, освічених, чуйних, що розуміють духовні запити мислячої людини" [11, арк.36-39]. Писав ліричні вірші та оповідання, входив до Товариства художників К.К.Костанді.

Про духовний стан лікаря зі світовим іменем красномовно свідчать зафіксовані агентом "Мудрою" слова В.Філатова (кінець 1920-х рр.): "Єдине забуття від жахливої дійсності нахожу у молитві. Благаю Всевишнього послати інтелігенції визволення від її нестерпних страждань", міряв про "істинно християнський соціалізм" [11, арк.39].

Архівні матеріали радянських спецслужб свідчать про багатолітнє невпинне агентурне стеження за академіком В.П.Філатовим, його професійним та особистим оточенням, що було обумовлено як виразно антикомуністичними й релігійними переконаннями вченого, так і його вагою у науковому й суспільному житті. Згадані обставини, поряд із перманентним інтересом органів держбезпеки до інакомислячих громадян, зрозумілими спрямуваннями профільних зарубіжних установ та іноземних спецслужб до "запозичення" унікальних наукових результатів і лікарських технологій В.Філатова та очолюваного ним Інституту, закономірно призвели до того, що академік від початку 1920-х рр. і до смерті перебував під щільним агентурно-оперативним доглядом органів ОДПУ-НКВД-НКДБ-МДБ-КДБ, арештовувався за сфабрикованою справою "Весна" на початку 1930-х рр. Згадані документи й протоколи допитів В.Філатова, слугують продуктивним (хоча і вельми специфічним) джерелом вивчення його біографії, а також діяльності створеного ним науково-дослідного центру офтальмології. Попри ідеологічні розбіжності із владою, визначному офтальмологу були створені належні умови та відносний захист від свавілля репресивної системи, з одночасною напівізоляцією від міжнародного наукового співробітництва.

У соціокультурному відношенні видатний вчений та лікар постає людиною глибоко віруючою, консервативно-традиціоналістськи налаштованою в ідейно-духовному відношенні. Він різко негативно сприйняв насильницький прихід до влади більшовиків, кровопролитну Громадянську війну та іноземну інтервенцію. Усе життя не приховував своїх релігійних переконань, антикомуністичних поглядів та гостро-критичного ставлення до суспільно-політичних заходів радянської влади, сталінських репресій, особливо болісно сприймав ганебну політику нищення Православної Церкви, войовничий атеїзм та брутальне нищення храмів, утиски свободи слова та наукової творчості, обмеження наукових зв'язків із зарубіжними колегами.

Ціннісна система вченого поєднувала патріотичне налаштування, вірність професійному обов'язку, високі моральні стандарти поведінки по відношенню до пацієнтів та колег, людяність, готовність до самопожертви при захисті близьких від незаконних переслідувань. Згадані риси професіоналізму й людської вдачі вченого підтверджують досліджені нами документальні матеріали радянської контррозвідки.

Своєрідна соціокультурна та світоглядна "модель" внутрішнього світу та аксіологічної будови особистості вченого (який, перебуваючи у внутрішній духовно-культурній опозиції, тим не менш залишився патріотом, поставив свої здібності на щиру службу науці та народу) становить неабиякий інтерес з погляду вивчення адаптації непересічної особистості до нових реалії суспільно-політичного буття у трансформаційний для суспільства період.

Література

1. Збірник, присвячений 40-літтю науково-педагогічної і лікарської діяльності заслуженого діяча науки В.П. Філатова. – К., 1938. – 124 с.

2. Академик В.П. Филатов. К 80-летию со дня рождения. 1875–1955. – Одесса. 1955. – 640 с.

3. Материалы научной конференции, посвященной 90-летию со дня рождения В.П. Филатова. – К., 1965. – 378 с.

4. Кальфа С.В. Владимир Петрович Филатов / С.В.Кальфа, В.Е.Шевалев. – Одесса, 1955. – 84 с.

5. Филатов В.П. Мои пути в науке / В.П. Филатов. – Одесса: Облиздат, 1955. – 164 с.

6. Филатов В.П. Воспоминания / В. П. Филатов. – Саранск: Мордовское книжное издательство, 1975. – 79 с.

7. Филатов В.П. Последняя речь / В.П. Филатов. – Донецк: Норд-Пресс, 2008. – 455 с.

8. Юшкин Ю.И. Академик В.П. Филатов (1875–1956) / Юшкин Ю.И., Скородинская-Филатова В.В. – Саранск: Мордовское книжное издательство, 1968. – 48 с.

9. Смирнов В.А. Реквием XX столетия / В.А. Смирнов. – Одесса: Астропринт, 2003. – Т.2. – 800 с.

10. Мокряк Г.И. Академик Владимир Петрович Филатов. Художественно-документальный роман / Г.И. Мокряк. – Одесса: Друк. 2004. – 448 с.

11. Галузевий державний архів Служби безпеки України (ГДА СБУ). – Ф. 2. – Оп. 5. – Спр. 14. – Т. 3.

12. ГДА СБУ.–.Ф.2. – Оп.20. – Спр.10.

13. Архів Головного управління Служби безпеки України в АР Крим. – Ф. 1. – Спр. 51.

14. Архиепископ Крымский Лука (Войно-Ясинецкий) под надзором ГПУ-НКВД-МГБ: сборник документов. – Симферополь: ГУ СБУ в АРК, 2010 – 174 с.

15. Крымская епархия под началом святителя Луки (Войно-Ясенецкого): сборник документов. – Симферополь: Н.Оріанда, 2010. – 576 с.

16. Вєдєнєєв Д.В. Лікар і архіпастир: діяльність святителя Луки Кримського в контексті історії медицини і церковно-державних відносин у СРСР: історико-медичний нарис /Вєдєнєєв Д.В., Вєдєнєєв В.Д. – К.: УФК, 2015. – 72 с.

17. Голубицька А. Кожен має бачити сонце! / А. Голубицька // Отрок. – 2015. – №3. – С. 53–57.

18. Великие русские старцы: Жития, чудеса, духовные наставления. – М.: Новая книга, 2001. – С.770–782.

19. Бараев Т.М. "Приидите ко мне, все труждающиеся и обремененные" В.Ф.Войно-Ясинецкий (Святитель Лука) и военно-врачебное дело) / Т. М. Бараев. – Одесса: Фаворит, 2011. – 120 с.

References

1. Collection dedicated to the 40th anniversary of scientific-pedagogical and medical activities Honored Scientist V. Filatov] (1938). Kyiv [in Ukrainian].

2. Academician V.Filatov. The 80th anniversary (1955). Odessa [in Russian].

3. Proceedings of the scientific conference dedicated to the 90th anniversary of V. Filatov. (1965). Kyiv [in Ukrainian].

4. Kalfa, S.V., Shevalev, V.E. (1955). Vladimir Petrovich Filatov. Odessa [in Russian].

5. Filatov, V.P. (1955). My path in science. Odessa: Oblizdat [in Russian].

6. Filatov, V.P. (1975). Memories. Saransk: Mordovskoe knizhnoe izdatel'stvo [in Russian].

7. Filatov, V.P. (2008). The last question. Donetsk: Nord-Press [in Russian].

8. Iushkin, Iu.I., Skorodinskaia-Filatova, V.V. (1968). Academician V. Filatov (1875-1956). Saransk: Mordovskoe knizhnoe izdatel'stvo [in Russian].

9. Smirnov, V.A. (2003). Requiem of the twentieth century. Odessa: Astroprint, Vol.2 [in Russian].

10. Mokriak, G.I. (2004). Academician Vladimir Filatov. Art-documentary novel. Odessa: Druk [in Russian].

11. Sectoral State Archive of the Security Service of Ukraine. Fund 2, inventory 5, dossier 14, vol. 3 [in Ukrainian].

12. Sectoral State Archive of the Security Service of Ukraine. Fund 2, inventory 20, dossier 10 [in Ukrainian].

13. Archive Chief of the Security Service of Ukraine in Crimea. Fund. 1. dossier 51 [in Ukrainian].

14. The Crimean Archbishop Luka (war-Yasinetsky) under the supervision of the GPU-NKVD-MGB: a collection of documents. (2010). Simferopol': GU SBU v ARK [in Russian].

15. Crimean Diocese of St. Luke's under the (Voyno-Yasinetsky): collection of documents. (2010). Simferopol': N.Orianda [in Russian].

16. Viedienieiev, D.V., Viedienieiev, V. D. (2015). The doctor and the Archbishop, St. Luke Crimean activity in the context of the history of medicine and church-state relations in the USSR: historical and medical essay. Kyiv: UFK [in Ukrainian].

17. Holubytska A. (2015). Everyone has seen the sun!. Otrok, №3 [in Ukrainian].

18. Great Russian elders: The life, miracles, spiritual guidance. (2001). Moscow: Novaia kniga [in Russian].

19. Baraev T.M. (2011). "Come unto me, all ye that labor and are heavy laden" V.F.Voyno-Yasinetsky (St. Luke) and the military-medical business). Odessa: Favorit [in Russian].

УДК 378(092):2(477.53)

Бабенко Людмила Леонідівна
доктор історичних наук, доцент,
професор кафедри історії України
Полтавського національного педагогічного
університету імені В. Г. Короленка
babenko_clio@ukr.net

"Я ПЕРШ ЗА ВСЕ ДУМАВ ПРО УКРАЇНСЬКУ КУЛЬТУРУ…": ВОЛОДИМИР ОЛЕКСАНДРОВИЧ ЩЕПОТЬЄВ

У статті аналізуються головні етапи життя і діяльності видатного полтавця – професора Володимира Щепотьєва. Він увійшов в історію як талановитий педагог, який пройшов шлях від учителя словесності до професора, ректора Полтавського інституту народної освіти. В. О. Щепотьєв був талановитим науковцем-дослідником і організатором науки. Його роль у становленні і розвитку літературних перекладів, театрального і музичного мистецтва Полтавського краю була високо оцінена його сучасниками. В.О.Щепотьєв став жертвою політичних репресій радянської влади, був заарештований і засуджений до адміністративного вислання у справі СВУ, а в 1937 р., у період "великого терору" – розстріляний.

Ключові слова: Володимир Олександрович Щепотьєв, Полтавський інститут народної освіти, Полтавське наукове товариство, культура, політичні репресії.

Бабенко Людмила Леонидовна, *доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры истории Украины Полтавского национального педагогического университета имени В. Г. Короленка.*

"Я прежде всего думал об украинской культуре…": Владимир Александрович Щепотьев

В статье анализируются главные этапы жизни и деятельности выдающегося полтавчанина – профессора Владимира Щепотьева. Он вошел в историю как талантливый педагог, который прошел путь от учителя словесности до профессора, ректора Полтавского института народного образования. В.А. Щепотьев был талантливым учёным-исследователем и организатором науки. Его роль в становлении и развитии литературных переводов, театрального и музыкального искусства Полтавского края была высоко оценена его современниками. В.А. Щепотьев стал жертвой политический репрессий советской власти, был арестован и осуждён к административной ссылке по делу СВУ, а в 1937 г., в период "большого террора" – расстрелян.

Ключевые слова: Владимир Александрович Щепотьев, Полтавский институт народного образования, Полтавское научное общество, культура, политические репрессии.

Babenko Lyudmila, *Doctor of Science in History, associate professor, professor of the history of Ukraine chair, Poltava V.G.Korolenko National Pedagogical University*

"Ukrainian culture has always been my first consideration…": Volodymyr Oleksandrovych Shchepotiev

The article reveals the lifespan and professional activity of a well-known poltavian, professor Volodymyr Shchepotiev. He is highly acknowledged in history as a talented pedagogue, who experienced the growth from a teacher of the Ukrainian literature to the professor, rector of Poltava institution of Folk Education. Being a person with encyclopedic knowledge, as well as being keen on the history of the Ukrainian language and folklore V. O. Shchepotiev applied the folklore patterns and samples in his work.

V. O. Shchepotiev was a talented scholar, researcher, and organizer of scientific lifestyle of the region. He was the first who initiated establishing of Poltava scientific society, was on good terms with Ukrainian Academy of Science in Kiev, as well as with scientific establishments in Kharkiv. He was the one who organized and subsequently maintained the regional archive while systematizing documents and ordering personal archives.

Professor initiated the onset of local history investigations. He personally headed the department of folklore and language in regional museum and at that time he developed the structures of expositions, and systematized the museum collections. He would numerously visited the villages of Poltava to discover historical and cultural as well as ehnographical items and to convert them into museum display objects.

V. O. Shchepotiev played an extremely significant role in establishing and developing the theatre and music arts in Poltava region. He was in charge of one of the part of Poltava drama theatre and was one of the talented stage director. He gave his educational lectures to people before the concert programs of the choir "Boyan" which were devoted to folklore and local history. The contemporaries would estimate V. O. Shchepotiev's music talent, who wrote music compositions, played different music instruments. He, ultimately, was the first who started the scientific investigation of M.V. Lysenko's biography and creative heritage.

The translations of poetry and prose from French, Polish, in particular the poetry by Beranger, libretto for several operas composed an integral part of his literary heritage.

His creative and scientific activity was broken down with political repression of the power of the Soviet Union. He was arrested and convicted to administrative exile according to a trial case of SVU and afterwards he was shot away in 1937.

Key words: Volodymyr Oleksandrovych Shchepotiev, Poltava, Poltava Institute of Folk Education, Poltava scientific society, culture, political repression.

© Бабенко Л. Л., 2015

Яскрава непересічна особистість, талановитий науковець-дослідник, обдарований педагог і вмілий організатор, який усе своє життя присвятив служінню українській науці і культурі – таким постає перед нами професор Володимир Олександрович Щепотьєв. У контексті актуальності завдання персоніфікації історичного минулого вважаємо, що парадигма його різнобічної діяльності, наукової спадщини і практичного досвіду має знайти ширше висвітлення і популяризацію.

З часу перших публікацій про видатного полтавця минуло два десятиліття [1, 2, 6, 19]. За цей час авторці статті вдалося розширити коло джерел, які з'ясовують і поглиблюють окремі сторінки біографії вченого, за рахунок фондів Державного архіву Служби безпеки України. Ряд дослідників зверталися до аналізу деяких аспектів його наукової і творчої спадщини [11, 12, 18]. Велику роль в уточненні багатьох фактів життя і діяльності В.О. Щепотьєва відіграло листування відомого полтавського літературознавця П. П. Ротача з сином репресованого вченого Миколою Володимировичем Щепотьєвим, який проживав у Саратові.

Ім'я В.О. Щепотьєва зусиллями полтавських науковців, серед них і авторки статті, нині увійшло в пантеон видатних полтавців. Його іменем названий бульвар в одному з нових мікрорайонів міста Полтави, встановлено меморіальну дошку на фасаді Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, створені музейні експозиції в цьому виші та в Полтавському музичному училищі імені М.В. Лисенка.

Володимир Олександрович Щепотьєв народився 25 вересня 1880 р. в Полтаві у родині службовця. На формування його духовного світу, громадських поглядів і вподобань вирішальний вплив справила мати-українка. Як зазначає син ученого, "Любов до матері, її пісні і оточення – ось чому Володимир Олександрович і його сестра стали українськими діячами" [19, 76]. Початкову освіту здібний юнак отримав у бурсі, а в 1900 р. закінчив на "відмінно" Полтавську духовну семінарію. Як кращого учня на кошти губернського земства його відряджають на навчання до Петербурзької духовної академії. В 1904 р. Володимир Олександрович закінчує її по відділу словесності. Маючи гострий допитливий розум, багато читає, цікавиться творами українських, російських та зарубіжних письменників. В академії він оволодів латинню, французькою мовою, самостійно опанував польську і німецьку, що пізніше дозволило займатися літературними перекладами. Водночас син згадував, що батько все життя писав вірші, однак не публікував їх: "Вони були відомі лише товаришам і рідним". Він також підтверджує захоплення батька музикою, котрий "добре грав на фісгармонії, піаніно й гітарі".

З 1904 р. бере початок педагогічна діяльність В.О. Щепотьєва. У власноруч заповненій анкеті архівно-кримінальної справи вказано, що з 1904 по 1917 рр. він викладав російську мову в дівочій єпархіальній школі та в музичній школі Полтавського відділення Російського музичного товариства, а з 1917 до 1927 рр. – українську мову й літературу в середніх і вищих навчальних закладах Полтави [7, 236].

Досить рано розкрився талант В.О. Щепотьєва як дослідника історії рідного краю та народної культурної спадщини. В колі його наукових інтересів чільне місце посідало збирання та вивчення народного фольклору. Зокрема, у передмові до виданої ним у 1915 р. збірки народних пісень автор писав: "...Глибоко переконаний, що народна поезія і народна музика повинні, нарешті, зайняти належне місце у вихованні дітей, витіснивши ті бездарні, нібито дитячі вірші, які ще розповсюджені на нашому ринку" [22, 4].

У 1909 р. дослідник став членом Полтавської ученої архівної комісії (ПУАК) – знаного громадського наукового осередку, що об'єднував кращі наукові сили Полтавщини. На сторінках збірників ПУАК з'являються й перші його наукові розвідки, присвячені релігійно-пісенній творчості українців у християнський період, суспільним поглядам І.П. Котляревського тощо [23]. З часом статті та повідомлення Щепотьєва вже друкувалися у наукових та науково-популярних часописах Києва, Харкова, Полтави, таких як "Україна", "Етнографічний вісник", "Червоний шлях", "Зоря", "Записки Полтавського ІНО" та інших.

Водночас Володимир Олександрович був і бібліотекарем ученої архівної комісії, а також все глибше занурювався у справи впорядкування губернського історичного архіву. 22 серпня його було призначено завідувачем відділу, а згодом і керівником архівної установи. Коли 4 листопада 1925 р. у зв'язку з перевантаженістю викладацькою роботою в інституті народної освіти він подав заяву з проханням про звільнення з цієї посади, завідувач окружним архівним управлінням Іващенко "з почуттям великого жалю" задовольнив це прохання. Радянський чиновник високо оцінив кропітку роботу В.О. Щепотьєва: "Він положив початок збиранню, влаштуванню й обробці того всього величезного архівного матеріалу, що в цей час знаходиться в Історичному архівові. Кожна кімната архіву, кожен стелаж, кожна клітка, кожна полиця, кожна в'язка і кожна окрема справа знають свого приятеля – Володимира Олександровича, знають його тому, що він їх добре знав, а головним чином тому, що він їх любив" [19, 85].

Заслуговує на увагу й велика просвітницька діяльність В.О. Щепотьєва на ниві культури. Він брав активну участь у заходах Музичного товариства "Боян", виступаючи з лекціями перед концертами хору, яким керував відомий український композитор і диригент Ф.М. Попадич. Це засвідчують численні афіші, що зберігаються в музеї "Музична Полтавщина". Науковий підхід і ораторська майстерність робили лекції В.О. Щепотьєва, присвячені народним думам і пісням, надзвичайно цікавими. Ось як характеризувала його лекцію, що супроводжувала концерт колядок, газета "Полтавская речь": "Лаконічно та яскраво лектор подав еволюцію колядок з часів язичництва і до цієї пори. Лектор виклав не зовнішню історію, а еволюцію змісту самої колядки, зв'язок її з певною епохою. У цей спосіб ...дозволив побачити в колядці не лише уславлення Христа, а й відображення життя українського народу" [17].

Одним із перших Володимир Олександрович виступив як популяризатор творчості М.В. Лисенка. 25 березня 1913 р. уперше в Україні у Полтаві було відзначено роковину пам'яті видатного композитора. Перед концертом дослідник виступив з великою доповіддю "М.В. Лисенко. Його життя та художня творчість", яка лягла в основу майбутньої книги про класика української музичної культури. Вона була опублікована під псевдонімом В. Будищанець [5].

Не можна не згадати й про музичну обдарованість В. Щепотьєва. Хоча його син надто скромно оцінює музичний доробок батька і наголошує, що всі твори "не виходили за межі сімейних стін", все ж за підрахунками Л. Івахненко упродовж 1896–1936 рр. ним було створено 108 музичних творів – пісень, хорів, романсів, дуетів.

Отже, до переломного у вітчизняній історії 1917 року В.О. Щепотьєв підійшов, за його власним висновком, зі сформованими поглядами "свідомого українського діяча". Це підтверджує й один з опублікованих фрагментів листування його сина, який зазначав: "Я не можу погодитися з тим, що Володимир Олександрович "ідейно сформувався" в 1917–1920 рр. – в ці роки, завдяки революції, він себе проявив широко. А його "українізація" розпочалася значно раніше, в усякому разі близько 1910 року... До 1917 року він підійшов уже свідомим українцем" [19, 79]. Очевидно, на останнє істотно впливала й загальна атмосфера в тогочасній Полтаві. Як засвідчують сучасники, вона дійсно таїла в собі величезний потенціал національного руху, що виховав велику когорту патріотів, серед яких був і В.О. Щепотьєв. Відомий політичний діяч Микола Ковалевський писав: "Тут, у Полтаві, дух української культури перетривав віки і ніколи не був переможений". Інший громадський і кооперативний діяч Дмитро Соловей помітив, що "...людське море, що оточувало Полтаву з усіх боків та наповнювало її кутки, було цілком українське й цілком здорове. Воно (як це виявилося в перші місяці революції 1917 року) ховало в собі колосальну національну енергію, але в приспаному стані, в потенції" [4, 259-260].

Світоглядні і суспільні переконання вченого-патріота, з одного боку, сприяли активізації і широкому розвою культурного і наукового життя в Полтаві у 1920-х роках, з іншого – становили підґрунтя для виникнення конфлікту з радянсько-більшовицькою системою. Володимир Олександрович не репрезентував жодну з політичних партій революційної доби, не був відомий як публічний політик, однак з глибокою прихильністю зустрів Українську революцію, підтримував культурно-освітні перетворення національних урядів. Революція, на його думку, мала стати вирішальним фактором у розв'язанні національного питання. На одному з допитів у ході слідства він так виклав слідчому свою позицію: "Думка про самостійність України була для мене привабливою, але стояла на другому плані. Я ніколи не був фанатиком самостійності і часто думав, що Україні важко було б відстоювати свою самостійність. Я перш за все думав про українську культуру" [7, 237-238]. Водночас його не полишали роздуми про сутність своїх стосунків з радянською владою, природу внутрішнього конфлікту з нею: "Що ж мене віддаляло від Радянської влади? Я не відчував економічного гніту як робітник чи селянин. Я відчував лише гніт політичний і національний. Тому діяльність Центральної Ради мене задовольняла. В розгоні Центральної Ради я бачив факт не класової боротьби, а національної політики. Я звик до національного гніту в царській Росії і розгін Центральної ради я витлумачив по-старому, що центр утискує окраїни. Так само я тлумачив і боротьбу радянської влади з Директорією. Таким чином у мене виробилася недовіра до національної політики Радянської влади" [7, 236 зв.- 237].

В.О. Щепотьєв активно підтримав процес українізації освітніх закладів Полтави у революційні роки. Разом з ректором учительського інституту О.А. Левитським брав участь у відкритті в 1918 р. історико-філологічного факультету запроектованого урядом гетьмана П.Скоропадського університету в Полтаві та Українського народного університету [13, 87, 88].

В часи революції загострилося релігійне питання, яке вилилося у формулу "Українська держава – українська церква". В 1920 р. у Полтаві було засноване "Православне церковне братство", котре "...поставило собі за мету організацію на ґрунті "православной восточной церкви" – української автокефальної церкви" [8, 4]. Арештований у справі Спілки визволення України (СВУ) полтавський адвокат, у минулому священик, Кость Іванович Товкач указує, що очолював його В. Щепотьєв. Діяльність братства,

зареєстрованого в адміністративному відділі губвиконкому, була цілком легальною і припинилася в 1922 р., коли в місті організувалася автокефальна церква з формальними органами управління. Братство ж розкололося на автокефалістів-"липківців" та автокефалістів-"булдовців", і обидва діячі розійшлися в поглядах, що спричинило "охолодження в особистих стосунках" [7, 16]. Щепотьєв і сам засвідчував, що "був пов'язаний з процесом українізації церкви" та її діячами – єпископом Парфенієм, священиками Ф. Булдовським, К. Кротевичем. Але автокефалію розцінював як політичне явище, а релігія, на його переконання, "повинна бути вище політики і поза політикою", тому згодом від автокефалістів відійшов [7, арк. 239].

З 1917 по 1928 рр. науково-педагогічна діяльність В.О. Щепотьєва була нерозривно пов'язана з Полтавським учительським інститутом та історико-філологічним факультетом, об'єднаними у 1921 р. і реорганізованими в інститут народної освіти (ІНО). Це найбільш плідний період у житті педагога і вченого, упродовж якого виявилися яскраві грані його таланту – Вчителя, організатора, дослідника, культурного діяча. Тож невипадково постать Володимира Олександровича стала однією з найавторитетніших в інтелігентських колах міста і далеко за його межами. У найскладніший період становлення Полтавського ІНО, що супроводжувався запровадженням більшовицьких експериментів та жорстким контролем, В.О. Щепотьєв з 1921 по 1923 рр. був ректором навчального закладу. Йому вдалося зберегти не лише досвідчені педагогічні кадри, але й дух традиційної академічної школи з її культом інтелекту і класичних методик. В анкетному листі В.О. Щепотьєва вказано, що в ІНО він обіймав посаду "штатного професора 2-го розряду" з 29 квітня 1921 р., а затверджений у цьому званні тільки 1 березня 1926 р. "з спеціальності історія і література". Володіючи блискучим талантом лектора, він приваблював колег і студентів своєю ерудованістю, інтелігентністю, людяністю. З надзвичайною теплотою писала про Вчителя його колишня студентка, педагог і дитяча письменниця з Австралії Марія Дейко: "Людина ніжної і чутливої душі та лагідної товариської вдачі, що щасливо сполучалася з дотепністю й жартівливістю, він користувався загальною пошаною й любов'ю. Золотоустий лектор, він захоплює і веде за собою численну авдиторію, що збирається на його прилюдні доповіді, де він майстерно переплітає українську літературу з історією нашого народу. Дуже мелодійний, баритонального тембру голос, лагідні темні очі, спокійне, обрамлене темною, досить довгою "окладистою" бородою обличчя, неквапна розважна мова чарували слухачів, а висока ерудиція імпонувала їм" [19, 69]. Хіба не мріє кожний педагог про подібну оцінку власної праці?

Тільки глибока і цілісна особистість з усвідомленими цілями у житті, яка ніколи не втрачала інтересу до нього, залюблена у свою справу, могла так піднесено ділитися думками з сином, який у 1937 р. став студентом Саратовського університету: "Той факт, що тобі робиться весело, коли ти входиш в університет, – це знаменний факт, це тебе тягне до роботи, це запорука, що робота піде добре. Як я любив цей настрій! Як мені весело було входити в авдиторію, де мене ждали слухачі, особливо, коли я збирався говорити про те, що мене самого дуже цікавило. А як таких відділів у моїй науці, які мене не цікавили, було небагато, то настрій у мене завжди був добрий. І пам'ятаю, ще з років студентства до останніх років учителювання, я кожного ранку прокидався з цікавістю до наступного дня. Мені було цікаво жити, весело. Кожного дня я почував себе творцем життя. Хороший настрій! Добрий і чесний" [19, 73-74].

Уболіваючи за долю української культури, вчений щиро вітав радянську політику українізації. Він був серед тих, хто навчав української мови службовців, освітян та працівників інших галузей на спеціально створених курсах, працював над термінологічними словниками, а також продовжував науково-дослідницьку працю. Як одне з найважливіших завдань розглядав популяризацію творчості класиків української дореволюційної літератури. Упродовж 1917–1927 рр. він активно співпрацював з видавництвом Полтавської спілки споживчих товариств, писав передмови до видань творів Т. Шевченка, П. Куліша, Б. Грінченка, П. Мирного та інших письменників [9, 21]. В. О. Щепотьєв виявляв увагу й до сучасного йому літературного процесу в Україні, був особисто знайомим з молодими письменниками й поетами, зокрема, з Майком Йогансеном, Григорієм Епіком, Остапом Вишнею. Знайомство з останнім відбулося під час літературного вечора в ІНО, коли той читав студентам свої твори, а Г. Епік у 1927 р. приносив на "суд" професора свої вірші і дуже засмутився, почувши, що "вони лише непогане наслідування Шевченка" [7, 244 зв.].

З винятковою увагою вчений ставився до діяльності місцевих краєзнавчих товариств і об'єднань. Він був одним з фундаторів Українського наукового товариства дослідження пам'яток старовини та мистецтва на Полтавщині, котре виникло влітку 1917 р. Тематика доповідей дослідника засвідчує його наукову зрілість і компетентність [14, 2,3]. Спільно з професорами ІНО І. Рибаковим, В. Щербаківським, Н. Мірзою-Авакянц Володимир Олександрович залучав студентську молодь до краєзнавчої і пам'яткоохоронної діяльності. Члени товариства організували ряд експедицій з метою виявлення цінних мистецьких речей в колишніх поміщицьких садибах в околицях Полтави, вряту-

вання археологічних пам'яток Лубенського, Роменського, Прилуцького повітів [20, 286]. Влітку 1921 р. В. О. Щепотьєв у складі групи членів товариства вперше здійснили комплексну експедицію до села Яреськи. Дослідники вивчали сільську архітектуру, побут, господарство, фольклор, зібрали чимало зразків ужиткових виробів [15, 5-6].

У цей час виявилися неабиякі здібності В.О. Щепотьєва як організатора науки. Він був одним з розробників статуту Наукового товариства і звернення до губернського відділу народної освіти з проханням зареєструвати його як наукову установу. Не отримавши згоди, президія товариства звернулася до Всеукраїнської академії наук з аналогічним клопотанням. 18 лютого 1924 р. воно було нарешті включене до числа наукових установ при ВУАН. Очолював його аж до свого першого арешту професор Щепотьєв. Одночасно вчений став позаштатним співробітником двох академічних комісій – етнографічної та з видання пам'яток новітнього письменства [16, 18]. Авторитет знаного науковця засвідчений і тим, що до нього звертався за рецензуванням деяких праць академік М. С. Грушевський [7, 241].

Водночас за участю вченого велася підготовка до створення у Полтаві науково-дослідної кафедри краєзнавства при ІНО, яка, окрім наукових досліджень у контексті резолюцій Всеукраїнської конференції по вивченню продуктивних сил (28 грудня 1924 – 5 січня 1925 рр.), мала здійснювати підготовку аспірантів гуманітарного циклу. Професор Щепотьєв увійшов до складу історико-економічної секції, однак кафедра через відсутність фінансування так і не розгорнула своєї роботи [3, 233-234].

Музейні установи Полтави теж перебували у сфері наукових інтересів дослідника. Як член Наукового товариства він одним з перших після смерті письменника П. Мирного, піклувався про увічнення його пам'яті та створення меморіального музею. В історико-етнографічному відділі Полтавського державного музею завідував кабінетом фольклору та мови. Підсумком плідної дослідницької праці В. О. Щепотьєва став вихід у світ близько 100 робіт – книг, брошур, статей, частина яких, на жаль, залишилася в рукописах або втрачена.

Без В.О. Щепотьєва неможливо уявити мистецьке і театральне життя Полтави 1920-х років. Людина з витонченим літературним і музичним смаком, він багато зробив для становлення художніх і театральних колективів, аматорських гуртків – у 1921 р. брав участь в організації у Полтаві театральної студії, у 1925–1926 рр. завідував літературною частиною драматичного театру. Щиру вдячність від української громадськості отримав В.О. Щепотьєв за переклади українською мовою поетичних і прозових творів. Наприклад, для постановки у Полтавському театрі зазвучала українською п'єса Еміля Золя "Париж", для оперного театру, який діяв у місті впродовж 1919–1926 рр., – лібретто опер Гуно "Фауст" (1919 р.), Леонкавалло "Паяци" (1919 р.), Монюшко "Галька" (1920 р.), Феррарі "Мадоннине намисто" (1925 р.). Ці опери звучали і в інших театрах України до 1930 року. Проживаючи в селі Веприк Гадяцького району після повернення з заслання, Володимир Олександрович захопився перекладами з французької поезії Беранже, причому, було перекладено майже всі опубліковані на той час вірші поета. В 1935–1936 рр. він надсилав їх для фахової оцінки українським поетам Павлу Тичині і Максиму Рильському. Перший не відповів В.О. Щепотьєву, а Максим Тадейович написав, що "переклади задовільні і радив звернутися в держвидав" [7, 246 зв.]. Однак вони ніде не публікувалися і зберігаються в родинному архіві сина вченого.

Особистість професора Щепотьєва яскраво вирізнялася на небосхилі української культури. Він був її щирим патріотом, глибоким знавцем і палким пропагандистом. Водночас ученого непокоїла перспектива національної самобутності українського народу в умовах радянської влади. Більшовики з класових позицій ототожнювали поняття "патріотизм" і "націоналізм", "сепаратизм", "петлюрівщина". Розвій української науки і культури, зростання національної свідомості становили загрозу бажаній монолітності державного утворення під назвою СРСР. Комуністична партія посилює роль карально-репресивних органів у боротьбі з "буржуазно-націоналістичними тенденціями" в Україні, згортаючи розпочату нею ж політику коренізації. Циркулярні листи Секретного відділу ДПУ УСРР "Про українську громадськість" (від 30 березня 1926 р.) та "Про український сепаратизм" (від 4 вересня 1926 р.) наголошували, що націоналісти перенесли вістря своїх зусиль на "культурний фронт", а в складі відділу було створено спеціальний підрозділ, який займався "українською контрреволюцією". Отже, В. О. Щепотьєв не помилився у своєму невтішному прогнозі, підстав для якого було більше ніж досить: "Мені часто здавалося, що українізація проводилася тільки в інтересах зовнішньої політики, щоб привабити на свій бік українців, які живуть за кордоном. Я все думав, що українізацію відмінять" [7, 237].

Йдучи за директивними вказівками про небезпеку контрреволюції на культурному фронті, полтавські чекісти тримали в полі зору наукові, громадські, кооперативні та інші організації. На початку 1927 р. співробітниками окружного відділу ДПУ була заведена агентурно-оперативна розробка під назвою "Культуртрегери", яка стосувалася переважно членів Полтавського наукового товариства.

У щотижневих інформаційних зведеннях серед "членів" так званої "правої української групи" зустрічаємо прізвища Г. Коваленка, А. Левченка, П. Голобородька, Д. Голобородька, В. Воропая, Г. Ващенка, І. Жигадла та інших. В. О. Щепотьєва називають "головним ідеологом групи" [10, 3 зв.]. Про поїздки, зустрічі, зміст розмов підозрюваних співробітники Полтавського ДПУ були детально поінформовані, оскільки їм вдалося завербувати кількох освідомлювачів з оточення В. О. Щепотьєва. Так у інформзведенні за 3–9 липня цього ж року повідомлялося, що "...по висвітленню цієї групи працює секретний співробітник "Правдивий". Крім того, при здійсненні операції було заарештовано 3 членів групи, один з яких майже оброблений і на днях буде завербований. Для його зашифровки всі члени групи будуть звільнені. Таким чином, висвітлення групи буде вестися двома агентами. Нами вжито заходів для виявлення харківських знайомих Щепотьєва" [10, 5].

Критична маса звинувачувальних фактів накопичилася на початок 1928 р. і в березні В.О. Щепотьєва заарештували. Містом пройшли чутки, ніби причиною арешту стало те, "що в одній із своїх лекцій торкнувся Троцького і троцькістської опозиції" [8, 39]. Миттєво відреагувала рада наукового товариства, яка ухвалила рішення про виключення з списків "...Бузинного О.Т., Воропая В.С., Голобородька П.Г., Жигадла І.Л., Рекала Є.Л., Тахтая О.К., Чуйка В.С., Щепотьєва В.О., які перебувають під слідством ДПУ за звинуваченнями у контрреволюції" [21, 6]. Під тиском слідства вченому довелося доводити відсутність політичних мотивів у своїй діяльності. Необхідність об'єднання національних сил він бачив у тому, "...щоб у випадку необхідності захищати права української культури. Її я завжди ставив на першому плані" [7, 237 зв.].

Володимир Олександрович в адміністративному порядку був висланий у містечко Славгород Алтайського краю, а навесні 1929 р. у супроводі двох співробітників ДПУ доправлений до Харкова на судовий процес у справі СВУ. Вирок лишився попереднім – 3 роки заслання. Як згадує син, через зволікання його виконання "батько сам попросив дозволу повернутися у Славгород". Тут він працював викладачем російської мови у Славгородському сільськогосподарському технікумі, вивчав життя і побут сибірських народів, збирав місцевий фольклор, писав музику до дитячих п'єс, допомагав сільбуду. У 1928 р. листувався з І. Ломакіним, який перебував на засланні в автономній області Комі. Головною темою листування були плани щодо написання книги про творчість Лесі Українки.

У 1934 р. В.О. Щепотьєв у віці 57 років повертається з заслання. Хоч формальної заборони оселитися в Полтаві й не було, однак сім'я втратила будинок, майно, роботу, тому Володимир Олександрович з дружиною їде у село Веприк до сестри останньої. Його спілкування обмежувалося переважно родинним колом, а в Полтаві вдалося побувати лише один раз у 1935 р. Однак хвиля "великого терору" знову не обійшла опального професора. 21 вересня 1937 р. в постанові на його арешт зазначалося: "...підозрюється у злочинах, передбачених статтею 54-10, ч.1 КК УРСР, які виявилися в тому, що він серед населення висловлював контрреволюційні настрої з націоналістичним ухилом, також переховував у себе націоналістично-контрреволюційну літературу, яку поширював серед населення" [7, 104-105]. В.О. Щепотьєв, намагаючись захистити себе, писав слідчому: "Я вірю в радянське правосуддя... Я хочу, щоб останні три роки мого життя залишилися такими незаплямованими, якими вони були в дійсності... Не допускаю думки, щоб у радянській країні був засуджений невинний, які б тяжкі звинувачення проти нього не знаходилися" [7, 254]. Але ці слова, зафіксовані в протоколі, не могли вплинути на результати "слідства". Та й на що міг сподіватися заарештований, якщо у звинувачувальному висновку він зображений центральною фігурою надуманої контрреволюційної організації: "Він керував і задавав тон усьому націоналістичному рухові у Полтаві" [7, 78].

Ще під час першого арешту на прогулянці в тюремному дворі Полтавського окрвідділу ДПУ Володимир Олександрович, зіткнувшись з Костем Товкачем, задав фатальне запитання: "А що, Товкач, чи нас не постріляють?", на що той відповів: "Це вас не торкається, бо ви вже засуджені, а вдруге судить не можна" [8, 114]. К. І. Товкач помилявся. Репресивний механізм більшовицької системи у роки "великого терору" ігнорував правові норми. Витяг з протоколу № 4 засідання особливої трійки УНКВС у Полтавській області від 17–19 листопада 1937 р. засвідчує, що професора Щепотьєва засудили до вищої міри покарання. Вирок відразу був виконаний. У довідці ж, виданій родині репресованого, вказувалося, що "… смерть настала в місцях ув'язнення 20 травня 1941 року від паралічу серця" [7, 324]. Додаткове розслідування встановило факти грубої фальсифікації кримінальної справи, що дало підстави президії Полтавського обласного суду 5 липня 1958 р. ухвалити рішення про відміну постанови особливої трійки і припинення справи, за якою проходив В.О. Щепотьєв, "за недоведеністю пред'явленого звинувачення". Ім'я видатного полтавця повернулося до співвітчизників чесним і незаплямованим, яким і було насправді за його життя.

Література

1. Бабенко Л. Велетень літературного краєзнавства. В. О.Щепотьєв / Л. Бабенко // Репресоване краєзнавство: 20–30-ті роки. – К. : "Рідний край", 1991. – С. 80-84.
2. Бабенко Л. Блискучий талант. Щепотьєв Володимир Олександрович / Л. Бабенко // Реабілітовані історією [АН України. Ін-т історії України та ін.: Редкол.: П.Т. Тронько (відп. ред.) та ін.)]. – Київ – Полтава : "Рідний край", 1991. – С. 64-69.
3. Бабенко Л. Полтавська науково-дослідна кафедра краєзнавства / Л. Бабенко, Л. Тутик // Третя Полтавська наукова конференція з історичного краєзнавства. Матеріали. – Полтава: [Б.В.], 1994. – С. 232-235.
4. Бабенко Л. Дмитро Соловей / Л. Бабенко, М. Аліман // Українські кооператори. Історичні нариси. Кн. 2. – Львів: Вид-во Львівської комерційної академії, 2001. – С.257-272.
5. Будищанець В. Славний музика Микола Лисенко / В. Будищанець. – Полтава, 1913.
6. Граб В. Під пресом 37-го... / В. Граб // Зоря Полтавщини. – 1989. – 10 жовтня.
7. Державний архів Служби безпеки України, м. Полтава (далі – ДА СБ України). – Спр. 5179-С, т. 1.
8. ДА СБ України, м. Київ. – Спр. П-67098. У 237 томах. – Т. 222.
9. ДА СБ України, м. Полтава – Спр. 6595-С.
10. ДА СБ України, м. Київ. – Ф. 13, спр. 370, т 3.
11. Дяченко А. Демократизм Котляревського вивчає В. Щепотьєв / А. Дяченко // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях, коледжах. – 1999. – № 3. – С.207-210.
12. Івахненко Л. Його вітала публіка й артисти / Л. Івахненко // Друг читача. – 1990. – 27 грудня..
13. Єрмак О.П. "Це був справжній український патріот, людина з ґрунтовною освітою..." (Олекса Августинович Левитський) / О. П. Єрмак // Історія Полтавського педагогічного університету в особах (на посвяту 90-річчя заснування навчального закладу). – Полтава: АСМІ, 2004. – С.82-90.
14. Записки Українського наукового товариства дослідування пам'яток старовини та мистецтва на Полтавщині. – Вип. 1. – Полтава, 1919.
15. Записки Полтавського наукового товариства при ВУАН. – Вип. 2. – Полтава, 1928.
16. Звідомлення Української Академії наук у Києві. – Київ, 1927.
17. Полтавская речь. – 1912. – 17 января
18. Ротач П. П. Уточнення і доповнення до біографії проф. В.О. Щепотьєва / П. П. Ротач // Архівний збірник до 80-річчя Державного архіву Полтавської області. Матеріали наукової конференції. – Полтава : АСМІ, 1998. – С. 68-73
19. Ротач П. Фольклорист, музикознавець, перекладач / П. П. Ротач // Друг читача. – 1990. – 13 вересня.
20. Центральний державний архів вищих органів влади і управління України (далі – ЦДАВО України). – Ф. 166, оп. 5, спр. 729.
21. ЦДАВО України. – Ф. 166, оп. 9, спр. 1444.
22. Щепотьв В. Народные песни, записанные в Полтавской губернии (с копиями) / В. Щепотьев // Издание Полтавской губернской архивной комиссии. – Полтава, 1915.
23. Щепотьев В. Главные темы религиозно-песенного творчества украинского народа в дохристианский период / В. Щепотьев // Труды Полтавской учёной архивной комиссии. Вып. VII. – Полтава, 1910. – С. 1-45; його ж: Демократические симпатии И. П.Котляревского (к 50-летию со дня освобождения крестьян) // труды Полтавской учёной архивной комиссии. Вып. VIII. – Полтава, 1912. – С.37-44; його ж: Книжный вариант одного из народных рассказов А. Л. Стороженко. – Там само. – С. 46-48.

References

1. Babenko, L. (1991). Giant of literary regional studies. V.O. Shchepotiev. Repressive regional studies: the 20 – 30-th. (pp. 80-84). Kyiv:"Ridnyi kraj" [in Ukrainian].
2. Babenko, L. (1991). Brilliant talent. Shchepotiev Volodymyr Oleksandrovych The Rehabilitated by the history. AS of Ukraine. Institute of history of Ukraine. P.T. Tronko (Ed.). (pp. 64-69). Kyiv – Poltava: "Ridnyi kraj" [in Ukrainian].
3. Babenko, L., Tutyk, L. (1994). Poltava scientific-research department of the regional studies. Proceedings from the Third Poltava Scientific conference of historical regional studies. (pp. 232-235). Poltava [in Ukraine].
4. Babenko, L., Aliman, M. (2001). Dmitry Solovyov. Ukrainian cooperators. Historical essays. Book. 2. (pp. 257-272). Lviv: Vyd-vo Lvivskoi komercijnoi academii [in Ukrainian].
5. Budischanets, B. (1913). Good musician Mykola Lysenko. Poltava [in Ukrainian].
6. Hrab, V. (1989). Under the pressure of the 37-th. Zoria Poltavshchyny,10 October, 4 [in Ukrainian].
7. State archive. SB of Ukraine, c. Poltava (dali – DA SB Ukraine). – Spr. 5179-S, t. 1.
8. DA SB Ukraine, m. Kyiv. – Spr. P-67098. U 237 tomah. – T. 222.
9. DA SB Ukraine, m. Poltava. – Spr. 6595-S.
10. DA SB Ukraine, m. Kyiv. F. 13, spr. 370, t 3.
11. Diachenko, A. (1999). Democracy of Kotliarevsky is studied by V. Schepotjev. Uktainska mova i literature v serednih shkolah, himnaziah, liceiah, koledgah, 3, 207-210 [in Ukrainian].
12. Ivahnenko, L. (1990). He was greeted by audience and actors. Druh chytacha, 27 December [in Ukrainian].

13. Jermak, O.P. (2004). "Tht was a real Ukrainian patriot, a man with fundamental education…" (Olexa Avhustynovych Levytskyi). History of Poltava Pedagogical University in persons (to 90-th anniversary of the institute's foundation). (pp. 82-90). Poltava: ASMI [in Ukrainian].

14. Zapysky Ukrainskoho naukovoho tovarystva dosliduvannia pamiatok starovyny ta mystectva na Poltavshchyni. (1991)., Poltava, 1 [in Ukrainian].

15. Zapysky Poltavskoho naukovoho tovarystva pry VUAN. (1928). Poltava, 2 [in Ukrainian].

16. Zvidomlennia Ukrainskoi Academii nauk u Kyiv. (1927). Kyiv [in Ukrainian].

17. Poltavskaia rech. (1912)., 17 January [in Russian].

18. Rotach, P. (1990). Folklore scientist, musicologist, interpreter. Druh chytacha, 13 September [in Ukrainian].

19. Rotach, P.P. (1998). Details and addition to the biography of prof. V.O. Schepotjeva. Archive collection to the 80-th anniversary State archive of Poltava region. (pp. 68-83). Poltava: ASMI [in Ukrainian].

20. Central state arhive of the main power branches and the government of Ukraine – F. 166, op. 5, spr. 729 [in Ukrainian].

21. CDAVO Ukrainy. – F. 166, op. 9, spr. 1444 [in Ukrainian].

22. Schepotjev, V. (1915). Folk songs, recorded in Poltava province (with copies). Izdanie Piltavskoi hubernskoi arhivnoi komissii. Poltava [in Russian].

23. Schepotjev, V. (1910). The main topics of the religious and sing creation of Ukrainian people in the preChristian period. Trudy Poltavskoi uchonoi arhivnoi komissii. (Vyp. VII.) (pp.1-45) Poltava; joho zh: Democraticheskie simpatii I. P. Kotliarevskoho (k 50-letijy so dnia osvobozhdeniya krestian) // trudy Poltavskoi uchonoi arhivnoi komissii. (Vyp. VIII). (pp. 37-44). Poltava, 1912. – S.37-44; joho zh: Knizhnyi variant odnoho iz narodnyh rasskazov A.L. Storozhenko. (pp. 46-48) Poltava [in Ukrainian].

УДК 338.4

Клочко Валентин Петрович
доктор економічних наук, професор,
професор кафедри арт-менеджменту
та івент-технологій Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтва
val_klochko@ukr.net

ГЛОБАЛІЗАЦІЯ ЯК ФАКТОР ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ В УКРАЇНІ

У статті визначено культурологічний аспект поняття "культурний простір", досліджено основні підходи до його аналізу, виявлений зв'язок між сучасними вимогами до розвитку культури і духовністю в епоху глобалізації. Запропоновано класифікацію підходів до визначення сутності та рис комплексного поняття "культурний простір", а також розкрито зміст цих підходів. У світлі суперечливого характеру наслідків глобалізації розкрито суть і суперечливість її впливу на розвиток культурного простору взагалі і України зокрема.

Ключові слова: культурний простір, глобалізація, підходи до дослідження культурного простору.

Клочко Валентин Петрович, *доктор экономических наук, професор, профессор кафедры арт-менеджмента и ивент-технологий Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Глобализация как фактор формирования современного культурного пространства Украины

В статье определён культурологический аспект понятия "культурное пространство". Определены основные подходы к его анализу, выявлена связь современных требований к развитию культуры и духовности в эпоху глобализации. Предложена классификация подходов к определению сущности комплексного понятия "культурное пространство". В свете противоречивого характера последствий глобализации раскрыты суть и противоречивость ее воздействия на культурный процесс.

Ключевые слова: культурное пространство, глобализация, подходы к исследованию культурного пространства.

Klochko Valentin, *Doctor of Science in Economics, Professor of the Art Management and Event-technologies chair, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Globalization as a factor in the formation of modern cultural space Ukraine

The article defined cultural aspect of the concept of "cultural space" the basic approach to its analysis, found an association of modern requirements to the development of culture and spirituality in the age of globalization of all aspects of the life of man and society. Classification of approaches to determine the nature and characteristics of the complex concept of "cultural space", as well as the actual content of these approaches. In the light of the controversial

© Клочко В. П., 2015

nature of the effects of globalization in general are disclosed and contradictory effects on the development of the cultural process in Ukraine.

This article analyzes the impact of the modern world-historical process of globalization on cultural Plenty of countries and, in particular, of our country. First of all, the disclosed main approaches to the analysis of the subject of research. Suggest my own classification of these approaches revealed their very content. In the light of the controversial nature of the effects of globalization in general and the study of the contradictory effects of globalization on the development of cultural space.

Following the definition of the categories themselves "culture" and "cultural space" is given its own characteristic approach to the study of contemporary cultural space, the contents of the latter. Among these approaches should be defined:

- The dynamic approach, which considers the cultural space in the continuous changes of its constituent elements, causality, change in time and open space;
- A comprehensive approach taking into account the unity of material, social, technical, of the other elements of the cultural space;
- A statistical approach based on the use of mathematical methods and calculations for the characterization of the dynamics and changes in the cultural space;
- An integrated approach that traces the establishment of the relationship between the individual subsystems of cultural space, taking into account elements of subjects and levels of government;
- Functional approach, considering the cultural space through a set of functions inherent to its individual elements;
- The very essence of the dialectical approach globalization its impact on the cultural environment is seen as internally contradictory process that combines the positives and negatives, barbu old with the new;

In Satya we show how to counteract the globalization of the major trends in births lead to confrontation in the cultural space – between the desire for cultural integration with the world the danger of a gradual erosion of national cultures, national cultural identity.

The originality of contemporary processes of globalization and the cultural space of states and nationalities is manifested through the search for a compound of the principles and mechanisms of the relation of different parts of the global whole while strengthening dialectical contradictory parts – uniformity and peoples that do not lead to the disintegration of the whole, but rather strengthen and diversify the cultural play.

Disobeying cultural values of some of the other more developed countries, and mutual enrichment – that is generally manifested planetary spiritual synthesis. It has nothing to do with kulturnvm imperialism and its manifestations in the spiritual life (the preaching of the commercialization of "mass culture", "Westernization").

It is necessary to fight another negative feature of the impact of globalization on national cultural space – is the risk of a gradual erosion of national cultures under the guise of their mutual enrichment. An analysis of the accumulated Frantsiiets experience shows the usefulness borbv manifestations of popular culture "vesternizatszatsii" and the need for state and public control of these processes, connections and mutual influence of national and international cultural values.

This is especially important for Ukraine, which for centuries had their own state who could protect national achievements. Even inherited from the past existing suschestvennyn different political interests, culture and preferences of the population in different areas that can be observed and teretorialnomu (East – West), and language features (the ratio of the Ukrainian and Russian languages), hopes at one time or another vector integration in the future, which gives preference to one or the other part of the population, finally, especially education of different age groups of the population – all this should not be an obstacle gradual entry of Ukraine into the globalization space and the associated desire for cultural vzaimoobrascheniyu.

Already, this process occurs. It is reflected in the foreign policy of Ukraine to join the European political structure. Will etosodeystvovat national identity of Ukrainian society? In our view, globalization of its very objective logic allows you answer yes to this question. This is social optimism in assessing the impact of globalization on the nature of changes in the cultural space of Ukraine.

Thus revealed the nature and the characteristics of the cultural space and the direction of exposure to the processes of globalization, which was developed in the world, and analyzed the light of modern approaches suggest that Ukraine has no prospects of joining the global scope.

Key words: cultural space, globalization, cultural approaches to the study of space, the dialectics of contradiction and globalization in general and its impact on the nature and effects of changes in the cultural space.

Одним з найпоширеніших підходів до визначення культурного простору тієї чи іншої держави є його дослідження в рамках глобальної моделі економічного, соціального і духовного розвитку всього світу. Саме з таких загально світових позиції досліджують риси культурного простору провідні західні вчені Б. Фрей [1], Ф. Фукуяма [2], К. Омаї [3], І. Валлерстейн [4], Р. Робертсон [5], Р. Кілі [6], В. Райніке]7], П. Друкер [8], російські дослідники Г.Ділігенський, Р. Євсигнєєв, Є. Уткін, вітчизняні вчені В. Будкін, А. Філіпенко та інші. Аналіз впливу на культурний простір глобалізації як всесвітнього процесу знайшов своє відображення у працях К. Кокошина, В. Іноземцева, О. Кравченка, С. Соколенка та ін. Проте існує необхідність подальших наукових розробок в цьому напрямі, зумовлена

потребами пошуку нових аспектів впливу загальносвітових тенденцій розвитку культурного простору на вітчизняні зміни в культурному середовищі, що пов'язане з динамікою перетворень у цій сфері духовного життя. Метою статті є дослідження основних підходів до аналізу впливу глобалізації на появу і розвиток змін, що відбувається в культурі окремих країн, зокрема у вітчизняній. Виявлені істотні недоліки, що іманентні самій глобалізації і здатні породжувати негативні риси в національній культурі.

Культура як історично визначений рівень розвитку суспільства і самої людини знаходить свій вираз у формах організації життя і діяльності людей. Поняття культура розкриває сутність людського буття, що охоплює як сферу матеріального, так і духовного життя людей, засіб реалізації творчості і свободи суспільства і окремої людини.

Культура в етимологічному розумінні – це ідейний і моральний стан суспільства, який визначається матеріальними умовами життя суспільства і знаходить свій вираз в його побуті, ідеології, освіті і вихованні, в досягненнях науки, мистецтва і літератури. Таке широке розуміння культури знаходить свій відбиток і в багатосторонності категорій, які визначають той чи інший її аспект. Так сфера культури визначає обсяг елементів самого поняття; ідейний її зміст – засіб виразу цих елементів, залежний від існуючих суспільних відносин; форми виразу – розкривають залежність базового поняття відмінностей мови, релігійних уявлень та інших національних особливостей. Поняття "культура" розкривається також і в формах художньої творчості людей (література, епос, мистецтво, література, архітектура, комплекс інших духовних цінностей). До складових елементів культури належить і матеріальна культура, що відображає сукупність матеріальних благ, створених людською працею, сукупність набутих знань, навичок і вмінь, нагромаджених багатьма поколіннями за весь попередній етап розвитку суспільства.

Однак, незважаючи на численні критерії сутності та характерних рис культури як феномена, заслуговує на увагу ведення в науковий обіг ще однієї категорії, що має пряме відношення до ступеня поширення культурних надбань – "культурний простір". Він може бути різноманітним за обсягом, охоплюючим мікро – , мезо- та макророзміри. Він здатен охарактеризувати структуру та сутність поширення культурних надбань, характер і межі взаємопроникнення досягнень культури, їх динаміку, а також ступінь взаємовпливу національної і світової культури.

Культурний простір визначається як межами територіальної спільноти (країна, регіон, місто, місцевість тощо), так і соціальними та професійними знаннями і характеристиками. Таке розуміння поняття культурного простору виходить з поняття культури як такої – тобто як обмеженої місцем і часом життя людської спільноти. Ідея певної обмеженості, а звідси і певної ізоляції культурних просторів (середовищ) походить з ідей множинності культур, висунутих відомими мислителями Й.-В. Гете, Ф. Шиллером, Н. Гердером, культурологами О. Шпенглером, М. Бердяєвим та М. Данілевським. Так, М. Данілевський в першій половині XIX століття висунув концепцію "замкненого (локального) розвитку культур", за якою кожний народ формує власну специфічну систему цінностей, яка слабко контактує з іншими культурами і не допускає проникнення в її тіло чужорідних елементів. Більш того, існує система типів людства, які віддають перевагу певним типам культури (динамічній утилітарно-практичній культурі на Заході, спрямованій на перетворення природи і суспільства, і протилежність їй малорухомій, споглядацькій культурі на Сході, здатній лише відтворювати себе на протязі поколінь. Логічним наслідком цього є переконання в тому, що єдиної загальнолюдської культури не існує. Вона включає в себе обмежену часом і простором багатоманітність культурних світів, кожен з яких має іманентні йому властивості.

Культурний простір суспільства виявляється не тільки в мові, літературі, музиці тощо, а й в матеріальних речах. Інтер'єр, одяг, предмети щоденного користування яскраво відображують світогляд, рівень інтелектуального, культурного і духовного розвитку особистості.

Всесвітній процес глобалізації потужно впливає на всі аспекти культурного простору. Він розширює поле світового інформаційного середовища, забезпечує доступ людини до світових інтелектуальних надбань. Глибокий аналіз всебічного впливу глобалізації на культуру сучасного світу має не тільки абстрактно теоретичний характер та пояснює сутність та багатоаспектність взаємопроникнення культур. Він дозволяє зробити реальні практичні рекомендації в оцінці розвитку і напрямів удосконалення культурного співробітництва, в забезпеченні доступу звичайній людині до всебічної інформації та світових інтелектуальних надбань.

Особливо великого значення набула потреба цього аналізу на сучасному етапі. Крах тоталітарних політичних, економічних і соціальних систем, внаслідок якого кардинально змінилася глобальна ситуація і загальна політична картина світу, відбулось створення великої кількості нових незалежних держав, зміни політичних і соціальних систем у нових незалежних країнах, посилення процесів гло-

бальної інтеграції – все це має величезні історичні наслідки. Під впливом цих процесів на порозі XXI століття світ зіткнувся з низкою нових глобальних проблем, до вирішення яких він не був підготовлений. Все це зумовлює зростання значення досліджень процесів, які відбуваються в культурному просторі сьогодення.

Підходи до визначення сутності та характерних рис такого комплексного поняття, як "культурний простір" можуть бути класифіковані за низкою ознак. Серед цих підходів слід відзначити:

- динамічний підхід, що розглядає культурний простір в безперервних причинно-наслідкових його складових елементів, у змінах і в часі і в просторі;
- інтеграційний підхід, що прослідковує встановлення взаємозв'язків між окремими підсистемами культурного простору з врахуванням елементів, суб'єктів та рівнів управління;
- комплексний підхід, враховуючий єдність матеріальних, соціальних, технічних та інших елементів системи культурного простору;
- процесний підхід, заснований на розгляді культурного простору як сукупності взаємопов'язаних і випливаючих одна з одної змін;
- функціональний підхід, що розглядає культурний простір через сукупність функцій, властивих його окремим елементам;

Виходячи з вищевказаних підходів, простежимо напрями впливу всесвітнього процесу глобалізації на культурний простір.

Динамічність змін в культурному просторі, його основних елементах зумовлена насамперед динамічністю самого процесу глобалізації, а також залежить від діалектики розвитку наукового знання, від швидкого наукового осмислення реальних глобалізаційних процесів. Якщо глобалізація як суспільна даність, яка оформлена в основних своїх рисах ще в 70-х роках минулого століття, то її відображення і наукове осмислення всіх її аспектів, включаючи і вплив на культурне середовище діалектично відстає принаймні на десятиріччя – раніше на Заході, пізніше в дослідженнях російських та вітчизняних вчених. Перші згадки про глобалізацію знаходимо у Дж. Макліна (1981 р.) та Т. Левітта, американський соціолог Робертсон виклав основи своєї концепції, у тому числі і в суто культурній галузі, в соціальній праці [5].

Осмислення різних аспектів глобалізації, в тому числі її впливу на культурний простір, знаходимо в працях російських вчених В.Іноземцева, М.Делягіна, М.Чешкова, українських дослідників О.Білоруса, С.Соколенка [10], А.Філіпенка [11] та ін. Торкаючись самого впливу глобалізації на культурний простір країни, слід зазначити, що в першу чергу зазнають такого впливу найбільш динамічні, поверхові шари культурних відносин, організаційно-правові засади культурного простору, що цілком відповідає діалектиці розвитку базисних і надбудовних категорій. Через зміни організаційно-правових умов позначається вплив глобалізації на інші аспекти культурного простору – перехід до вищої корпоративної культури підприємств і організацій цього профілю, оптимальне поєднання приватних і суспільних інтересів у розвиткові культури, вдосконаленні менеджменту. Глобалізація динамічно сприяє досягненню гнучкості і стабільності, мобільності та оперативності в прийнятті рішень.

Проте динамічність змін в культурному просторі залежить в першу чергу від ступеня присутності країни в глобалізаційних змінах, що, в свою чергу, зумовлено реальним рівнем економіки та соціально-культурного розвитку. Зовнішні і внутрішні умови України, зовнішня агресія, внутрішні протиріччя гальмують усі спроби активної участі України в глобалізаційних процесах, заважають реалізувати переваги міжнародного поділу праці та оптимізації культурного простору.

Наступний підхід до визначення сутності і характерних рис культурного простору та специфіки впливу на них глобалізаційних процесів, що розгортається в світі, є додержання комплексності всіх джерел і підойм еволюції як самого простору, як і глобалізації, що на нього впливає. Культурно-духовне зближення країн як в глобальному, так і в регіональному вимірах відбувається в разі, коли тісно узгоджуються між собою економічні, політичні, культурні і духовні запити і інтереси людей та можливості їх задоволення. При цьому не лише набуває більш зрілих рис культурний простір кожної нації або держави, а й формується підгрунтя для реалізації властивого глобалізації прагнення до особливої, транснаціональної форми життя. Відомий теоретик І.Валлерстейн [4] одним з перших дійшов висновку про існування "транснаціональних суспільних просторів", складовою частиною яких є культурний простір, поширений як на національні, так і на регіонально-територіальні спільноти людей. Більш того, подальший успіх глобалізаційних процесів є запорукою створення єдиного і цілісного світового простору, включаючи і його культурно-духовні аспекти.

Наступний підхід – це статистичний підхід до дослідження культурного простору, його рис, тенденцій і змін в ньому та характеру впливу на нього глобалізаційних змін – вимагає прикладного звітно-матеріального аналізу. Деякі аспекти розвитку культурного простору (динаміка матеріальної

бази, чисельність і склад зайнятих, характер територіальних зрушень, питома вага міграції тощо) цілком піддаються статистичному обрахуванню. Цей підхід здатний відобразити як загальний обсяг простору, його динаміку в часі, територіальний зрушення в ньому, так і зміни, які відбулися внаслідок впливу глобалізаційних тенденцій та ступеню залучення країни (регіону) в світогосподарські зв'язки. Саме використання цього підходу здатне найбільш наочно переконатися у вагомості впливу глобалізаційного фактору на динаміку соціально культурного простору та характеру змін в ньому.

Статистичний аналіз наслідків прийнятих рішень дозволяє вчасно помітити як позитивні так і негативні зрушення і приймати відповідні коригуючі заходи. В цьому полягає актуальність і дійовість цього підходу до аналізу досліджуваних процесів.

Наступний підхід до визначення культурного простору і характеру впливу на нього глобалізаційних зрушень у світі є процесний підхід. Він здатний розкрити постійно рухливий процес сукупності зв'язків різного рівня як в галузі культури між окремими її елементами так і для аналізу взаємовпливу культури в цілому та окремих її елементів з іншими сторонами суспільного життя. Суть такого підходу, сформульованого Р.Робертсоном [5, 3], проявляється у тому, що глобалізація – це серія емпірично фіксованих змін різнорідних, однак об'єднаних логікою перетворення світу в єдине ціле. Таке розуміння глобалізації можна віднести і до поняття культурного простору, правда з тією обмовкою, що він повинен включати не лише зовнішні, а й внутрішні зміни, обумовлені станом розвитку самого суспільства і його руху до світової спільноти. Особливість цього підходу проявляється в тому, що одні зміни повинні переходити в інші як складові єдиного рухливого процесу, охоплюючого більшість (якщо не всі) складових.

Нарешті, важливий підхід до аналізу впливу глобалізації на формування сучасного культурного простору – це функціональний підхід. Як культурний простір, так і глобалізація повинні розглядуватись в єдності своїх складових. Це запорука конкретності і дійовості проведеного аналізу. Більшість дослідників розглядає глобалізацію як діалектичну сукупність та єдність таких її складових, як транскордонні потоки товарів, послуг, капіталу, технології та інформації, пересування людей між країнами, територіальної та інституційної інтеграції ринків, поширення в світових масштабах діяльності корпорацій, створення міжнародних інститутів, валютно-фінансові відносини, спільного будівництва об'єктів, обміну науково-технічною інформацією, спільна підготовка кадрів, поширення національних політики і культури через державні кордони.

Саме такий підхід найбільш відповідає суті культурного простору та глобалізації як процесів, розкриваючи їх сутність через єдність структурних частин. Діалектичний підхід характеризує єдність і суперечність цих процесів через їх різноманітність і водночас через їх суперечності, через діалектичну єдність позитивів і негативів, боротьбу консерватизму з новаторством, старих та віджилих форм,\ з формами і методами новими. В тому і життєвість цього процесу. Глобалізацію слід розглядати як об'єктивно зумовлений процес таких макро- та мікрозрушень, що ведуть до перетворення національного народногосподарського комплексу в складову єдиного світового господарства.

Позитиви глобалізації полягають у тому, що вона сприяє зростанню продуктивних сил та інтенсифікації господарських зв'язків на основі сучасної комунікативної технології, взаємозбагаченню національних культур. В галузі культурного простору – це шлях до певної централізації та уніфікації.

Недоліки ж глобалізації в цілому – поглиблення розриву між економічно потужними і відсталими країнами; між рівнем доходів країн, корпорацій і окремих людей, і нерівномірний їх розподіл; між економічною і політичною організацією суспільства; хижацьке використання невідтворюваних ресурсів слаборозвинених країн, діяльність ТНК та їх дочірніх підприємств, що разом з позитивними негативно впливають на економіку та екологію приймаючих країн; негативні наслідки нерегульованої глобалізації у фінансовій сфері, що їх відзначив одним з перших відомий вчений Дж. Бхагваті. До цих негативних наслідків глобалізації соціально-економічного розвитку слід додати негнучку політику керівних органів глобалізації – МВФ, Світового банку, ВТО та інших міжнародних організацій в практиці проведення глобалізації. Ці риси, виходячи з неоліберальної ідеології – теоретичної основи глобалізації – механічно переносять монетарну політику і політику приватизації на слаборозвинені країни, що породжує ланцюгову реакцію швидкого переміщення кризових явищ з однієї країни в іншу, руху "гарячих" грошей з його негативними наслідками. Все це утруднює адаптацію суспільства до умов глобалізації.

Культура виступає як ціннісний фактор духовності, тобто вищої форми конституювання особи та її менталітету, що формується умовами реального життя, зокрема і обумовлених процесом глобалізації. Культурний аспект цього процесу адаптація національних культурних цінностей до світового культурного надбання. Цей процес як і глобалізація в цілому, діалектично суперечливий – разом із запозиченням світових культурних надбань, що збагачує національну культуру духовними цінностями інших країн, він відчуває в зростаючій мірі і небезпеку поступового розмивання національних культур.

Саме тому в культурному просторі відображається протиборство породжуваних глобалізацією основних тенденцій: прагнення до культурної інтеграції із світом з прагненням до захисту національних культурних цінностей і пріоритетів. Глобалізація в усіх сферах, – пише Г. Ділігенський, – проявляється через засіб поєднання протилежних тенденцій. Вона несе з собою водночас посилення однорідності і різнорідності людства. При цьому тенденція до посилення різнорідності не призводить до розпаду цілого, оскільки виробляється механізми та принципи співвідношення різнорідних частин глобального цілого [13, 25-26]. Існуюча модель "ступінчатої інтеграції", або "Європи концентричних кіл" саме і передбачає поступовість, ступенчатість залучення до інтеграційних досягнень різних суспільств. За такою теорію всередині інтеграційного союзу утворюється ядро з найбільш глобалізованих держав, а навкруги – коло держав з послідовно зменшуваною глибиною інтеграції. Послідовно глобалізовані суспільства наближаються до центру, а отже, і до найбільш досконалих ступенів духовного збагачення. Ця теорія, не дивлячись на дещо механістичну, а тому і спрощену схему сприйняття, в цілому вірно відображає, на наш погляд, існуючі тенденції культурного обміну і формування культурного простору окремих країн.

Прояви діалектичної взаємодії двох протиборчих сторін культурної глобалізації не може зводитись до підкорення культурних цінностей одних країн цінностями інших, більш розвинутих (незважаючи на економічну потужних останніх та їхній вплив на міжнародну економіку і політику). Непідкорення, а взаємозбагачення духовного – культурного життя – ось чого вимагає правильне розуміння глобалізаційного процесу сьогодення, де проявляється загальнопланетарний духовний синтез. Глобалізація культури не має нічого спільного з культурним імперіалізмом, що полягає в гегемонії розвинутих країн в цій специфічній сфері духовного життя, чи в примусовому поширенні західних цінностей [12, 117-118]. Тим більше, всі вищевказані прояви не можуть зводитись до пагубних наслідків комерціалізованої (масової культури), вестернізації.

Друга негативна риса впливу глобалізації на національну культуру – це небезпека поступового розмивання національних культур саме під виглядом взаємозбагачення культур. Саме тому французька культурна еліта і навіть державне регулювання в цій країні бореться з спробами поширення ідеї американізації, "вестернізації" та "масової культури" визнаючи їхню безпосередню загрозу національним духовним цінностям, виключаючи і галузь культури.

Всі вищезазначені аспекти впливу глобалізації на культурний простір кожної країни є підгрунтям для розуміння культурного співробітництва України з іншими народами. Слід віддавати належне істотним особливостям розвитку нашої держави, успадкованим від минулого відмінностям історичного розвитку окремих її регіонів, що на протязі довгого часу входили до складу інших держав, а Україна не мала власної державності. Ця історична спадковість зумовлює певне розмаїття українського соціуму, відображається на особливостях (територіальних, соціальних, національних, мовних, релігійних тощо) його окремих регіонів. Вона зумовлює існуючу відмінність в політичних інтересах, культурі і уподобаннях населення різних регіонів, яку можна спостерігати і за територіальною (Схід – Захід), і за мовною ознакою (співвідношення базових мов – української і російської), сподіваннях на той чи інший вектор інтеграції в майбутньому, якому віддає перевагу та чи інша частина населення. Нарешті, дають про себе взнаки чисто генераційного плану: молодь зацікавлена здебільшого на сприйнятті європейських цінностей, на відміну від населення похилого віку, що віддає перевагу пострадянським традиціям і порядкам. Шлях до поступової уніфікації поглядів населення, що відбувається як нині так і відбуватиметься з часом – багато в чому визначить надалі інтенсивність входження України в глобалізаційні процеси.

Україна, прагнучи до європейської єдності, більше тяжіє до європейських стандартів, тому, що за своїми стилями і тенденціями вона близька саме до них (в єдності моральних, культурних та релігійних традицій). Це відображено і в прийнятому зовнішньополітичному курсі України до вступу в європейські політичні структури. Чи сприятиме це національній ідентичності українського соціуму? На наш погляд, глобалізація за самою своєю об'єктивною логікою, дозволяє ствердно відповісти на це питання. В цьому полягає соціальний оптимізм в оцінці впливу глобалізації на характер змін культурного простору України.

Отже, виявлені сутність та характерні риси поняття "культурний простір", напрями впливу на нього процесів глобалізації, що розгорнулася в світі. Такий підхід кваліфікований у сучасних умовах за низкою ознак: динамічність підходу, його інтеграційність, комплексність, процесність та функціональність, статистичність (застосування математичних методів і розрахунків). Як глобалізація в цілому, так і вплив її на культурний простір кожної країни має суперечливий, діалектичний характер, що включає як позитивні, так і негативні риси.

Література

1. Frey B. Revolution in Economics (Munich dectures in Economics) /B. Frey. Happiness A. – Cambridge: The MIT Press, 2010. – 256 p.

2. Fukuyama F. Trust: The Social Virtues and The Creation of Prosperyty/ F.Fukuyama . – N. : The Free Press,1995. – 480 p.

3. Ohmae, Triad Pover. The coming shape of globai Competion. – Free Press, 1985.

4. Wallersrein I. Klassenanalyse und Weeltsystemanalyse. In: Soziale Unmoglichkeiten- Soziale Welt. Sonderland 2. Gottingen. 1983.

5. Robertson R. Globalisation /Robertson R. – L., 1992.

6. Kiely R. Globalisation, post – Fordism and the contemporary context of development// Intern. Soziology . – 1998. – vol. 13,1, 95-115.

7. Reinicke W. H. Global public Foreign affairs /Reinicke W. H. – 1997. – vol. 76.

8. Друкер П. Бизнес и инновации. Пер. с англ. М.Д. Вильямс /Друкер П. 2007. – 432 с.

9. Білорус О. Г. Глобалізація і національна стратегія України / О. Г. Білорус. – Броди: Просвіта; К. : Батьківщина, 2001.

10. Соколенко С. К. Глобалізація і економіка України. К. КНЕУ, 2009.

11. Филипенко А. С. Экономическая глобализация: истоки и результат /Филипенко А. С. – М. : Экономика, 2010.

12. Клочко В. П. Глобалізація: економічні та соціально-культурні аспекти / Клочко В. П. – К., 2005.

13. Дилигенский Г. Г. Глобализация в человеческом измерении / Дилигенский Г. Г. // Материалы постоянно действующего междисциплинарного клуба ученых // Глобальный мир. – 2002. – Вып. 6 (18).

References

1. Frey, B., Happiness, A. (2010). Revolution in Economics (Munich dectures in Economics B. Frey. – Cambridge: The MIT Press [in English].

2. Fukuyama, F. (1995). Trust: The Social Virtues and The Creation of Prosperity/ F.Fukuyama – N. – 4: The Free Press., [in English].

3. Ohmae, Triad Pover (1985). The coming shape of global competition.- Free Press. [in English].

4. Wallersrein, I. (1983). Klassenanalyse und Weeltsystemanalyse. In: Soziale Unmoglichkeiten- Soziale Welt. Sonderland 2. Gottingen. [in German].

5. Robertson, R. (1992). Globalisation. L. [in English].

6. Kiely, R. (1998). Globalisation, post – Fordism and the contemporary context of development. Intern. Soziology 13,1, 95-115 [in English].

7. Reinicke, W. (1997). Global public policy. Foreign affairs. vol. 76 [in English].

8. Druker, P. (2007). Biasness and innovations. M. Willanz [Trans.] [in Ukrainian].

9. Bilorus, O. (2001). Globalization and national strategy of Ukraine. O.G. Bilorus. Brody. Prosvita. K. Batkivshina [in Ukrainian].

10. Sokolenko, S. (2011). Globalization: economy of Ukraine. Kyiv, KNEU [in Ukrainian].

11. Filipenko, A. (2010). Economic globalization: origins and results. Moscow Economica [in Russian].

12. Klochko, V. (2005). Globalization of economics and social-cultural aspects. Kyiv [in Ukrainian].

13. Diligenski, G. (2002). Globalization in human mode. Proceedings of the permanent interdisciplinary club of the scientists. Globalnyi mir, 6 (18) [in Russian].

14. Kravchenko, A. (2001). Cultural studies. Moscow [in Russian].

УДК 7.04.17.

Павлова Олена Юріївна
доктор філософських наук, професор,
професор кафедри етики, естетики
та культурології Київського національного
університету ім.Т. Шевченка
pavlova081@mail.ru

ВІЗУАЛЬНА КУЛЬТУРА ТА ПОВСЯКДЕННІСТЬ ДОБИ ПОСТМОДЕРНУ

Стаття присвячену аналізу становлення нової історичної форми повсякденності в ситуації Постмодерну. Доводиться, що релятивізація опозиції елітарної та масової культури призводить до екстраполяції культурного коду високої культури на цивілізаційні настанови в цілому. Візуальна культура як поле інтердисциплінарного дослідження є симптомом трансформації культурної парадигми. Адже візуальне є не просто домінантою нового типу онтології, а стає реальністю в цілому.

Ключові слова: візуальна культура, повсякденність, Постмодерн, елітарна культура, масова культура

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

Визуальная культура и повседневность эпохи Постмодерна

Статья посвящена анализу становления новой исторической формы повседневности в ситуации Постмодерна. Доказывается, что релятивизация оппозиции элитарной и массовой культуры приводит к экстраполяции культурного кода высокой культуры на цивилизационные установки в целом. Визуальная культура как поле интердисциплинарного исследования является симптомом трансформации культурной парадигмы. Визуальное является не просто доминантой нового типа онтологии, а становится реальностью в целом.

Ключевые слова: визуальная культура, повседневность, Постмодерн, элитарная культура, массовая культура.

***Pavlova Olena,** Doctor of Sciences in Philosophy, professor, professor at the Chair of Ethics, Aesthetics and Cultural studies, Taras Shevchenko National University of Kyiv*

Visual culture and everyday life of Postmodern

The article analyzes the formation of a new historical form of everyday life in Postmodern situation. It is proved that the relativization of elite and mass culture opposition leads to cultural code's extrapolation of high culture in the context of civilization.

Visual culture as a field of interdisciplinary research is a sign of cultural transformation paradigm. The article analyzed the development of the concept "visual culture" according to the American researchers Nicholas Mirzoeff and Irit Rogoff. The new research field shows three stages of visual culture. Early modern stage was the absolutization of fixed position of the transcendental subject. Modern stage represents the basis for "dialectics" of photograph image, which creates more democratic type of reality, using the tools of mass copying. Heidegger's concept of "world picture" is not enough for the analysis of changing situation of Postmodern. Technology of Postmodern stage allows visualization of things that are not in themselves visual. Extraordinary expansion, extrapolation of images can't be agreed into a single picture for the mind contemplation. Virtual culture needs to find research methodology of new (virtual) reality, points of support in crisis of information and visual overload of everyday life. Postmodern humanities technologies don't make only copying, but – the correction of images in accordance with the tastes of a particular subject. Distinguishing of these three stages allows us to analyze the transformation of modern visual culture in Postmodern.

Transitional forms were identified on the way of relativization reality. The advertising, which provided everyday regimes of representation of high culture works in every day life played the important role. Thus it was proved that the image and its contents do not define the specific reality. But the regime of vision, which has become the subject of study of visual culture, provides conditions of the text connection to the context and level of its emotional experience. The outstanding work of a famous artist is perceived absolutely in another when it used as the cover of the book. The third regime of vision can occur in case when we use the same works as a wrapper for sweets. Thus the vision regimes act as the basis of the image content.

It is proved the implementation of the next stage of de-differentiation of postmodern everyday has become TV products. It provides transformation of knowledge into news, which modifies the meaning of the knowledge. Technology correction of visual images and the emergence of the genre of pseudo-documentary was the intermediary between artistic films and documentaries. The virtualization and its "effect of reality" is something more substantial than factual or imaginary. Reproduction technology has become an instrument for destruction of the reality. The result is an appearance of a new type of everyday life, where the immediacy of perception and intensity of emotions are created by visualization technologies.

The pseudo-realitys visual stereotypes of television melodramas and other sitcoms revive mythological settings of orientation in reality. TV reality replaces the solemnity of art galleries (elitist contemplation) and festive going to the cinema on weekend (mass consumption). Endless serials overcome the limitations of "picture frames" and provided

© Павлова О. Ю., 2015

story of eternal love. A several technologies of realities provocations, which presented in the works of Richard Prince, Winfrey Gail Oprah, is analyzed in the article.

It is proved that visual images reproduction in industrial scale allows to transform the consumer of late modernism into postmodern perspective self-products subject. Thus, there is destruction of the subject-object opposition, which is the hallmark the Modern era .A gadget is not the object that opposes to the subject as a utility function or implement of subjective the principle of expediency. It is the continuation of the subject, because the gadget is the purpose and tool of reality converting.

Postmodern criticism of reality relativization is analyzed in the works of different philosophical directions. Representatives of neo-marxism and conservatism have negative attitude to reality visualization of everyday life as aggression on the status of high culture works. Followers of the phenomenological school had positive attitude to the routine as acquittal of "the highest reality". The special role for the purpose of this article plays a postmodern concept of sublimations rehabilitation, which clarifies the unity grounds of a horrible and exciting. In this context using of the works of Immanuel Kant, Karl Otto, Jean-Francois Lyotrad is analyzed in the article.

The article emphasized the importance of visual culture as a Western-style philosophy project and limitations of its research sittings. So the prospects of this research field depend on the power of the trans-cultural methodology. It is not just a visual dominant postmodern type ontology, it becomes a reality as a whole.

Key words: visual culture, every day life, Postmodern, elite culture, mass culture.

Візуальна культура – це історично необхідне предметне поле, засноване на усвідомленні того, що візуальний образ не є стабільним, а змінює своє співвідношення із зовнішньою реальністю в різних історичних формах культури. Актуальність вивчення режимів бачення позначається в гуманітарному дискурсі Постмодерну так званим "пікторальним" або "візуальним поворотом". Дане формулювання пов'язане з вивченням пікторальних образів була пов'язана з ім'ям американського теоретика У. Мітчела. Авторитетами поля дослідження візуальної кульутри за останнє десятиліття стали Ф. Кіттлер, Н. Мірзоєв, І. Рогофф. Завдання нашого дослідження є виявлення співвідношення візуальних практик та повсякденності в ситуації Постмодерна.

Особливо інтенсивною формою візуалізаціїї культури характеризується постсучасність. Як аргументував французький філософ Ж.-Ф. Ліотар: "Модерність, де вона б не проявилася, не відбувається без знищення віри, без відкриття відсутності реальності в реальності – відкриття, що супроводжується вторгненням в інші реальності" [8, 9]. Оскільки одна модель репрезентації реальності втрачає засади, остільки інша займає її місце. Нью-йоркський професор Н. Мірзоєв вважає, що формальна логіка раннє модерного режиму образу (1650–1820) вперше забезпечила підстави діалектичній логіці фотографії в модерний період (1820–1975). Це реалістичний образ виконував свою роль тим, що залежав від зовнішньої реальності. Постмодерн означає епоху, в якій візуальні образи та візуалізація речей, що не є по суті візуальними, різко зростають без пояснення для розуму. Образи перспективи намагалися зробити світ зрозумілим для впливової фігури, що стояла в певній точці, з якої вони були зображені. Фотографія пропонувала потенціально більш демократичну візуальну мапу світу. Зараз фільмографічний або фотографічний образ вже не індексує реальність, тому що кожен знає, що він може бути непомітно підправлений комп'ютером. "Відбулося релятивістське злиття / змішання фактуального (або, якщо завгодно, операціонального) і віртуального, "ефект реальності" взяв гору над принципом реальності, і без того, втім, серйозно оскарженим – зокрема у фізиці: ось у чому, на мій погляд, укладений один з найважливіших аспектів розвитку нових технологій цифрової образності і синтетичного бачення, заснованого на електронній оптиці" [2, 109]. Псевдо-документальні фільми про війну в Перській війні стали новим режимом образів. Як можна тепер реінтерпертувати відому цитату Альфреда Хічкока (в художніх фільмах режисер – це Бог, в документальних Бог – це режисер), стосовно нового жанру псевдо-документальних фільмів. Ця віртуальність постмодерного образу здається вислизає за межі розуму, створюючи кризу не лише раціонального, але і візуального. Такі метаморфози стають нерозв'язною проблемою для традиційних візуальних дисциплін.

Одним з головних завдань предметного поля візуальної культури є розуміння того, як народжується постмодерний режим бачення з модерного. Вони не походять від одного медіума або не створюють гомогенного культурного простору. Постмодерн розмиває опозицію елітарної та егалітарної культури Модерну, тим що екстраполює настанови високої культури на культуру в цілому. Як підкреслює Н. Мірзоєв візуальна культура Постмодерну спрямовую нашу увагу від структурованих, формальних настанов перегляду, таких як кіно або арт-галереї на основу візуального досвіду повсякденності. Зараз поняття перегляду (що в західній традиції має настанову контролю над зображенням) та вуайєризму є трансдисциплінарними, тобто можуть бути аплікові як всередині, так і між всіма варіантами візуальних субдісциплін. Це, звичайно, створює підставу для диференціації.

Оптика людини не є однаковою на всі випадки життя, а варіюється відповідно до того чи ми будимо дивитися телебачення, або відвідуємо мистецьку експозицію. Проте, більшість нашого візуа-

льного досвіду залишається на узбіччі формальних, структурованих моментів бачення. Як відмічено в роботах дослідниці візуального Іріт Рогофф, твір живопису може бути представлений як суперобкладинка або в рекламі. Відповідно, наявність або відсутність "рамки картини" (Г. Зіммель) [3, 48] переналаштовує наші режими бачення мірою їх інклюзивності або ексклюзивності. Телебачення споживається переважно більше як частина домашнього життя, ніж як виключний, самодостатній вид діяльності глядача. Тому один і той самий фільм переглянутий в традиційному кінотеатрі або в на відео в літаку або по телебаченню може мати різні оптичні режими. "Точно як cultural studies намагаються пояснити підходи, якими люди виробляють смисли у споживанні масової культури, так візуальна культура робить пріоритетом повсякденний досвід візуального: від мистецької виставки, що має комерційний успіх, до моментального знімку або VCR" [9, 7] (англ. Video Cassette Recording – побутовий формат аналогової відеозапису розроблений компанією Philips в 1972 році). Це була перша успішна домашня система відеозапису споживчого рівня, що використовує касетну плівку).

Технології на кшталт VCR передбачають зсув масової культури від режиму не просто споживання, але і до виробництва та самовиробництва. Тим самим, здійснюється метаморфоза: виробництво речей придатних до споживання перетвоюється в культуріндустрії в відтворення речей для культурного споживання окремою людиною за її власним смаком. Тим самим людина стає виробником самої себе, а "шлях, що сам себе конструює" не просто рефлексивним зусиллям мислячого суб'єкта, а новим культурним синтезом людини та речі, що повертає останній "її речовинність" та "забезпечує зібрання разом" (М. Гайдеггер) [5]. Ще більше цей новий тип комунікації стане прозорим в інтернет-середовищі. Але навіть у касетному варіанті стає очевидним момент само-відтворення людини за естетичним принципом доцільності.

Ще раз вислідкуємо логіку трансформації Модерну: абсолютизація суб'єкт-об'єктної опозиції, що ґрунтується на протилежності виробництва речей та людей (у подвійному вимірі виробництва матеріальної та символічної продукції), передбачає розподіл високої та низької культури, еліти та маси. При тиражуванні символічної продукції масовими засобами культуріндустрії виникає момент, у якому технології тиражування досягають рівня "натурального виробництва" (тим самим підстави для міждисцилінарності виникають не лише у просторі візуальних субдисциплін, не лише в середині гуманітарних наук, але між науками про техніку та людину. Недарма більшість ключових слів і тегів, присвячених візуальному, у електронних бібліотеках сьогодення дають посилання на технічні розробки більш на соціокультурні дослідження).

Тим самим масова людина стає не лише споживачем культуріндустрії, але й її виробником. А тиражування, цитування новим типом культурного виробництва. Відповідно, гуманітарна наука отримує можливість переходу в гуманітарну технологію. Річ припиняє бути лише матеріальним носієм "картини світу" у кращому випадку (у гіршому одноразовим втіленням утилітарної функції), а стає моментом самовиробництва людини, токеном, медіумом комунікації, символом зрощенності людини та світу. Тим самим символізм та синкретизм премодерної культури відроджуються в новому культурному статусі.

Гайдеггерівське поняття "картини світу" вже не є достатнім для аналізу змін та мінливої ситуації Постмодерну. Есктроординарна експансія, екстраполяція образів не може бути узгоджена в єдиній картині для споглядання розумом. Віртуальна культура прагне знайти методологію дослідження нової (віртуальної) реальності, знайти точки опори в кризі інформації та візуального перевантаження повсякденності. Адаптуючи фразу Мішеля де Кортеу, візуальна культура є, таким чином, більш тактикою, ніж стратегією, оскільки "місце тактики належить іншим" (де Кортеу). Тактика здійснюється в полі зору ворога, в суспільстві контролю, в якому ми живимо [6, 37]. Хоча дехто вважає військові обертони (приховані натяки) відштовхуючими.

Також може викликати суперечки метафора "зіткнення цивілізацій" (С. Гантінгтон), але таке визначення виявляється необхідним для уникнення поразки. Попередні дослідження повсякденності прагнули обґрунтувати пріоритетний спосіб, в який би пояснив: як люди створюють різні смисли при споживання масової культури?; чи буде візуальна культура досліджувати окремі форми культури (таки як мистецтво) чи культуру в цілому?; де точки опори в постмодерній повсякденності?; і чи є остання "верховинною реальністю" (А. Щюц) епохи Постмодерну?

(Пост)модерністське руйнування реальності здійснюється в повсякденності, а не в студіях авангарду. Так не інакше, ніж авангардистську провокацію є колекціонування прикладів дивних подій, що подавалися як нормальні в газетах. Зараз ми бачимо інформаційні війни, що здійснюють в масових візуальних медіа колапс реальності та повсякденності.

Постмодерністською може стати навіть фотографія, як доводять роботи американського митця Ричарда Принса, який здійснював привласнення штампів масової культури. Він прославився тим,

що перефотографовував надрукований глянець, переважно рекламні зображення, але без текстових повідомлень. Постмодерний принцип цитування доводиться до крайнощів, бо навіть індивідуальний стиль тлумачиться як плагіат по відношенню до самого себе (А. Хічкок).

Відеоряд, змінюючи свій інформаційний контекст, ще більше підкреслював своє значення споживацьких кліше та, тим самим, інтерпретувався художником як іконоборський жест привласнення. Гіперболізуючи стереотипи масової культи, Принс, тим самим, поставав і проти догмату оригінальності, що був абсолютизований естетичними концептами модернізму. Дискредитація опозиції елітарного та масового мистецтва, що має втілення в творчості американського митця, відповідає базовим орієнтаціям Постмодерну.

Цей епатажний жест відмови від вимог фотографії до репрезентації істини в особливому типі художньої практики, зараз є скріпою популярної культури в глянцевих журналах, але також стосується і більш респектабельних публікацій. Технологія фотографії та суміжні з нею техніки дозволили розвинутися електронної промисловості, а також створити світ цифрових технологій візуалізації.

Саме техніка найбільш ретельного відтворення, "ефекту реальності" (Р. Барт) стала підставою підозрілості та недовіри до будь-якого зображення. Фотографія вже не репрезентує реальність, а телебачення взагалі випереджає її. Так бандити наслідують стилям поведінки персонажів "Хрещеного батька" та "Бригади". Габітус персонажів екранної культури виявився більш аутентичним для постсучасності, ніж моралізаторські приклади позитивних героїв.

Ще більш міфічною стає оптика бачення телевистав. Мильні опери конструюють паралельний універсум, в якому повернення давно загубленого брата-близнюка переживається більш інтенсивно, ніж пияцтво власного чоловіка. Ідея воскресіння в сіткомах отримує новий секуляризований вимір, адже смерть персонажу не може стати індикатором того, що він чи вона не будуть повернені наступного тижня.

Якщо видовище театру було в Давній Греції візуалізацією міфу, то мильна опера являє собою "чисту форму" (тобто чистоту форми) телебачення. Мило являє собою єдність, співіснування міжнародної універсалізації теле-реальності та регіональну специфіку окремих національних телесеріалів. Кожна країна, яка не має своєї індустрії мильних опер, поступово зникає з карти світу, оскільки не здійснює експансію власного проекту реальності. Реальність руйнується щодня в годинних слотах по всьому світу і симулюється сіткомами.

Масове тиражування образів телебаченням, а потім й Інтернетом легітимує норми та аномії сучасного життя. Ще у 1997 одностатевий шлюб був поза законом конгресу Сполучених Штатів, але персонаж сіткому "Елен", який подивилися сорок два мільйони людей, змінив не лише уподобання глядачів, але, в решті решт, і контури правового поля. Камінг-аут Елен-персонажа перед своїм психоаналітиком, якого зіграла Уінфрі Опра, дублювалося публічним зізнанням Елен-акторки в шоу Опри. Така імітація теле-реальності теле-реальністю створює дзеркальну галерею відображень "дурної нескінченості".

Якщо причина виникнення самої віртуальної реальності була у здешевленні тренувальних практик для воєнних пілотів (тобто рух здійснювався від спеціалізованих форм культури до масової), то повсякденність серіалу стає "верховинною реальністю" (А. Шюц) для Постмодерну. За традицією, що тягнеться за адорнівським викриванням популярної культури з тисяча дев'ятсот сорокових років, марксизм та консерватизм знайшли себе в курйозному альянсі, використовуючи різні мови та стратегії для досягнення однієї мети. В той час як послідовники Гуссерля взяли на себе адвокатів повсякденності.

Візуальне не є просто медіумом інформації та масової культури. Воно пропонує чуттєву безпосередність, з якою не можуть конкурувати друковані медіа. Безпосередність візуальної образності якісно відрізняється від текстів, що зорієнтовані на сенси. Написаний текст не може відтворити безпосередність візуального. Хоча останню не можна ототожнювати з простотою. Почуття безпосередності створюється мерехтінням голубих та зелених кольорів сезанівських пейзажів; бачення космічного кораблю "зіркових війн" або спогляданням падіння Берлінського муру, що транслювалося наживо. Це та грань, той гул, що відокремлює дивовижне від банального. Надлишок досвіду, що рухає різні компоненти візуального знаку або семіотичної схеми в стосунки один з одним. Такі моменти інтенсивності та дивовижності візуального викликають, за висловом Девіда Фридберга, захоплення, благоговіння (трепет), страх і бажання [7, 433]. Цей вимір в візуальній культурі є в центральним для досвіду людини Постмодерну.

Н. Мірзоєв використовує фрейдистський термін з ліотарівськими конотаціями для позначення цього почуття – сублімація. Остання в даному контексті є приємний досвід в репрезентації того, що могло би бути болючим та жахливим в реальності, що призводить до обмежень людини та сил природи. Сублімація в даному значенні є не лише етимологічно близькою до змісту категорії піднесеного, що вперше була обґрунтована в античній естетики Логіном. Останній звертається до описання блукань душі, що "підноситься та здійснює величний політ, та наповнена насолодою та хвастощами,

ніби вона породжує себе тим, що вона почула". З цієї позиції класична статуя, відома як Лаокоон, є типово субліматичним твором мистецтва. Вона демонструє троянського жерця та його дітей, які борються зі змієм, що незабаром їх вб'є. Їх марна боротьба викликає сублімацію у поколінь глядачів" [8, 15]. Недарма Лаокоон став приводом теоретичної суперечки між провідними естетиками Просвітництва – Г. Лессінгом та Й. Вінкельманом.

Класична культура наголошувала на позитивному сенсі естетичних категорій, оскільки він був найбільш очевидним для становлення регулятивної ідеї. Зміст піднесеного був оновлений в визначній роботі німецького філософа Іммануіла Канта "Критика здібності судження". Феноменолог релігії К. Отто підкреслював інноваційність його "аналітики піднесеного" [4, 80], яка відкидає більш однобічну позитивність класичної естетики, та навіть "аналітики" прекрасного, і наголошує на можливості "змішення задоволення з жахом". Фундатор трансценденталізму протиставив прекрасне піднесеному на підставі не можливості гармонії розсудку та уяви в останньому. Геніальне бачення митця, що схоплює "правиловідповідність", веде людину зі смаком крізь випробування піднесеним, що тяжіє до морального. Ця кантівська аргументація переваги етики над естетикою привела Ж.-Ф. Ліотара до відродження концепту сублімації як ключового терміну постмодерністської критики. Він бачить його як "комбінування задоволення та болю: задоволення є причиною надмірності всіх репрезентацій, біль в уяві або почутті доводить недостатність концептуальності [8, 15]. Завданням сублімації стає "презентація нерепрезентативного" відповідно ролі невпинної візуалізації ери Постмодерна. Більш того, сублімація породжується спробою здійснити ідею, що не корелює зі світом природи (наприклад, світ, справедливість, або свобода): "переживання сублімації направляє почуття до ідей, що не є природними, але набуваються через культуру" [8, 71]. На відміну від прекрасного, яке може бути пережитим в природі чи культурі (хоча у Канта конотації зворотні), сублімація є створінням культури і тому є центральною для візуальної культури.

Проте, для Н. Мірзоєва ця проблема не є питанням загальної підтримки ліотарівської інтерпретації Канта. З одного боку, кантівське визначення естетичного судження виключає усе африканське мистецтво. Для менш упереджених очей, африканські скульптури, такі як nkisi, є чудовими взірцями поєднання задоволення та жаху, що створює сублімація. Вони настільки вражаючі, наскільки взагалі може бути мотивованим бажанням побачити невидиме.

Сьогодні має бути усвідомленим розуміння того, що візуальна культура залишається дискурсом Заходу про Захід. Але в такому ракурсі "теми", як нагадує нам Девід Морлей, "можна помислити сучасність не лише як специфічно або необхідно європейську, а умовно західну" [10, 350]. Тому що західна культура стала не регіональним варіантом, а історичним типом. Так, японську культуру Ж. Дерідда називає найбільш постмодерною. Хоча в довгому періоді всесвітньої історії євроамериканська модель (що відповідає всесвітньо громадянському стану, якщо використовувати кантівський термін), існувала відносно короткий інтервал часу. Зараз постмодерністи описують її як завершену. Н. Мірзоєв підкреслює, що успіх або крах візуальної культури може цілком залежати від її здатності мислити транскультурно, орієнтуватися на майбутнє, більше, ніж бути дзеркалом заднього виду для традиційного антропологічного підходу до культури.

Отже, руйнація опозицій високої та масової культури є ознакою доби Постмодерну. Модерн в культивації автономних сфер культури (в першу чергу мистецтва) прагнув абсолютизувати їх апріорні принципи та обґрунтувати елітарність. Постмодерн, з одного боку, екстраполює код високої культури на масову, а з іншого - тиражує цей культурний гібрид промисловим способом культуріндустрії. В результаті виникає новий тип повсякденності, де безпосередність сприйняття та інтенсивність переживання створюються технологіями візуалізації. Причому, як доводить професор нью-йоркського університету Н. Мірзоєв, ознакою Постмодерну є візуалізація принципово не візуальних речей. Теоретик візуальної культури наполягає на тому, що предмет його дослідження є не частиною постсучасної повсякденності, а повсякденністю в цілому.

Література

1. Барт Р. Camera lucida / Барт Р.; [пер. М. Рыклина]. – М.: Ad Marginem, Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/camera/index.php.

2. Вирильо П. Машина зрения / Вирильо П.; [пер. с фр. А. Шестакова]. – СПб.: Наука РАН, 2004. – 141 с.

3. Зиммель Г. Рама картины. Эстетический опыт / Зиммель Г. // Социология вещей. Сборник статей / [под ред. В. Вахштайна]. — М.: Издательский дом "Территория будущего", 2006. – С. 48–54.

4. Отто К. Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным / Отто К. [пер. с нем А. Руткевича]. – С.-Пб.: Издательство С.-Петербургского университета, 2008. – 272 с.

5. Хайдеггер М. Вещь / Хайдеггер М. ; [пер. с нем. В. Бибихин]. – Режим доступа: http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/5582.
6. De Certau M. The Practice of Evreday Life /De Certau M. - Berkley, Los Angeles: University of California Press. – 110 p.
7. Freedberg D. The Power of Images: Studies in the Hsistory and Theory of Response. – Chicago: University of Chicago Press, 1989. – 560 p.
8. Liotard J.-F. The Postmodern Explained /Liotard J.-F. – Minneapolis: Minnesota University Press. –160 p.
9. Mirzoeff N. What is visual culture? // The visual culture. Reader / edited by N. Merzoeff . – L., N.-Y.: Routledge, 1995. – P. 3–13.
10. Morley D. EurAm, Modernity, Reason or Alterity: or Postmodernism, the Highest Stage of Cultural Imperialism? // Morley D., Kuan-Hsing C. Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies. – London: Routledge, 1996. – P. 324–360.

References

1. Bart, R. (1997). Camera lucida. (M. Riclin, Trans). Moscow: Ad Marginem. Retrieved from. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/camera/index.php [in Russian].
2. Virilo, P. (2004). Vision machine. (A. Shestakova, Nrans). St. Petersburg: Nauka RAN. [in Russian].
3. Zimmel, G. (2006). Picture frame. Aesthetic experience. (V. Vanshtein, Trans, Eds). Sociology of things. Collection of articles. Moscow: Izdatelskiy dom "Teritoriia budushego", (pp. 48 – 54) [in Russian].
4. Otto, K. (2008). The Holy – On the Irrational in the Idea of the Divine and its Relation to the Rational). (A. Rutkevich, Trans). St. Petersburg: Izdatelstvo S.-Peterbugskogo universiteta. [in Russian].
5. Heidegger, M. Thing. (V. Bibihin, Trans). Moscow: Respublica. Retrieved from: http://gtmarket.ru/laboratory/expertize/5582 [in Russian].
6. De Certau, M. (1984). The Practice of Evreday Life. Berkley, Los Angeles: University of California Press [in English].
7. Freedberg, D. (1989). The Power of Images: Studies in the Hsistory and Theory of Response. Chicago: University of Chicago Press [in English].
8. Liotard, J.-F. (1993). The Postmodern Explained. Minneapolis: Minnesota University Press [in English].
9. Mirzoeff, N. (1995). What is visual culture? (Mirzoeff, N., Eds) The visual culture. Reader. London, New-York: Routledge, (pp. 3 – 13) [in English].
10. Morley, D. (1996). EurAm, Modernity, Reason or Alterity: or Postmodernism, the Highest Stage of Cultural Imperialism? – London: Routledge[in English].

УДК 930.85:130.2 (303) 338

Божко Любов Дмитрівна
кандидат історичних наук, доцент,
докторант Харківської державної
академії культури
bozhkolubov@rambler.ru

ТУРИЗМ ТА ФОРМУВАННЯ НОВОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Стаття присвячена туризму як формі глобалізації та об'єкту і фактору філософської рефлексії. Проаналізовано різні підходи до співвідношення туризму та філософії, зокрема вплив туризму на формування різних форм ідентичності. Зроблено висновок про те, що сучасний туризм є способом конструювання ідентичності і виконує певні екзистенційні функції. Стверджується, що зі збільшенням мобільності і розвитком туристичного бізнесу відбувається формування нової національної ідентичності, яка виходить за рамки однієї держави і однієї конфесії. Пошук ідеалів духовного життя сучасної людини зводиться до особистісних експериментів за максимальних можливостей експериментування з різними соціальними ролями та просторовими переміщеннями в пошуках самоідентифікації.

Ключові слова: туризм, глобалізація, філософська рефлексія, ідентичність, туристичний досвід.

Божко Любовь Дмитриевна, *кандидат исторических наук, доцент, докторант Харьковской государственной академии культуры*

Туризм и формирование новой идентичности

Статья посвящена туризму как форме глобализации, как объекту и фактору философской рефлексии. Проанализированы различные подходы к соотношению туризма и философии, в частности касающиеся вопросов влияния туризма на формирование различных форм идентичности. Сделан вывод о том, что современный

© Божко Л. Д., 2015

туризм является способом конструирования идентичности, а также выполняет определенные экзистенциальные функции. Утверждается, что с увеличением мобильности и развитием туристического бизнеса происходит формирование новой национальной идентичности, которая выходит за рамки одного государства и одной конфессии. Поиск идеалов духовной жизни современного человека сводится к личностным экспериментам при максимальных возможностях экспериментирования с различными социальными ролями, пространственными перемещениями в поисках самоидентификации.

Ключевые слова: туризм, глобализация, философская рефлексия, идентичность, туристический опыт.

Bozhko Liubov, *PhD in History, assistant professor, doctoral candidate of Kharkiv State Academy of Culture*

Tourism and formation of new identity

Identity is one of the key meanings in concept "person – society – culture". Therefore, the problem of identity is a key object of research attention. Due to the increasing role of tourism in society, actualized the problem of tourism impact on forming of various forms of identity.

Attempts to conceptualize the consequences of of general population mobility, including tourism, made by different scientists: P. Berger, S. Huntington, S. Bauman, O.V. Lysikova, N.Y. Pokrovskiy, T.I. Chernyayeva, P.A. Sorokina, A.B. Fenko, A.F. Filippova and others. To date, studying scientific discourse, which is devoted to the problems of influence of tourism on forming various forms of identity, remains unexplored.

The purpose of this article is an analysis of how the light of modern debates and mobile lifestyle affects the formation of different forms of identity.

The article analyzes different approaches to the ratio of tourism and philosophy, in particular, the impact of tourism on the formation of different forms of identity.

The philosophical view of tourism causes need to revise the traditional understanding of tourism as travel and leisure industry, puting in this understanding broader humanistic sense. A person who travels is not just a consumer of the tourism product that moves in space and time, but identity that joins the world of nature and cultural artifacts of other countries and nations, while traveling, having trips, hikes and visits. Such a person is the epicenter of philosophical reflections in tourism.

According to the russian researcher S.Y. Kamensky, modern mass tourism, acting as a spatial structure of socio-cultural interaction, in theory, is able to realize the model of culture, which was built in the dialogistic philosophy. Based on the concept of M.M. Bakhtin about "Nonidentical" of man, under which the real "I" always detected in the points of mismatch with itself, its identification with the "Other", we can assume that tourism can be classified as the most important mechanism constructing identity in the modern world. Thus we can talk about the processes of self-identification as individual tourists, and the transformation of images of separate tourism regions and even countries.

Immersion in tourist environment provides specific influence on the processes of self- identity of resort destinations. This is also confirmed by D. Bartel – Bucher in his studies. Thus, tourism is not only spatial means of achieving and comprehension of reality, but the mechanism of its transformation. W. Beck noted, that the speed with which modern man redefines itsel, associated with increased uncertainty of social reality, strengthening the role of chance and risk in human life, the unpredictability of the future. The process of acquiring own identity, which involves human experiences of integrity his "I", becomes in this connection in self-modeling – "experimental situation" with an uncertain outcome. D. Makkenel argues that act of sightseeing itself involves a person into the circle of familiar social representations, and thus helps him to construct a complete picture of the world from available to him fragmentary impressions. Recognizing the socially constructed status of identity, K. Volses uses the term "identity work", to emphasize the dynamic nature of self- identification. Some researchers noted that in today's tourism, especially in such its forms, as a cultural, evental, ethnographic, spiritual and enlightening (religious), educational, rural, ecological, one of the key motivations of travelers is the need for communication with local ethno-cultural (cultural) communities. Search of authentic identity is called among the priority goals of tourism trip.

Emphasized, that numerous tourists realize their identity in the virtual space of the Internet. Discourse direction of tourists virtual communication indicates the constructing of a positive group identity, and in this case, the Internet serves for formation of behavior norms, which previously belonged to family and school.

Also was paid attention to the criticism of tourism as a mechanism of identity. A number of western and russian researchers point out the unreality of experience gained within the typical tourist programs. In their opinion, sights, which acting as semantic basis of tourism, is nothing more than a social construct, entended for stimulation of tourism consumption.

It was concluded that modern tourism is a way of constructing identity and performs certain existential functions. Is alleged that with the increasing of mobility and the development of tourism business is being formed a new national self-identity that goes beyond one state and one denomination. Search of ideals in spiritual part of life of modern man is reduced to personal experiments with maximal possibilities of experimentation with different social roles and spatial movement in search of self-identity.

Key words: tourism, globalization, philosophical reflection, identity, travel experience

Туризм - один із глобальних чинників XXI ст. і має великий вплив на соціокультурний розвиток світу. Відомі західні футурологи Дж. Несбіт і П. Ебурдін писали, що торгівля, туризм і телебачення складають основу глобального стилю життя [7].

Розвиток засобів зв'язку і комунікацій призвели до того, що інтенсивність глобальних переміщень у всьому світі багаторазово збільшилася. Міграційні процеси, що включають імміграцію і туризм, привели до розмивання національних і культурних меж, а також зміни феномена ідентифікації. І сьогодні підтвердження власної ідентичності перетворюється в імператив виживання як особистості в світі різноманітних, наддиндивідуальних рішень.

Ідентичність є одним з ключових смислів поняття "особистість – суспільство – культура". Тому проблематика ідентичності стає ключовим об'єктом дослідницької уваги. У зв'язку із зростаючою роллю туризму у суспільстві, актуалізується проблема впливу туризму на формування різних форм ідентичності.

Спроби концептуалізувати наслідки загальної мобільності населення, в тому числі і туризму, робилися різними вченими. Так, на думку П. Бергера і С. Хантінгтона, зародження глобальної культури, як пошуку своєї ідентичності між глобальної однорідністю і провінційної ізоляцією, сприяє розвитку туризму як засобу пізнання культурного різноманіття сучасного світу [3]. З. Бауман рухливість і мінливість, що змінює відносини між простором і часом, або як він говорить "плинну сучасність" фіксує за допомогою маркерів, одним з яких є туризм [2]. Питанням туризму і його впливу на формування ідентичності присвячені роботи ряду російських дослідників: О. В. Лисікової, Н. Є. Покровського, Т. І. Черняєвої, П. А. Сорокіна, А. Б. Фенько, А. Ф. Філіппова та ін. [5; 9; 10; 11; 12]. До теперішнього часу залишається малодослідженим питання вивчення наукового дискурсу, присвяченого проблемам впливу туризму на формування різних форм ідентичності.

Метою даної статті є аналіз того, як у світлі сучасних дискусій, мобільний спосіб життя впливає на формування різних форм ідентичності.

У дослідженнях з проблем ідентичності мова найчастіше йде про різні ідентичності (національно-цивілізаційну, національну та громадянську, локальну, соціальну, професійну, етнічну, конфесійну, культурну тощо). В рамках нашого дослідження ми будемо говорити про різні "складові" ідентичності, тому що оцінка значимості її конкретних складових для особистості, групи, великої соціальної спільності – один з ключових інструментів аналізу ментальності та національної картини світу.

Філософський погляд на туризм викликає необхідність перегляду традиційного розуміння туризму як індустрії подорожей і відпочинку, вкладаючи в це розуміння більш широкий гуманістичний сенс. Людина, яка подорожує, є не просто споживачем туристичного продукту, який пересувається у просторі і часі, а індивідуальністю, яка під час подорожей, поїздок, походів, відвідувань долучається до світу природи і культурних артефактів інших країн і народів. Така особистість є епіцентром філософських рефлексій туризму.

На думку російського дослідника С. Ю. Каменського, сучасний масовий туризм, виступаючи в якості просторової структури соціокультурної взаємодії, теоретично, здатний втілити в життя модель культури, вибудувану в діалогістичній філософії. Відштовхуючись від концепції М. М. Бахтіна про "вненаходження" людини, згідно з якою справжнє "Я" завжди виявляється в точках неспівпадання людини з самою собою, в її ідентифікації з "Іншим", можна припустити, що туризм може бути класифікований як найважливіший механізм вибудовування ідентичності в сучасному світі. При цьому мова може йти як про процеси самоідентифікації окремої особистості туриста, так і про трансформацію образів окремих туристських регіонів і навіть країн [4].

Занурення в туристську середу надає специфічного впливу і на процеси самоідентифікації курортних дестинацій. Це підтверджує у своїх дослідженнях і Д. Бартел – Бучер [16]. Отже, туризм виявляється не тільки просторовим засобом досягнення і осягнення реальності, а й механізмом її перетворення.

Нині можливість вільно пересуватися як у фізичному, так і соціальному та віртуальному просторах, долаючи географічні та культурні кордони, змінила практики "вибору" людини самої себе і свого ставлення до подій, процесів та інститутів. Як зазначає У. Бек, швидкість, з якою сучасна людина перевизначає себе, пов'язана зі збільшенням невизначеності соціальної реальності, посиленням ролі випадковостей і ризиків в житті людини, непередбачуваністю майбутнього. Процес набуття власної ідентичності, яка передбачає переживання людиною цілісності свого "Я", перетворюється у цьому зв'язку в самопроектування – "експериментальну ситуацію" з невизначеним результатом. Ідентичність не передумовлюється ні традицією, ні місцем проживання або народження, а формується, вибирається людиною в процесі власного життя [17].

Нинішній турист, як і його попередники, продовжує прагнути до незвіданих красот природи і культури. Що ж робить туристичний досвід настільки привабливим? Дін Маккенел стверджує, що сам акт огляду визначних пам'яток залучає людину в коло звичних соціальних уявлень, і тим самим допомагає йому сконструювати цілісну картину світу з доступних йому уривчастих вражень. Отже,

його власне життя і його соціальна реальність постають перед ним як упорядкована серія подій, на зразок світлин у сімейному альбомі, що складаються в єдину історію [27].

Дін Маккенел вважає головною метою туриста зміцнення власної ідентичності, утвердження Его: "Его – наріжний камінь будь-якої ідентичності. Якщо суб'єкт позбавлений Его, він розпадається на мільйони незв'язних думок і вражень. Его – це центр управління та контролю, що поєднує особистість в єдине ціле. Его відбирає чуттєві враження і ліпить з них реальність. Від'їзд з дому, розставання зі звичним колом сім'ї і друзів і подальше повернення в якості того ж самого суб'єкта, тієї ж самої, або навіть поліпшеною, особистості, – це, мабуть, кращий стандартизований тест, який Его винайшло для вимірювання своєї могутності" [27, 15].

Р. Флорида в одній з праць, присвяченій саме питанням ідентифікації туриста, підкреслює важливість даного аспекту дослідження: "У новому світі нас визначають вже не організації, на які ми працюємо, не церква, не місцеві спільноти і навіть не сімейні узи. Ми робимо це самі, моделюючи свою ідентичність у відповідності з різними аспектами своєї креативності. Інші аспекти нашого життя – об'єкти споживання, нові форми дозвілля та відпочинку, заходи з організації спільнот тощо – вибудовуються вже навколо цього процесу створення ідентичності" [13, 22-23].

Питання зв'язку туризму та ідентифікації на Заході викликали широку наукову дискусію. Низкою західних авторів зустрічі з "Іншим", і туризм в цілому, були описані як надання можливості для окремих осіб брати участь у сучасному проекті формування особистих ідентичностей [22; 23; 28]. Ідентичності зазвичай описують як тимчасові точки приєднання до позиції суб'єктів, побудовані через дискурсивні практики [25]. На думку К. А. Аппіа [15], С. Холла, К. Волсеса [32], на підставі визнання того, що людина не пов'язана з "Іншим", ідентичність діалогічно будується через різницю. Визнаючи соціально сконструйований статус ідентичності, К. Волсес використовував термін "identity work", щоб підкреслити динамічний характер самоідентифікації. Т. Бріснак не поділяє ідентичність на особисту і колективну [18]. Деякі дослідники відзначають відмінність між особистою (індивідуальною) та соціальною (колективною) ідентичністю [19]. А. Гідденс зазначав, що руйнування традиційних ролей ідентичності в пізній сучасності зробило самоідентифікацію особистості особливо важливою в контексті зміни традиційного способу життя [24]. Мандрівний спосіб життя, який часто приймає форму бекпекінга [31] і зазвичай включає в себе довге добровільне перебування серед інших культур, існує в рамках посттрадиційного контексту, за допомогою якого люди можуть бути піддані певному спектру культурних практик. Отже, питання особистої ідентичності можуть бути особливо актуальні для осіб, для яких подорож є способом життя. Важливість самоідентифікації бекпекерів була узагальнена К. Девідсоном, який зазначив, що дослідження цих індивідів об'єднує бажання зрозуміти, як вони "включають їх досвід подорожі в свої концепції самоідентифікації" [21, 31]. Однак важливо визнати, що самоідентифікація не є винятковою прерогативою людини, для якої подорожі – це спосіб життя. У більш широкому контексті туризму, питання самоідентифікації особистості були розглянуті Дж. Кромптона [20] і Л. Деформжем.

Деякі дослідники зазначають, що в сучасному туризмі, особливо в таких його видах, як культурний, подієвий, етнографічний, духовно-просвітницький (релігійний), освітній, сільський, екологічний, однією з ключових мотивацій мандрівників є потреба в спілкуванні з представниками місцевих етнокультурних (культурних) спільнот. Пошук автентичної ідентичності називається в числі пріоритетних цілей туристської подорожі [26].

"Автентичність" в сучасному туризмі розглядається як базовий концепт [29], причому такий, що відображає не тільки традиційний пошук туристами автентичності об'єктів і явищ культури у відвідуваних ними дестинаціях, а й як інноваційний підхід до пошуку автентичності людських відносин, переживань, емоцій, досвіду, в тому числі, як результат міжкультурних контактів з господарями та іншими гостями, з місцевими жителями і туристським персоналом, в індивідуальних і групових формах контактів, в постановочних заходах (подієвий туризм, програми музейної та готельної анімації) і повсякденному непідготовленому спілкуванні з представниками місцевої громади.

Пошук автентичних ідентичностей викликаний, перш за все, проблемами глобалізованого світу, глобалізацією культури і населення, втратою ідентичності індивідами, соціальними групами, мігрантами, трансформацією ідентичності цілих етносів і народів. Крім того, сама природа туризму як індустрії та сфери бізнесу, комерціалізація культури для залучення туристів в дестинацію викликали до життя штучно сконструйовані ідентичності як товар, що задовольняє попит іноземного відвідувача. Зокрема, поява таких термінів-концептів, як "ретротуризм" і "ностальгічний туризм" викликана сплеском інтересу до відродження втраченої ідентичності, пошуком самоідентифікації [6].

Варто відзначити працю Н. Є. Покровського та Т. І. Черняєвої [8], де авторами робиться спроба висвітлення питань глобалізації та віртуалізації, соціальної нерівності та інклюзії, споживчої пове-

дінки і конструювання ідентичності туриста. При цьому міркування про ідентичність представлені у вигляді ціннісної матриці туризму, що включає ідеальні типи: рекреант, мандрівник, фланер, бродяга, номад, паломник, що продовжує ідеї З. Баумана [1]. Особливий інтерес викликає представлений аналіз ідентифікаційного циклу, одночасність замкнутості і відкритості якого забезпечуються елементами: місце – тіло – дія – пізнання – назва [8, 218].

Багато туристів реалізують свою ідентичність у віртуальному просторі Інтернету. Широким розмаїттям відрізняються туристські мережеві ресурси: веб-сайти, портали, блоги, електронні журнали, он-лайнові путівники. Поширеним способом транслювання своїх знань і вражень про поїздку широкої аудиторії є туристські інтернет-форуми. Дискурсивна спрямованість віртуальних комунікацій туристів свідчить про конструювання позитивної групової ідентичності, і в даному випадку, Інтернет виконує функцію формування норм поведінки, що раніше належала родині та школі.

Сучасна глобалізація, туризм в тому числі, надзвичайно впливає на процеси формування нової національно-цивілізаційної ідентичності: робить відносно прозорими межі між націями і державами, ставить під питання колишню роль нації-держави і пов'язану з ним національну складову ідентичності, сприяючи зближенню і інтеграції різних соціальних і етнічних спільнот, посилює потребу у визначенні своєї культурної та цивілізаційної ідентичності. Як ми бачимо, вплив глобалізації неоднозначний. На цю обставину, зокрема, вказував С. Хантінгтон: "Взаємодія між народами різних цивілізацій посилюється. Це веде до зростання цивілізаційної самосвідомості, до поглиблення розуміння відмінностей між цивілізаціями та спільності в рамках цивілізації" [14]. Очевидно, що в умовах сучасного суспільства процеси глобалізації суттєво модифікують формування національно-цивілізаційної ідентичності, багато в чому направляючи її в нове русло, зіштовхуючи ідентичності різних рівнів і створюючи своєрідну "мозаїчну" ідентичність.

Не можна обійти увагою і критику туризму як механізму самоідентифікації. Ряд західних і російських дослідників звертають увагу на несправжність досвіду, отриманого в межах типових туристських програм [30]. На їхню думку, пам'ятки, що виступають смисловою основою туризму, є не більше ніж соціальний конструкт, розрахованим на стимуляцію туристського споживання.

Відтак, можна констатувати, що сучасний туризм є способом конструювання ідентичності. Зі збільшенням мобільності і розвитком туристичного бізнесу відбувається формування нової національної ідентичності, яка виходить за рамки однієї держави і однієї конфесії. Пошук ідеалів духовного життя сучасної людини зводиться до особистісних експериментів при максимальних можливостях експериментування з різними соціальними ролями, просторовими переміщеннями в пошуках самоідентифікації. Крім того, феномен туризму як практика самоідентифікації являє собою суперечливе за своїм змістом явище: з одного боку, він передбачає максимальну мобільність і можливості пересування, вибору, знайомства з усім різноманіттям соціокультурного досвіду, а з іншого - конструювання штучної ідентичності простору, яскраво виражені споживчі та гедоністичні пріоритети, що значно знижують потенціал туризму як діалогічного інструменту культури. В умовах підсилення процесів глобалізації, глокалізації і кризи ідентичності як масового явища сучасного суспільства вивчення впливу туризму на формування самоідентифікації на всіх рівнях потребує поглибленого аналізу.

Література

1. Бауман З. От паломника к туристу / З. Бауман // Социологический журнал. – 1995. – № 4. – С. 133−154.

2. Бауман З. Текучая современность / З. Бауман. – Санкт-Петербург: Питер, 2008. – 240 с.

3. Бергер П. Л. Культурная динамика глобализации. Многоликая глобализация / Ред. П. Л. Бергер, С. П. Хантингтон. – М.: Аспект Пресс, 2004. – С. 8–24.

4. Каменский С. Ю. Туризм как практика поиска идентичности // Современная Россия; путь к миру – путь к себе: Материалы XI Всероссийской научно-практической конференции Гуманитарного университета 10-11 апреля 2008 года: Доклады / Редкол.: Л.А. Закс и др.: В 2 т. Екатеринбург: Гуманитарный университет, 2008. – Т.1. – С. 203-206.

5. Лысикова О. В. Российские туристы: типы идентичности и социальные практики / О. В. Лысикова // Социологические исследования. – 2012. – №4. – С. 138–145.

6. Мошняга Е. В. Концептуальное пространство международной коммуникации в туризме / Е. В. Мошняга // Вестн. моск. ун-та. Сер. 18. Социология и политология. – 2008. – № 4.– С.5–19.

7. Несбит Дж. Что нас ждет в 1990 годы. Мегатенденции. Год 2000; пер. с англ. / Дж. Несбит, П. Эбурдин. – М.: ЭКСМО-Пресс, 1992. – 521 с.

8. Покровский Н. Е. Современный туризм и конструирование реальности // Виртуализация межуниверситетских и научных коммуникаций: методы, структура, сообщество / Под. ред. Н. Е. Покровского. – М.: СоПСо, 2010. – С. 137–140.

9. Покровский Н. Е. Туризм: от социальной теории к практике управления: учебник / Н. Е. Покровский, Т. Н. Черняева. – М.: Университетская книга; Логос, 2008. – 424 с.

10. Сорокин П. А. Влияние мобильности на человеческое поведение и психологию / А. П. Сорокин // Мониторинг общественного мнения. – 2004. – № 2. –С. 101–110.

11. Фенько А. Б. Туризм как показатель социального статуса / А. Б. Фенько // Социологические исследования. – 2007. – № 2. – С. 124–131.

12. Филиппов А. Ф. Социология пространства / А.Ф. Филлипов. – СПб.: Владимир Даль, 2008. – 285 с.

13. Флорида Р. Креативный класс: люди, которые меняют будущие / Р. Флорида. – М.: Издательский дом "Классика XXI", 2005.

14. Хантингтон С. Столкновение цивилизаций / С. Хантингтон. – М.: ООО "Издательство АСТ", 2003. – 603 с.

15. Appiah K. A. Identity, authenticity, survival: Multicultural societies and social reproduction / In A. Gutmann (Ed.), Multiculturalism: Examining the politics of recognition. – Princeton: Princeton University Press, 1994.

16. Barthel – Bouchier D. Authenticity and Identity: The me – parking the Amanas / D. Barthel – Bouchier // International Sociology. – 2001. – Vol 16(2). – C. 221 – 239.

17. Beck U. The Cosmopolitan Vision / U. Bech. – Cambridge, Maiden: Polity, 2006.

18. Breathnach T. Looking for the real me: locating the self in heritage tourism / T. Breathnach // Journal of Heritage Tourism. – 2006. – 1(2). – P. 100–120.

19. Collinson J. A. & Hockey J. "Working out" identity: Distance runners and the management of disrupted identity / J. A. Collinson & J. Hockey // Leisure Studies. – 2007. – 26 (4). – P. 381–398.

20. Crompton J. Motivations for pleasure vacation / J. Crompton // Annals of Tourism Research. – 1979. – 6 (4). – P. 408–424.

21. Davidson K. Alternative India: Transgressive spaces / In A. Jaworski & A. Pritchard (Eds.), Discourse, communication and tourism Clevedon: Channel View Publications. – 2005. – P. 28–52.

22. Desforges L. Traveling the world: Identity and travel biography / L. Desforges // Annals of Tourism Research. – 2000. – 27 (4). – P. 926–945.

23. Galani-Moutafi V. The self and the other: Traveler, ethnographer, tourist / V. Galani-Moutafi // Annals of Tourism Research. – 2000. – 27 (1). – P. 203–224.

24. Giddens A. Modernity and self-identity: Self and society in the late modern age / A. Giddens. – Cambridge: Polity Press, 1991.

25. Hall S. Introduction: Who needs "identity" / In S. Hall & P. d. Gay (Eds.) // Questions of cultural identity. – London: Sage, 1996. – P. 1–17.

26. Kim H., Jamal T. Touristic Quest for Existential Authenticity / H. Kim, T. Jamal // Annals of Tourism Research. – 2007.– №34. – P. 181–201.

27. MacCannell Dean. The Tourist: A New Theory of the Leisure Class / Dean MakCanneii. – Berkley: University of California Press, 1976.

28. Neumann M. The trail through experience: Finding self in the recollection of travel / In C. Ellis & M. G. Flaherty (Eds.) // Investigating subjectivity: Research on lived experience. – Newbury Park: Sage, 1992. – P. 176–201.

29. Olsen K. Authenticity as a Concept in Tourism Research / Olsen K. // Tourist Studies. – 2002. – №2. – P. 159–182.

30. Tourism: Critical concepts in the Social Sciences/ ed. by Stephen Williams. –London: Routledge, 2003.

31. Uriely N., Yonay Y., & Simchai, D. Backpacking experiences: A type and form analysis / N. Uriely, Y. Yonay & D. Simchai // Annals of Tourism Research. – 2002. –. 29 (2). – P. 520–538.

32. Walseth K. Young Muslim women and sport: The impact of identity work / K. Walseth // Leisure Studies. – 2006. – 25 (1). – P.75–94.

References

1. Bauman, Z. (1995). Pilgrims to the tourist. Sotsiologicheskiy zhurnal, 4, 133-154 [in Russian].

2. Bauman, Z. (2008). Liquid fear. Sankt-Peterburg: Piter [in Russian].

3. Berger, P. L. & Huntington, S. P. (2004) Many Globalizations: Cultural Diversity in the Contemporary World. Moscow: Aspekt Press. [in Russian].

4. Kamenskij, S. Ju. (2008). Tourism as a practice search of identity. Modern Russia: a way to peace as a way to myself. Proceedings from the XI-st All-Russian Scientific and Practical conference of the Humanitarian University. (V. 2), (t. T.1), (pp. 203–206). Ekaterinburg: Gumanitarnyj universitet [in Russian].

5. Lysikova, O. V. (2012). Russian tourists: the types of identity and social practices. Sociologicheskie issledovanija, 4, 138–145 [in Russian].

6. Moshnjaga, E. V. (2008). The conceptual space of international communication in tourism. Vestn. mosk. un-ta. Ser.18. Sociologija i politologija – Bulletin of the Moscow university. S.18., 4, 5–19 [in Russian].

7. Nesbit, Dzh. & Jeburdin, P. (1992). What awaits us in 1990. Megatrends. Year 2000]. per. s angl. Moscow : JeKSMO-Press [in Russian].

8. Pokrovskij, N. E. & Chernjaeva. T. I. (2010) Modern tourism and construction of reality. Virtualization interuniversity and scientific communications: methods, structure, community. N. E. Pokrovskij (Ed.). Moscow : SoP-So, 137–140 [in Russian].

9. Pokrovskij, N. E., Chernjaeva T. N. (2008). Tourism: from theory to practice social control: the textbook. Moscow : Universitetskaja kniga; Logos [in Russian].

10. Sorokin, P. A. (2004). The impact of mobility on human behavior and psychology. Monitoring obshhestvennogo mnenija, 2, 101–110 [in Russian].

11. Fenko, A. B. (2007). Tourism as an indicator of social status]. Sociologicheskie issledovanija, 2, 124–131 [in Russian].

12. Filippov, A. F. (2008). Sociology of space. SPb.: Vladimir Dal [in Russian].

13. Florida, R. (2005). The Flight of the Creative Class. The New Global Competition for Talent. Moscow : Izdatelskij dom "Klassika HHI". [in Russian].

14. Hantington, S. (2003). The clash of civilizations and the remaking of world order]. Moscow : OOO "Izdatel'stvo AST". [in Russian].

15 Appiah, K. A. (1994). Identity, authenticity, survival: Multicultural societies and social reproduction. In A. Gutmann (Ed.). Multiculturalism: Examining the politics of recognition. Princeton: Princeton University Press [in English].

16. Barthel – Bouchier, D. (2001). Authenticity and Identity: The me – parking the Amanas International Sociology, 16(2), 221 – 239[in English].

17. Beck, U. (2006). The Cosmopolitan Vision. Cambridge, Maiden: Polity [in English].

18. Breathnach, T. (2006). Looking for the real me: locating the self in heritage tourism. Journal of Heritage Tourism, 1(2), 100–120 [in English].

19. Collinson, J. A. & Hockey, J. (2007). "Working out" identity: Distance runners and the management of disrupted identity. Leisure Studies, 26 (4), 381–398 [in English].

20. Crompton, J. (1979). Motivations for pleasure vacation. Annals of Tourism Research, 6 (4), 408–424 [in English].

21. Davidson, K. (2005). Alternative India: Transgressive spaces. In A. Jaworski & A. Pritchard (Eds.). Discourse, communication and tourism Clevedon: Channel View Publications, 28–52 [in English].

22. Desforges, L. (2000). Traveling the world: Identity and travel biography. Annals of Tourism Research, 27 (4), 926–945 [in English].

23. Galani-Moutafi, V. (2000). The self and the other: Traveler, ethnographer, tourist. Annals of Tourism Research, 27 (1), 203–224 [in English].

24. Giddens, A. (1991). Modernity and self-identity: Self and society in the late modern age. Cambridge: Polity Press [in English].

25. Hall, S. Introduction: Who needs "identity" (1996). In S. Hall & P. d. Gay (Eds.). Questions of cultural identity. London: Sage, 1–17 [in English].

26. Kim, H. & Jamal, T. (2007). Touristic Quest for Existential Authenticity. Annals of Tourism Research, 34, 181–201 [in English].

27. MacCannell, D. (1976). The Tourist: A New Theory of the Leisure Class. Berkley: University of California Press [in English].

28. Neumann, M. (1992). The trail through experience: Finding self in the recollection of travel. In C. Ellis & M. G. Flaherty (Eds.). Investigating subjectivity: Research on lived experience. Newbury Park: Sage, 176–201 [in English].

29. Olsen, K. (2002). Authenticity as a Concept in Tourism Research. Tourist Studies, 2, 159–182 [in English].

30. Williams, S. (Eds.). (2003). Tourism: Critical concepts in the Social Sciences. London: Routledge [in English].

31. Uriely, N., Yonay, Y., & Simchai, D. (2002). Backpacking experiences: A type and form analysis. Annals of Tourism Research, 29 (2), 520–538 [in English].

32. Walseth, K. (2006). Young Muslim women and sport: The impact of identity work. Leisure Studies, 25 (1), 75–94 [in English].

УДК 791(477).(075.8)

Вовкун Василь Володимирович
кандидат культурології, доцент,
професор кафедри режисури театралізованих
видовищ і свят Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
art_office@ukr.net

ЗВУК ТА ЗВУКОВЕ ОБЛАДНАННЯ

У статті розглянуто звукове обладнання, за допомогою якого підсилюється гра на музичних інструментах, людський голос, запис на фонограмі під час проведення масових видовищ. У проектуванні системи видовищного звукопідсилення велике значення має дотримання методик, спрямованих на виконання мовних критеріїв розбірливості і рівномірності звукового поля. Ще однією особливістю видовищного звукопідсилення є налаштування звукової системи. Тембр звучання звукової системи повинен відповідати віддалі глядача від сцени. Сучасні концертні комплекси, особливо стаціонарні, забезпечені багатоканальною системою озвучення залу.

Ключові слова: звук, звукове обладнання, сцена, звукорежисер, масове видовище.

Вовкун Василий Владимирович, *кандидат культурологии, профессор кафедры режиссуры театрализованных зрелищ и праздников Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Звук и звуковое оборудование

В статье рассмотрено звуковое оборудование, с помощью которого усиливается и улучшается звучание музыкальных инструментов, человеческого голоса, запись на фонограмме во время проведения массовых зрелищ. При проектировании системы зрелищного звукоусиления большое значение имеет соблюдение методик, которые нацелены на выполнение языковых критериев разборчивости и равномерности звукового поля. Еще одной особенностью зрелищного звукоусиления есть настройка звуковой системы. Тембр звучания звуковой системы должен соответствовать расстоянию зрителя от сцены. Современные концертные комплексы, особенно стационарные, обеспечены многоканальной системой озвучивания зала.

Ключевые слова: звук, звуковое оборудование, сцена, звукорежиссер, массовое зрелище.

Vovkun Vasyl, *PhD in Cultural Studies, professor of the theatrical shows and holidays chair, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Sound and Sound Equipment

This article is about sound equipment to amplify musical instruments and human voice recordings during mass spectacle.

With spectacular sound amplification system design it is very important to comply with techniques that focus on speech intelligibility and sound uniformity criteria. Sound system setting is another feature of spectacular sound reinforcement. The sound system timbre must be in line with the distance from the stage to the audience.

Modern concert systems, especially those stationary, are provided with multi-channel sound systems.

The number and complexity of sound amplifying equipment have reached such a scale that difficulties are being faced in managing this equipment and its placement. On the one hand, we can build up a huge equipment room and get it packed with hardware, but with such stuffed equipment room, proper auditorium atmosphere may fail. Sound producers always strive to make it as close as possible to the audience, and modern compact digital consoles will carry out this task with the help of a personal computer. Virtually, all modern digital devices have the control interface, and the scarcity of the device interface is perfectly offset by the convenience of computer control. Currently, technological solutions are developing rapidly to put together various digital devices through standard computer connections. It leads to audio revolution, quite similar to that occurred in computer technology with the advent of computer networks.

A digital audio system consists of analog peripheral devices that are equipped with digital interfaces, digital processing and routing gadgets and digital connection lines. The architecture and functionality of such systems have great versatility and can be controlled both from special consoles (digital mixer consoles) and from a PC.

Sooner or later, any sound producer is dawned on by an idea to find a 'magic' transfer curve in the electro-acoustic path that would allow to instrumentally adjust the sound amplifying system and deliver equally good sound performance across all concert halls.

The utopian nature of this idea is related to the fact that concert halls have different reverberation capacities, different absorption rates at ranging frequencies and different sizes. In this regard, the lower the quality of the resulting sound is, the less sound volume one can allow to keep the sound performance comfortable enough. Higher sound pressure is achieved by increasing low-frequency components in the concert sound spectrum.

The indoor sound fine-tuning takes most time and effort, as when reflected from any surface the sound has a very different spectral composition unlike when coming directly from speakers. In addition, low frequencies trigger highly noticeable standing vibrations. For objective reasons, various spots of the room have to be sound-checked with amplitude-response systems to catch the general trend among the most siloed performance indicators. Unfortunately, no

© Вовкун В. В., 2015

sound fine-tuning template has ever been made. Room reverberation, speaker distortion, sound volume and other parameters influence subjective perception of musical instrument sounding and change their timbre and relative balance. Engineering techniques for estimating the sound field do not consider these features and are used for approximation with the follow-up fine-tuning adjustments at a particular venue.

Key words: sound, sound equipment, stage, sound director, mass spectacle.

У проектуванні системи видовищного звукопідсилення велике значення має дотримання методик, спрямованих на виконання мовних критеріїв розбірливості і рівномірності звукового поля. Ще однією особливістю видовищного звукопідсилення є налаштування звукової системи. Тембр звучання звукової системи повинен відповідати віддалі глядача від сцени. На жаль, природність тембру звучання інструментів увійшла в протиріччя з критерієм рівномірності звукового поля.

З поширенням домашніх кінотеатрів є можливість познайомитися із стандартом звукозапису 5.1, у зв'язку з чим періодично виникає бажання використати багатоканальне звукопідсилення і на масових дійствах. Стандарт стереофонічного звуковідтворення виявився настільки художньо значимим, що всі спроби багатоканального звукоутворення поки-що оправдали себе лише як звукові ефекти, що використовуються для ілюстрації відеоряду. В концертній практиці поки ще немає заміни стереофонічному звукопідсиленню, а всі допоміжні гучномовці застосовуються лише в цілях корекції звукового поля портальних систем.

Стаціонарне звукопідсилювальне обладнання. Сучасні концертні комплекси, особливо стаціонарні, забезпечені багатоканальною системою озвучення залу. Багатоканальна конфігурація системи збільшує художні можливості, але висуває допоміжні вимоги по узгодженню каналів для роботи в стереофонічному режимі.

Кількість і складність звукопідсилювального обладнання досягли таких розмірів, що виникли труднощі в управлінні цим обладнанням і в його розміщенні. Можна, з однієї сторони, вибудувати велику апаратну і заставити її стійками з обладнання, але в таких апаратних губиться атмосфера залу. Звукорежисер завжди прагне бути якнайближче до глядачів, і сучасні малогабаритні цифрові консолі дозволять здійснити цю задачу, перемістившись за допомогою персонального комп'ютера. Практично всі сучасні цифрові прилади мають інтерфейс управління, причому мізерність використовуваного інтерфейсу на самому приладі чудово компенсується зручністю управління з комп'ютера. В даний час активно розвиваються технологічні рішення, що дозволяють об'єднати між собою цифрові прилади за допомогою стандартних комп'ютерних ліній зв'язку, що веде аудіосистеми до такої ж революції, яка сталася в комп'ютерних технологіях з появою комп'ютерних мереж.

Цифрові аудіосистеми складаються із периферійних аналогових пристроїв, що забезпечені цифровими інтерфейсами, цифрових пристроїв обробки і маршрутизації сигналу та цифрових ліній зв'язку. Структура і функціональність таких систем володіє великою універсальністю і може керуватися як за допомогою спеціалізованих консолей (цифрові мікшерні пульти), так і за допомогою персонального комп'ютера.

Будь-якого звукорежисера рано чи пізно осіняє ідея знайти таку "чарівну" передаточну криву електроакустичного тракту, яка дозволила б по приладах виконувати корекцію звукопідсилювальної системи і забезпечити однакове звучання у всіх концертних залах. Утопічність цієї ідеї пов'язана з тим, що концертні майданчики мають різний рівень реверберації, різне поглинання на різних частотах, а також різні розміри. У зв'язку з цим, чим нижча якість отримуваного звуку, тим з меншим рівнем гучності доводиться працювати, щоб зберегти комфортність звучання. Більш високі рівні звукового тиску досягаються за рахунок підвищення рівня низькочастотних компонентів у спектрі концертного звуку.

Найбільшої трудоємкості вимагає визвучення звукової системи в приміщенні, оскільки відбитий від будь-якої поверхні звук має зовсім інший спектральний склад, ніж прямий звук від акустичних систем. Крім того, на низьких частотах особливо помітні стоячі хвилі. Для отримання об'єктивної інформації про АЧХ-системи доводиться перевіряти звук у різних місцях залу, щоб піймати загальну тенденцію в надто розрізнених показниках. На жаль, якогось виробленого шаблону для визвученння не існує, тому що реверберація залу, викривлення гучномовців, рівень гучності та інші параметри впливають на суб'єктивне сприйняття звучання інструментів, міняючи їхній тембр і відносний баланс. Інженерні методи розрахунку звукового поля не враховують ці особливості і застосовуються для приблизного розрахунку з наступним уточненням визвучення на конкретному місці проведення заходу.

Зовнішнє звукопідсилювальне обладнання. Найбільш сприятливою, мається на увазі умов, є робота на відкритому повітрі, в цьому випадку з'являється можливість розігнати рівень звукового тиску до 110 дБА. Відповідно, висуваються підвищені вимоги до якості аранжувань і рівномірності звучання інструментів, що створюють наповнення в діапазоні частот 40-80 Гц. Критерієм правильно-

го настроювання звукового тракту концертної системи, зазвичай, служить комфортне звучання високоякісних компакт-дисків.

За базове визвучення можна прийняти лінійку АЧХ (амплітудно-частотної характеристики) системи з повільним спадом в сторону високих частот. В області низькочастотної складової відтворюваного діапазону на частоті 60 Гц робиться підйом приблизно 3-5 дБ шириною біля одної октави.

У випадку, коли джерелами сигналу є переважно мікрофони, концертна корекція буде мати надто велике підсилення на компромісному варіанті, коли АЧХ тракту буде виглядати майже горизонтально. До речі, для моніторної системи горизонтальна передаточна характеристика забезпечує найбільш зручний режим роботи.

Важливою ланкою в системі звукопідсилення є взаємодія архітектурної акустики глядачевого простору з кластерами акустичних систем. Цим пояснюється бурхливий ріст різних систем звукопідсилення, які претендують на вирішення задачі управління звуковою енергією у рамках глядачевого простору. Для забезпечення бажаного звукового тиску, доводиться об'єднувати акустичні системи в кластер, що ускладнює визвучення системи. Індустрія звукопідсилення методично шукала резерви підвищення якості звучання.

І вже перші дослідження у сфері лінійних масивів, які компанія JBL почала більше 25 років тому, привели до демонстрації на американському ринку нових акустичних систем JBL VERTEC, які дозволили забезпечити принципові нові можливості управління звуковим полем. Принцип лінійного масиву вперше дозволив створити збірне джерело звуку великого розміру, вільного від інтерференції між кабінетами.

Як розвиток теорії лінійного масиву в даний час існує багато способів об'єднання кабінетів в кластер для озвучення майданчиків як великого, так і малого розмірів. Незмінним в цих системах залишається одне – при складанні звуку із сусідніх кабінетів звукове поле від кластера позбавлене нерівномірності, що виникає в результаті інтерференції між сусідніми кабінетами. Не підлягає сумніву, що лінійні масиви позбавили системи звукопідсилення від інтерференції, спростили монтаж, підвищили рівень звукового тиску. Це стало початком шляху до управління звуковим полем.

В останні роки отримав розвиток новий клас низькочастотних систем з кардіоіодною діаграмою спрямованості. Особливо активно в цьому напрямку працюють фірми L-Acoustics, Meyer Sound, Nexo та dB. Принципи роботи таких систем є подібними тому, що визначає роботу конденсаторного мікрофона з кардіоїдною діаграмою спрямованості. Якщо взяти два низькочастотні кабінети, поставити їх "спиною до спини", ввімкнути у протифазі і забезпечити затримування звуку в одному кабінеті відносно іншого, то це призведе до складення звукового поля від двох кабінетів в одному спрямуванні і відніманню в протилежному.

Новим класом звукових систем, безумовно, є активні акустичні системи, що дозволяють здійснювати індивідуальну обробку звукового сигналу, що подається на кожний гучномовець. Поки що така технологія є достатньо коштовною, однак, прийде час, коли налаштування діаграми спрямованості кластера буде здійснюватися засобами вмонтованого в активну систему цифрового процесора.

Сигнальний ланцюг системи звукопідсилення складається з наступних ланок:

Джерело сигналу → Стейджбокс → Мультикор → Сплітер → Мікшер → Процесор управління гучномовцями → Мультикор → Підсилювачі → Акустичні системи.

Вартість сучасного концертного аналогового мікшерного пульту знаходиться в діапазоні від п'ятиста до двох тисяч доларів, кількість вхідних каналів вибирається не менше, ніж кількість джерел сигналу. Кабельна система монтується за принципом забезпечення гнучкого підключення необхідної кількості інструментів в потрібній точці сцени, тому виконана на базі стандартних мультикабелів невеликої ємкості, що називаються сабснейками (subsnake) і що являє собою, наприклад, 12-парний мультикор з кабельною коробкою на одному кінці і мультироз'ємом на іншому. У зв'язку з неповним завантаженням кожного сабснейка ємність таких мультикорів може в два рази перевищувати кількість вхідних каналів пульту. Маючи набір сабснейків необхідної довжини, можна завжди підключити багато джерел, не створюючи хаосу дротів на сцені. Далі за допомогою патч-каналів, робочі роз'єми кожного сабснейку комутуються з вхідними лініями, що відповідають вхідним каналам мікшерного пульту. Таким чином, з'являється можливість подати будь-яке джерело сигналу на потрібний канал мікшерного пульту, використовуючи стандартні і взаємозамінні елементи кабельної системи.

Для забезпечення перешкодостійкості та надійності прийнято розбивати складну кабельну систему на окремі підсистеми, щоб порушення, що виникають в кабельній сітці, було легше знайти і виправити. Це може бути випадкове підключення зовнішнього устаткування, що живиться від "чужої" електромережі, коротке замикання в роз'ємі або навіть випадковий доторк корпусу приладу до металоконструкції. В цих випадках виникають перешкоди, які вражають ізольовану ділянку системи, що полегшує пошук несправності. Устаткуванням, що забезпечує незалежність підсистем однієї від

іншої, являється активний або пасивний сплітер. Сплітер являє собою високоякісний трансформатор з декількома вторинними обмотками, що дозволяють продублювати сигнал джерела для кожної підсистеми, гальванічно розв'язуючи споживачів сигналу. Відтак стало можливим безпечно віддати сигнал на багатодоріжний магнітофон, телевізійну рухому станцію і под.

Обов'язковим елементом побудови звукової системи є перевірка вхідних ліній мікшерного пульту. Варто переконатися, що сигнал кожного джерела приходить на потрібний канал мікшерного пульту, для нього встановлений правильний рівень і відсутні спотворення. Навіть в самих екстремальних умовах встановлення системи цей крок повинен обов'язково виконуватися.

Після перевірки проходження сигналу необхідно встановити правильні рівні сигналу у всіх приладах, через які проходить сигнал. Надто низький рівень сигналу приводить до зростання шуму, надто високий приводить до появи нелінійних спотворень, спотворення статистичних якостей звукового сигналу і до виходу гучномовців з ладу. Поломка гучномовців, зазвичай, відбувається в результаті термічного перевантаження або перевищенні амплітуди зміщення рухомої системи. Існує ряд найбільш вірогідних причин, що викликають шум у системі:

- розміщення аудіокабелів поблизу ліній електропостачання;
- земляні петлі;
- шум джерела сигналу;
- магнітні поля від джерела живлення, наводячи перешкоди на близько розташовані дроти, що особливо часто відбувається з малогабаритними трансформаторами;
- робота близько розміщених джерел радіоперешкод;
- підключення несиметричного джерела сигналу до довгої лінії без використання симетруючого обладнання.

Поки техніки монтують обладнання на сцені, у звукорежисера є час для перевірки і визвучення портальної системи. Необхідний інструмент настроювання – спектроаналізатор. Для цього достатньо завантажити ноутбук відповідною програмою, можна навіть використати вмонтований електретний мікрофон. Однак, для зручності варто мати портативний цифровий спектроаналізатор з вмонтованим електретним мікрофоном. Цифрові кросовери дозволяють забезпечити високу гнучкість у налаштуванні системи.

Починати потрібно з перевірки частотної характеристики у кожній смузі, щоб за допомогою параметричного фільтру вирівняти можливі відхилення передаточної характеристики від лінійної (це може бути горизонтальна або похила АЧХ). Якщо цього не зробити, тоді на стику смуг акустична частина розподілення не буде відповідати електричній. Дефекти настроювання, які часто зустрічаються – "бубоніння" ящика субвуферу внаслідок зміщення акустичної частоти розділення вверх відносно електричної. Наступним кроком є узгодження посилення кожної смуги на частоті розподілу смуг. Сумістивши всі смуги, отримуємо передаточну характеристику всієї системи, яку будемо коректувати параметричним еквалайзером на вході лівого і правого каналів.

На початку потрібно поставити запис з високоякісним музичним матеріалом, почути звук в різних місцях глядачевого простору і визначитися з найважливішими параметрами звукового поля. Важливо добитися рівномірності покриття глядачевого простору. Поява ділянок простору з надлишковою звучністю прибирається як правильним монтуванням (розмежуванням) акустичних систем в кластері, так і регулюванням чуттєвості на посилювачах потужності, що відповідає за звук в занадто голоснозвучній акустичній системі. Далі можна вибудовувати передаточну характеристику звукопідсилювального тракту. Тут найкращим інструментом настроювання будуть спочатку власні вуха, а вже потім власні сумісні відчуття з виміряною спектроаналізатором передаточною функцією.

Насамкінець, подолавши всі технічні перепони, можна викликати на сцену артистів і приступати до репетиції за мікшерним пультом.

Література

1. Вейценфельд А. Звуковые рабочие станции /Вейценфельд А. // Звукорежиссер. – 1998. – № 7.
2. Шкритен П. Справочное руководство по звуковой схемотехнике; перев.с нем. / Шкритен П. – М.: Мир, 1991.

References

1. Veycenfeld A. (1998). Audio Workstations. Zvukorezhisser,7 [in Russian]
2. Shkriten, P. (1991). Informational instruction of the sound schema-technique. Moscow: Mir [in Russian].

УДК [001.2+378]001.895

Кириленко Катерина Михайлівна
кандидат філософських наук, доцент,
завідувач кафедри філософії
Київського національного університету
культури і мистецтв
katerinasophia@ukr.ne

ФОРМУВАННЯ ІННОВАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ ТА ІННОВАЦІЙНОГО ОСВІТНЬОГО ПРОСТОРУ ВИЩОГО НАВЧАЛЬНОГО ЗАКЛАДУ КУЛЬТУРИ

Термін "інноваційна культура" нині вживається у найширшому діапазоні: від тлумачення інноваційної культури як особливої форми культури загалом, яка формується на сучасному етапі розвитку, до сприйняття у якості методологічної основи гармонізації усіх сфер людської діяльності. В цих умовах інноваційне культурологічне знання набуває дедалі більшої цінності; нагальною необхідністю стає формування інноваційної культури фахівця-культуролога, що є можливим на основі інтеграції та фундаменталізації знань шляхом використання інноваційних технологій навчання у ВНЗ.

Необхідно сформувати високий рівень освітнього та культурного середовища вищого навчального закладу культури, який має спрямововуватися на формування у студентів культури творчості. Наукові доробки креатології можуть стати основою пошуку форм реалізації окреслених завдань.

Ключові слова: інноваційна культура, інноваційне освітнє середовище ВНЗ, інноваційне культурологічне знання, креатологія.

Кириленко Екатерина Михайловна, *кандидат философских наук, доцент, заведующая кафедрой философии Киевского национального университета культуры и искусств*

Формирование инновационной культуры и инновационного образовательного пространства высшего учебного заведения культуры

Термин "инновационная культура" сейчас употребляется в широком диапазоне: от толкования инновационной культуры как особой формы культуры в целом, которая формируется на современном этапе развития, к восприятию в качестве методологической основы гармонизации всех сфер человеческой деятельности. В этих условиях инновационное культурологическое знание в настоящее время приобретает все большую ценность; насущной необходимостью является формирование инновационной культуры специалиста-культуролога, что возможно на основе интеграции и фундаментализации знаний, путем использования инновационных технологий обучения в ВУЗе.

Необходимо сформировать высокий уровень образовательной и культурной среды высшего учебного заведения культуры, который должен быть направленным на формирование у студентов культуры творчества. Научные наработки креатологии могут стать основой поиска форм реализации обозначенных задач.

Ключевые слова: инновационная культура, инновационная образовательная среда ВУЗа, инновационное культурологическое знание, креатология.

Kyrylenko Kateryna, *PhD, associate professor, the Head of the Department of Philosophy of Kyiv National University of Culture and Arts*

The formation of innovative culture and innovative educational space of high school of culture

The term "innovation culture" is now used in the widest range: from interpretation of innovative culture as a special form of culture in general, which is formed at the present stage of development, till the perception as a methodological fundamentals of harmonization of all spheres of human activity. In these circumstances, innovative cultural knowledge is now becoming increasingly valuable; the development of innovation culture of the expert-culturologist is the urgent need, which is possible through the integration and fundamentalization of knowledge using innovative learning technologies in higher education.

It is necessary to create a high level of educational and cultural environment of high school of culture, which should be directed to the formation of culture of creativity among students. Creatology's scientific developments can become the basis for search of forms of implementation of these objectives.

Formation of innovative culture among the professionals in the field of culture has to appear as open permanent process, whose foundations are laid successfully in high school culture.

Key words: innovative culture, innovative educational space, innovative cultural knowledge, creatology.

Нині людина зустрічається з інноваціями у різних сферах життя, інновації можна із впевненістю назвати трендом сучасності, провідним контентом найрізноманітніших сфер. Домінуюча роль, яку відіграють інновації нині, стала запорукою творення інноваційної культури. Останній термін вживають у найрізноманітніших контекстах, втім, домінуючими дефініціями є визначення терміна в наступних потрактуваннях. Інноваційною культурою називають складову будь-якої культури за умови, що вона налаштована на зміни, які й продукує. Це підхід перший. Інший підхід до тлумачення терміна інноваційна культура

© Кириленко К. М., 2015

розглядає її як особливу форму культури загалом, яка формується на даному етапі розвитку і спрямована на всебічне впровадження інновацій, останні, в свою чергу, розглядаються як продукт сучасності, принципово відмінний від будь-яких нововведень налаштованістю на впровадження та тиражування свого результату. Підхід третій розглядає інноваційну культуру як певний стиль життя сучасної людини, людини, яка постійно потребує нових інновацій, як методологічну основу гармонізації усіх сфер людської діяльності.

Вивченням інноваційної культури як в контексті з'ясування особливостей окремих напрямків її реалізації, так і в аспекті пошуку її світоглядно-методологічного підґрунтя нині займається досить велике коло науковців. Формуванню інноваційної культури як частини загальної культури присвячені праці Е. Афанасьєва, Л. Борисова, В. Віненко, В. Вороніна, Л. Елізарової, В. Нестеренко, Л. Ордіної, А. Поскрякова, Л. Сластьоніна, С. Щукіної та ін. Дослідження А. Поскрякова розкривають психологічний аспект формування інноваційної культури. У дисертаційному дослідженні Л. Елізарової розроблена модель формування інноваційної культури суб'єктів професійної освіти, запропоновані методика і умови її реалізації. Інноваційна методика в педагогічному контексті аналізується в роботах А. В. Антонової, Ш. З. Азимбетової, Є. Д. Афанасьєва, Т. Н. Бережної, В. Г. Вольвич, В. Гусева, Л. Є. Єлізарової, Н. П. Ільїної, Ю. В. Качена, О. П. Коюди, В. Г. Кременя, Є. Б. Лисіна, Р. В. Міленкової, А. І. Ніколаєва, Л. А. Холодкової. Втім, помітним є вакуум праць у контексті вивчення інноваційної культури самих культурологів. Метою даної статті є обгрунтування необхідності та можливості такого вивчення; обгрунтування того, що інноваційна культура культуролога має бути сформована в процесі його навчання у вищому навчальному закладі культури.

Інноваційна спрямованість діяльності людини закономірно тягне за собою розвиток інноваційної культури, який, втім, відбувається переважно стихійно. Проте стихійний розвиток не дозволяє продуктивно і конструктивно вирішувати питання розробки та впровадження інновацій. Виникає протиріччя між необхідністю цілеспрямовано виявляти інноваційну культуру і некомпетентністю людини у цьому аспекті, що породжує виникнення проблеми розвитку інноваційної культури.

Інноваційне культурологічне знання нині набуває все більшої цінності. В його основі лежать два принципово важливі процеси: модернізація культурологічного знання на основі сучасної науково-культурологічної картини світу; а також включення модерного соціокультурного знання в реальну освітню практику та покладання його в основу культуро творчої діяльності. Перший аспект пов'язаний із перманентними світоглядними пошуками людства та їх предметним наповненням нині, із осмисленням сучасною людиною свого місця у світі, з вибором аксіологічних підвалин власного життя та діяльності. Світоглядними домінантами нині постають ідеї про тотальну єдність всього живого, про співпричетність кожного до вирішення імовірності майбутнього як такого, реалізація цих постулатів є можливою лише на засадах усвідомлення глобальної єдності світу, цілісності його бачення та системності його потрактування. Другий аспект пов'язаний із тим, що освітня діяльність є не лише спеціальною сферою життя суспільства, але й ціннісним, нормативним і символічним складником будь-якої іншої сфери діяльності людей. Сучасна система освіти є культуротворчою за своїм змістом. На думку Л. Ордіної [4], культуротворче середовище вищого навчального закладу – це система цінностей, прийнятих у вищому навчальному закладі, які впливають на формування культурно-освітнього мислення особистості, актуалізують ціннісні орієнтації у процесі творчої діяльності, забезпечують реалізацію творчого потенціалу в професійному просторі.

Запорукою створення сучасного культуротворчого середовища вищого навчального закладу є високий рівень освітнього та культурного середовища вищого навчального закладу культури. Це передбачає соціалізацію сучасного наукового знання та його представлення в навчально-методичному комплексі, що покладений в основу підготовки майбутнього культуролога, оскільки саме культурологи у зазначених процесах відіграють унікальну роль: вони водночас є і об'єктами, і суб'єктами окреслених змін, їх теоретиками і практиками. Водночас це потребує модернізації змісту навчання майбутніх культурологів на основі ідей інтеграції раціонального і ірраціонального підходів до набуття знань, еволюції гуманітарного і природничого знання в єдине знання про реальний світ, взаємозв'язків і взаємодії гуманітарної і природничо-наукової форм науки і культури, їх еволюції в єдину інноваційну культуру. Має бути при цьому здійснене проблемно-креативне конструювання навчальних матеріалів, їх структурування навколо провідних загальнонаукових ідей і соціокультурних цінностей за умов врахування відповідності навчального знання особливостям майбутньої професійної культурологічної діяльності. Тож маємо констатувати важливість у цих умовах формування інноваційної культури фахівця-культуролога. Складність цього процесу, як і самого явища, яким постає інноваційна культура, дозволяє зробити припущення про те, що проблема формування інноваційної культури майбутнього культуролога не може бути зведена тільки до механічного збільшення навчальних дисциплін. Вона повинна будуватися на основі інтеграції та фундаменталізації знань [3].

Реалізація зазначених підходів у вищій педагогічній освіті можлива через використання інноваційних технологій навчання у ВНЗ (проведення тренінгів, ділових ігор), інтеграцію інформаційної та професійної підготовки (інтегровані курси, навчальні семінари), активну продуктивну діяльність студен-

тів у навчальному процесі, участь у НДР та молодіжних форумах. Термін освітня технологія з'явився в 90-х рр. XX ст., ним позначають такі технології, які за мету мають стратегічний розвиток освітнього простору. Їх головниою функцією є прогностична, основним видом діяльності – проектна діяльність. Освітні технології спрямовані на формування високого інтелекту нації та держави; нині пошук шляхів вирішення таких високих цілей пролягає через культивування особистісних характеристик суб'єктів навчального процесу, використання могутнього потенціалу особистісно орієнтованих освітніх технологій. Важливе місце серед великої кількості освітніх технологій посідають технологія проектного навчання (автор-розробник К. Баханов), технологія навчання як дослідження (авторами є В. Бухвалова, М. Кларін, Є. Коршак, Д. Левітас та ін.), технологія формування творої особистості (її авторами є Ю. Богоявленська, Р. Грановська, В. Паламарччук, О. Пєхота) та так звані хмарні технології, пов'язані з якнайширшими освітніми можливостями використання мережі інтернет. Говорять також про інноваційно-комунікаційні технології навчання, які парадигмально належать до хмарних технологій.

Нині можливості інноваційної освітньої культури у рамках освітнього процесу ВНЗ культури використовуються не повною мірою. Шляхом до подолання такої прогалини є засвоєння студентами культурологічних вузів сукупності методів і способів інноваційної діяльності, а також якнайглибше вивчення суті творчого процесу як такого, що має свої особливості, здатні проявлятися в напрямку творення найрізноманітнішого культурного продукту.

У творчому процесі можна відзначити декілька значимих для його реалізації етапів. Принагідно пошлемося на праці Б. Теплова, Л. Вигодського, Н. Бехтеревої, Р. Стернберга, Г. Селье і ін. 1. Жага пізнання та творення, яка повинна бути угамована, виплеснута, бо інакше людина відчуває неймовірний дискомфорт. 2. Накопичення інформації та фактологічної основи, пошук знань та фактів, які є необхідними для вирішення творчого завдання. 3. Чітке усвідомлення того, що саме хоче здійснити індивід як носій творчого начала чи, як більш звично це тлумачити мовою наукових понять, визначення об'єкту дослідження. 4. Визначення предмета власного дослідження, відмінного від інших, оригінального та неповторного. На цьому етапі ідея викристалізовується. 5. Етап виношування ідеї, який має здатність протікати і на підсвідомому рівні. 6. Етап вибору шляхів, методів та форм реалізації вже сформульованої ідеї, подолання сумнівів, що закономірно супроводжують творчий процес. 7. Інтуїтивне озаріннячи інсайт, яке, втім, не може бути виведене з попередніх етапів безпсередньо, воно наступає в результаті задіяння несвідомого чи надсвідомого. Розуміння процесів несвідомого мислення, яке відіграє помітну роль у творчості, є для науки до кінця не доступним, проте деякі вчені досліджують чинники, що сприяють або перешкоджають розвитку інтуїтивного мислення (А. Ейнштейн, Р. Уоллес, А. Пумнкаре, І. Лапшин, Н. Бехтерева і ін.), та говорять про чинники, що сприяють чи перешкоджають прояву інтуїції, а значить – мають вплив на творчі процеси. До сприятливих чинників відносять: ясність та чіткість формулювання проблемних питань; постійна спрямованість думки на пошук вирішення проблеми, що досягається за рахунок концентрації свідомих зусиль, наполегливого збору експериментального матеріалу; обговорення власних ідей з іншими; стимулювання появи асоціативних ідей; фіксація коротких знакових сигналів (за термінологією нейролінгвістичного програмування, "якорі"), які фіксують будь-які нові ідеї; "визрівання" ідеї у підсвідомості, так зване відкладене рішення; розкріпачення чи звільнення розуму від стереотипів та шаблонів; відпочинок чи зміна діяльності. Несприятливими чинниками, які мають негативний вплив на творчі процеси, є: розумове та фізичне виснаження; побутові і психологічні подразники (шум, стурбованість проблемами, депресія, озлоблення чи роздратування); необхідність розв'язання поточних чи дріб'язкових проблем; інші захоплення, які забирають левову частку часу та зусиль; погана організація праці. 8. Найбільш помітний етап творчого процесу – це втілення творчої ідеї у певній формі, створення очікуваного продукту. Отже, повний творчий процес включає такі стадії: постановки завдання і аналізу, реалізація якого піддається свідомому мисленню; інкубації ідеї та інсайту, які не піддаються свідомому аналізу, а отже, безпосереднє навчання їм неможливе, але практики виховання та стимулювання цих процесів людство накопичило протягом своєї історії; перевірки інтуїтивної здогадки шляхом логічної її інтерпретації та формального втілення, що виконується за допомогою свідомого мислення.

Завершений творчий процес включає сукупність етапів, що піддаються логічному мисленню, і частину етапів, що вирішуються інтуїтивно, на несвідомому чи підсвідомому рівні. Якщо підсвідомі процеси ми можемо лише стимулювати, то процесам, що відбуваються свідомо, можемо навчати, формувати у студентів культуру творчості, що заснована на глибокому розумінні творчого процесу. Навчаючи творчості, ми маємо діяти творчо, навчання також мусить містити у собі креативно-пошуковий елемент.

Оновлення змісту та форм освіти має відбуватися у напрямку створення інноваційного освітнього середовища вищого навчального закладу. Таке середовище є важливим для будь-якого вузу, але найбільш органічним та очікуваним воно є для творчого навчального закладу. Викладання у ньому має бути інноваційним. З одного боку, важливе місце в процесі творення інноваційного освітнього

середовища посідає оновлення традиційних знань та їх переструктурування у напрямку до знань інноваційних, а з іншого – слід посилити креативність культурологічних знань на основі застосування ідеї емерджентності для конструювання міждисциплінарних знань.

Вперше термін креатологія для позначення наукового напряму, ідеї якого ми щойно висвітлили, ввів А. Субетто [6]. Освітня креатологія – науковий напрям, що вивчає питання теорії творчості, методології творчої діяльності, розвитку здібностей і інтелекту, формування творчої особистості. Інколи його ще визначають терміном евристика, предметом дослідження якої є творче мислення. Зазначмо, що розвиток особистості, її інтелектуальних здібностей, творчого потенціалу повинен носити системний характер. Системогенез – процес дослідження в еволюції систем і системоутворення (формування системи як цілого) [6, 22]. Вкажемо на декілька цікавих напрацювань в напрямку освітньої креатології. Так, Ю. Воронків, розглядаючи історію як онтологічну характеристику світу у всіх його вимірах (і особистості, і науки, і техніки і ін.), пропонує застосовувати прийом історичної подачі предметної освіти. Е. Елісєєв, Ю. Сачков і Н. Белов розробили концепцію генетичного підходу в науко-знавстві, в основі якої лежить принцип систематизації знань на основі "потоків ідей". На нашу думку, необхідно розширювати сферу застосування прийомів та методів нелінійної структуризації знань, розкривати спірально-циклічну структуру його генезису, розробляти технологію кожного "шару наочності" освітнього процесу на основі міждисциплінарних мультидидактичних навчальних комплексів [1]. Це, на наш погляд, є джерелом глибшого осмислення принципу випереджаючої підготовки фахівців-культурологів, що володіють високим рівнем інноваційної культури.

Для успішного формування інноваційної культури необхідно враховувати певні функції, що їх виконує інноваційна культура в цілісній системі професійної підготовки майбутніх культурологів у вищому навчальному закладі, у творенні інноваційного освітнього середовища (рис.1).

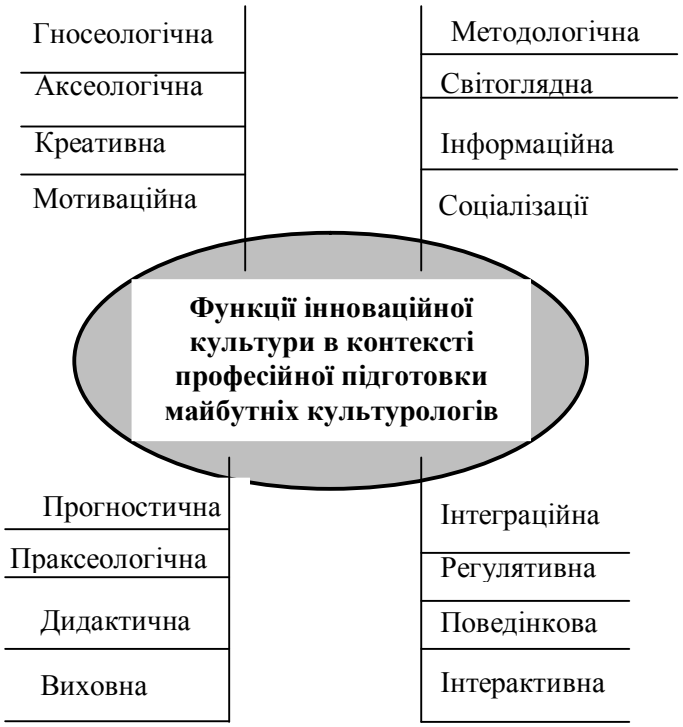


Рис. 1. Функції інноваційної культури

Інноваційна культура особистості може формуватися як стихійно, так і цілеспрямовано. Без цілеспрямованого формування інноваційної культури нині не можливо говорити про ефективність підготовки майбутніх фахівців в галузі культури.

Адже інноваційна культура людей саме цього професійного спрямування буде формувати інноваційний розвиток культури в найкоротшій часовій перспективі. Еволюція суспільства протягом час, очевидно, буде виставляти все нові та нові вимоги. Тож ми маємо навчити майбутніх культурологів робити те, форми чого достеменно не відомі, то ж ми маємо їх навчити вчитися, навчити перманентно творити себе з реалізацією вже наступної мети – творення чогось. Формування інноваційної культури фахівців галузі культури має постати як відкритий перманентний процес [2].

Результативність інноваційної діяльності у навчальному закладі культури має розглядатися як рівень сформованості інноваційної культури учасників освітнього процесу, як рівень зростання їх творчого потенціалу, компетентності у використанні інноваційних технологій та усунення психологіч-

них бар'єрів в інноваційній діяльності. Особливе значення інноваційна культура посідає у вищій школі у зв'язку з процесами, що у ній відбуваються нині: у зв'язку з формуванням новітніх принципів побудови навчально-виховного процесу, реорганізацією науково-дослідницької роботи, необхідністю адекватного реагування на формування інноваційного суспільства. Важливою є сформованість інноваційної культури у всіх учасників освітнього простору ВНЗ, насамперед у викладачів. Їх найважливішими рисами мають бути: критичність та об'єктивність у самооцінках, високий ступінь зацікавлення інноваціями, творчість у досягненні цілей, високий рівень загальної культури, креативність у навчально-виховній та науково-дослідницькій діяльності, зрештою, високий рівень індивідуальної інноваційної культури [5].

За критерієм важливості індивідуально-психологічних якостей, що визначають рівень інноваційної культури студентів ВНЗ культури, найбільш значущими є такі: високий інтелект, аналітичний склад розуму, підвищений інтерес до нового, наполегливість у досягненні власних цілей, самостійність суджень, уміння передбачати та прогнозувати. За фактичною наявністю у студентів певних якостей, що впливають на підвищення рівня їх інноваційної культури, найвагомішими є наполегливість у досягненні власних цілей, підвищений інтерес до нового, толерантність та відкритість до думки інших, уміння прогнозувати, критичність та об'єктивність у самооцінках, постійний інтерес до вдосконалення професійного та культурного рівня, оволодіння узагальненим способом інноваційної діяльності, зорієнтованої на формування інноваційного способу мислення [5].

Підсумовуючи вищезазначене, можемо зробити висновок, що основою формування інноваційної культури та інноваційного освітнього простору в галузі культурологічної освіти має стати модернізація змісту навчання майбутніх випускників ВНЗ культури на основі інтеграції раціонального і ірраціонального підходів до набуття знань, на основі еволюції гуманітарного і природничого знання в напрямку творення інноваційної культури; забезпечення проблемно-креативної спрямованості у доборі і конструюванні навчальних матеріалів [2].

Література

1. Бочкарёв А. И. Проектирование синергетической среды в образовании (на примере курса "Концепции современного естествознания") : дис. в виде науч. доклада д-ра пед. наук / А. И. Бочкарев. – М. : ИОСО РАО, 2000. – 52 с.

2. Кириленко К. Формування інноваційних знань, інноваційного способу мислення та інноваційної особистості студента в інноваційно-діяльному середовищі вищого навчального закладу / К. Кириленко, А. Грітченко // Зб. наук. праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. – Умань : ФОП Жовтий О. О., 2015. – С. 100–109.

3. Кириленко К. М. "Природничо-наукова (фундаментальна) підготовка" майбутніх фахівців гуманітарної сфери: стан і перспективи/ К. М. Кириленко // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія №5. Педагогічні науки: реалії та перспективи. – Випуск 47: збірник наукових праць / за заг. ред. проф. В. Д. Сиротюка. – К. : Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2014. – С. 90–94.

4. Ордіна Л. Л. Культуротворче середовище вищого навчального закладу як педагогічний феномен / Л. Л. Ордіна // Викладання психолого-педагогічних дисциплін у технічному університеті: методологія, досвід, перспективи : Міжнар. наук. конф. – Київ, 2009. – С. 59–60.

5. Селевко Г. К. Энциклопедия образовательных технологий. В 2 т. Т. 1 / Г. К. Селевко. – М. : НИИ шк. технологий, 2006. – 816 с.

6. Субетто А. И. Творчество, жизнь, здоровье и гармония : (этюды креативной онтологии) / А. И. Субетто. – М. : Логос, 1992. – 204 с.

References

1. Bochkarëv A. Y. (2000). Designing a synergistic environment in education (for example, the course "Concepts of modern science"). Moskva: YOSO RAO [in Russian].

2. Kyrylenko K. (2015 Formation of innovative knowledge, innovative thinking and innovative individual student in innovation and the active medium higher education institution, (pp.100 – 109). Uman : FOP Zhovtyi O. O. [in Ukrainian].

3. Kyrylenko K. M. (2014). "Natural-scientific (fundamental) training" future professionals in humanitarian sphere: state and prospects. Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. Seriia №5. Pedahohichni nauky: realii ta perspektyvy, 47, 90-94 [in Ukrainian].

4. Ordina L. L. (2009). Teaching psychological and pedagogical disciplines in the technical university: methodology, experience, perspective: Intern. Science. Conf. (pp. 59–60), Kyiv [in Ukrainian].

5. Selevko H. K. (2006). Encyclopedia of Educational Technology. Moskva: NYY shk. tekhnolohyi [in Russian].

6. Subetto A. Y. (1992). Creativity, life, health and harmony (sketches creative ontology). Moskva : Lohos [in Russian].

УДК 78.01

Каблова Тетяна Борисівна
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри академічного
та естрадного вокалу Інституту мистецтв
Київського університету ім. Бориса Грінченка
kablovatania@ukr.net

Ф.НІЦШЕ ПРО КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ ДУХУ МУЗИКИ

Стаття присвячена культурно-філософському спадку Ф. Ніцше. Розглянуто основні складові його концепції щодо аполлонійського та діонісійського начал у мистецтві та світі. Окремо наголошено на ролі духу музики в культурно-історичному континуумі. Вказано, що процес культуротворчої активності набуває самостійного значення в кожному виді мистецтва, зокрема в музиці, в якій створюється відповідна атмосфера єдності та безперервності розвитку національної культури в історичному континуумі. Визначено, що дух музики набуває особливого значення в процесах культуротворчості відповідно до соціокультурного буття в певному культурно-історичному континуумі.

Ключові слова: дух музики, культуротворчість, музичний етос, Ф. Ніцше, мистецтво.

Каблова Татьяна Борисовна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры академического и эстрадного вокала Института искусств Киевского университета им. Бориса Гринченко*

Ф. Ницше о культуротворческом потенциале духа музыки

Статья посвящена культурно-философскому наследию Ф. Ницше. Рассмотрены основные составляющие его концепции аполлонийского и дионисийского начал в искусстве и мире. Указано, что процесс культуротворческой активности приобретает самостоятельное значение в каждом виде искусства, в частности в музыке, где создается соответствующая атмосфера единства и непрерывности развития национальной культуры в историческом континууме. Определено, что именно дух музыки приобретает особое значение в процессах культуротворчества в соответствии с социокультурным бытием индивида в определенном культурно-историческом континууме.

Ключевые слова: дух музыки, культуротворчество, музыкальный этос, Ф. Ницше, искусство.

Kablova Tetiana, *PhD in Arts, associate professor of the academic and variety singing, Institute of Arts of Borys Grinchenko Kyiv University*

Friedrich Nietzsche about culture-creative potential of the spirit of music

Civilization complex processes of human development forming a global paradigm cultural environment. Sometimes it leads to leveling the spiritual and aesthetic diversity in culture. There is a diversity of concepts and standardization at the same time. Against this background, establish understanding of the need for cultural and historical processes and their implementation in some new creative constants. The result is the kind context that matches the culture of human existence. This provides opportunities to apply concepts cultural-creativity as existential and contextual self-determination rights of human. Cultural-creative process gets spiritually and aesthetically defined form in the specific kind of arts. It is in this philosophical and cultural aspects in the article studies the views of Friedrich Nietzsche to the importance of the spirit of music in the cultural-creative being.

Considering art as a form of expression of the culture of creativity of the human being, Nietzsche drew attention to the irrational part of the cultural and historical processes. In the cognitive process the science completes its search for truth like the rational and logical form of this truth. At the same time, art has aesthetic, artistic and original creative form of the first idea. Science and art are in different layers of culture creative process: the first tending – to discourse, another – to the aesthetic. The art Nietzsche understood as being aesthetic form and artistic for explication will to power. He singled out the Apollonian and Dionysian principles of formation and functioning of Arts. The spirit of art appears as merging art and nature, art in its aesthetic significance and crafts, art of life and the will to power. The result was the culture creation – material reality as an imitation of world of ideas and the world of ideas as mimesis, reproduction Logos and Cosmos. The real creative work is accompanied by a rejection of individuality. Composer creates a form, the content directed to an ideal state. After achieving this result is to power beyond his, the only eternally cultural creativity natural forces which dominate the world. In his discussion the spirit of culture Nietzsche emphasizes the unique role of music in culture-creativity existence. Music stands beyond any comparison, but all in culture compared with music. Thus, the musical culture ethos associated with the fact that, according to Nietzsche, music can become a reflection of this reality, where there is an implicit harmony Apollonian and Dionysian principle. The Spirit of Music transmits the actual harmony of time – true feelings in opposite over conventional enemy, any artificial exclusion and any misunderstanding of man by man. In this context, the cultural spirit of music is an abstraction, deliberately devoid of any kind verbal or conceptual nature. Music has a logical composition form, but not illustrates the picture of historical process. Music has immanent features of particular object or event. The spirit of music hasn't a discursive potential or reaction, its unconscious emotional expression of the inner essence of the world, volitional quintessence of life. This conceptual framework Nietzsche formed the concept of "the spirit of music" as a general and universal content being which determines any phenomenon, but the meaning of which in principle cannot convey the other

© Каблова Т. Б., 2015

kind of arts. The essence culture-creativity of this is that "the joy of existence" we must look for not in the phenomena. Musical story can to show thousands variants of events, images and stories which reflect just one facet of historical content and emotionally individualize it. This allows the recipient is not interpreted through plastic images of the world through music in general, but only certain events with certain characters. So music is a metaphysical fundamental of the world, the will to power. The image itself will not display specific events in the world. The musical product created within the cultural traditions and recognizes successful only if through it is "visible" enough of this tradition and cultural heritage. Unity of music culture of the creative process – is the most insightful play "structure" spiritual events of historical time. It is known that cultural – creative has deep anthropological principles, which to some extent reflect the evolution and development of man, with its ethnic and cultural characteristics humanitarian specifications. This provides opportunities to assume that the spirit of music is particularly important in the processes of cultural-creative and accordance with the socio-cultural of being in a cultural and historical continuum.

Key words: the spirit of music, kulturotvorchist, musical ethos, creativity, art.

Музична культура є справжнім прообразом спектру культурно-філософських ідей, які є характерними для розуміння, інтерпретації та демонстрації соціально-історичної парадигми культури. Справжнє осмислене і контекстуальне самобуття людини є неможливим без картини цілого, у котрій поєднується бачення тотального історичного процесу та розуміння духовної ситуації свого часу. Складні процеси цивілізаційного розвитку людства прямують до створення глобальної парадигми опанування процесами формування культурного середовища, що іноді тягне за собою нівелювання духовної й естетичної різноманітності в культурі, котра водночас урізноманітнюється й стандартизується. На цьому тлі вибудовується потреба в осмисленні культурно-історичних процесів та їх нового втілення у певних творчих константах, що можуть виступати як спосіб, прийом, метод опанування світостановлення, контекст якого збігається із культурою людського існування. Це дає можливість звернутися до поняття культуротворчості як екзистенціального й контекстуального самовизначення людини, що здобуває духовно й естетично визначену форму в конкретних видах мистецтва. Саме в такому філософсько-культурологічному аспекті в статті розглядаються погляди Ф. Ніцше на значення духа музики в процесі культуротворчого буття людини.

Загалом ідеї Ф. Ніцше отримали теоретичне, культуро-філософське, етичне та естетичне відображення у працях багатьох дослідників. Наприклад, Е. Гюрстера "Ніцше та музика", де наголошує, що відношення до музики має філософський підтекст. Грунтовне дослідження, присвячене науковій спадщині Ніцше, належить П. Моосу у фундаментальній праці Die Philosophie der Musik von Kant bis Ed. von Hartmann. Автор розглядає значущість поглядів Ніцше щодо музики, намагається упорядкувати його судження про мистецтво та проводить паралелі з творчістю Р. Вагнера [7, 419-465]. Цікавими також є праці, де музично-філософські концепції Ніцше вважаються недостатньо послідовними в своїй основі. Це дослідження Г. Бауха "Ніцше та його музика", в якому автор робить висновки, спираючись на власний аналіз праць "Казус Вагнер" та "Ніцше contra Вагнер", Г.-І. Мозера "Ніцше та історія опери", в якому розглядаються погляди Ніцше на оперне мистецтво і, на думку дослідника, виглядають невпевнено й навіть іноді мають помилковий характер. Також слід відзначити двотомник "Ніцше" М. Гайдеггера, присвячений аналітиці феномена мистецтва з позицій волі до влади. Також вельми характерною для культурно-мистецьких поглядів є позиція Ф. -Г. Юнгера щодо "кентаврійності" творчості Ніцше. Він підкреслює, що Ніцше виходить за межі філософії і занурюється в мистецтво, щоб вивести на перший план діонісійські основи світу, виконуючи завдання митця філософськими методами.

Українська філософія і естетика протягом кількох останніх десятиліть певною мірою звертається до спадщини Ніцше в контексті вивчення раціоналізму як загального руху західноєвропейської теорії. Тут слід згадати вчених А.Бичко, І.Бичко, Ю.Кушакова, О.Левицького, Л.Левчук, А.Лоя, В.Табачковського та ін. Варто підкреслити праці В. Личковаха та В. Суханцевої, присвячені вивченню музики з філософсько-естетичних позицій.

За існування достатньої кількості досліджень, присвячених значенню музики в ідеях та філософсько-естетичних концепціях Ф. Ніцше, докладне вивчення культуротворчого потенціалу духу музики не достатньо відображене в науковій літературі. Потреба вивчення поняття духу музики та його культуротворчого потенціалу як парадигмального маркера епохи визначила актуальність даної статі.

Мета статті – розглянути поняття духу музики в просторі культури, розкрити його культуротворчий потенціал.

Праці Фрідріха Ніцше наскрізно пронизані духом мистецтва, яке, самобутньо відбиваючись у становленні культури, стає її сенсом і змістом. При цьому він подає радикальній критиці розуміння культури як втілення духовного і розумного начала в людині, що властиве класичній моделі культури, репрезентованій у філософській лінії Платон – Гегель. У ній Ніцше вбачає нездатність представити різноманіття феноменів "волі до життя" і "волі до влади" лише розвитком усвідомлено інтелектуа-

льних і моральних здібностей людини. На його думку, власне раціональний підхід у культурі може тільки обмежувати цілісне пояснення й освоєння навколишнього світу. Справжнє відображення духовної парадигми модерного культурно-історичного континууму філософ бачить у тісному переплетінні науки, мистецтва і філософії, результатом якого повинен з'явитися певний "кентавр", серцем якого, що можна припустити, є мистецтво. Ніцше розглядає мистецтво під ракурсом особливої форми осмислення культурного і життєвого досвіду людства. При цьому він вказує на те, що культурно-історичні надбання людської свідомості є ілюзією.

Саме можливість відкриття істини життя через мистецтво, розуміння меж пізнання, його істинності і ілюзорності, визначення ролі мистецтва в осягненні метафізичної сутності буття склали основу його філософсько-культурологічного світогляду, виокремлення духу музики в становленні історичної культуротворчості.

Розглядаючи мистецтво як своєрідну форму вираження культуротворчості людського буття, Ніцше звернув увагу на ірраціональну складову культурно-історичних процесів. В основі наслідків метафізичних основ для формування наукових поглядів на культуру того чи іншого періоду лежить інтуїтивне начало. Теж саме ми можемо спостерігати й у мистецтві як духовній основі "етосу" культури

У пізнавальному процесі наука завершує свої пошуки істини раціональним, логічним оформленням істини, в той час як мистецтво цього не потребує, бо має в підсумку естетичне, художньо-образне оформлення первинної ідеї. Іншими словами, наука і мистецтво знаходяться в різних пластах культуротворчого процесу, де одне тяжіє до дискурсивного, а інше – до естетичного. За класифікацією Ніцше, людина розуму звернена до науки, а людина інтуїції – до мистецтва. Але у момент творчого осяяння відмінність між ними стирається. Наука і мистецтво єдині в тому, що вони є взаємодоповнюючими формами пошуку істини. Водночас у раціональному осмисленні істини людина може втратити свою первозданну творчу волю. І мистецтво Ф. Ніцше показує таку галузь життя духу, де повне усвідомлення, раціоналізація останнього знищує його культурний дух. Тільки естетична таємниця, творче диво, яке зберігає свою чудодійну силу за відсутності логічного, суто раціонального пояснення, робить мистецтво невичерпним джерелом творення не тільки певних артефактів, а й всього духу культури.

Розмірковуючи про роль і значення мистецтва, Ф. Ніцше вказує на дихотомічність (подвійність) у поданні реальності в культуротворчості як дикої, неоформленої чуттєвої стихії чи її впорядкованості за ясними, що відрізняються одна від одної, формами. Через мистецтво Ніцше відводив життя від загрози метафізичного песимізму, зневіри у можливість осягнення буття як волі до життя і влади. Адже справжнє високе мистецтво завжди дає метафізичну втіху, бо прояснює культурологічну сутність буття.

Відтак, мистецтво Ф. Ніцше розумів як естетичну форму буття сущого та художню експлікацію волі до влади. Він виокремлює аполлонічне і діонісійське начала у формуванні та функціонуванні мистецтв. Аполлонічне начало пов'язується зі світом мрій, а діонісійське – зі світом сп'яніння [3]. Єдність їх, на думку Ніцше, досягається у грецькій трагедії, дозволяючи виявити художнику його єднання з "внутрішньою першоосновою світу в символічній подобі сновидіння" [3, 453]. Саме трагедія як жанр мистецтва є одночасним відображенням і подоланням трагізму буття шляхом затвердження творчої радості життя, креативності діонісійського песимізму.

На основі таких уявлень про "дух культури" Ф. Ніцше формує свою концепцію гармонії як рівноваги протиборчих хтонічних і олімпійських сил (діонісійського і аполлонічного). Підсумком культуротворення стає матеріальна дійсність як наслідування світу ідей, і світ ідей як мімезис, тобто відтворення Логосу і Космосу. В цілому, за Ніцше, античність ґрунтувалася на домінанті матеріально-тілесних інтуїцій в культурі і мистецтві. При цьому дух мистецтво виявляється як злиття мистецтва і природи, мистецтва в його естетичній значущості і ремесел, мистецтва і волі до життя та влади.

Вищим досконалим витвором мистецтва вважався античний космос, а під мистецтвом взагалі розумілося будь-яка цілеспрямована діяльність, яка є граничним оформленням тієї чи іншої ідеї. У свою чергу граничним оформленням всіх речей є Космос, а життя є чуттєво-матеріальною субстанцією і справжнім гармонійний устроєм всього сущого [1, 28]. Джерело творіння, за Ніцше, як воля до краси або сп’яніння життям – нераціональне, несвідоме, стихійне, що не піддається контролю. Аполлонічне начало тут породжує ілюзіоністське "мистецтво", тобто красиву, альтернативну реальність, позбавлену скорботи, занурює в сон, відволікаючу мрію. Навпаки, діонісійське начало приймає трагізм життя і віддається йому, кидаючись в коловорот болю і пристрасті ("патос").

Отже, аполлонівське начало "духу культури" спрямоване на певну кристалізацію форми, припинення вольового руху, того творчого пориву, який лежить в основі самого буття, що надає статичності твору мистецтва, особливо пластичного. Бездоганність, аполлонівська стрункість і довершеність викликають застиглість форми, яка "заколисує" свідомість сновидіння-маревом, ілюзією існування нереального ідеалу. Діонісійське ж ("істинне") мистецтво не створює альтернативної реа-

льності, не занурює в сон та ілюзію. Воно само і є реальність, бо переживається як реальність волі до життя та влади. Витриманий характер аполлонівського духу, де зосередження на власних відчуттях й надмірність розглядалися як ворожі демони "не-аполлонічної сфери", протистоїть діонісійському простору, в якому сили мистецтва прориваються без посередництва митця-людини з самої природи. Саме вони захоплюють і відображають справжній світогляд та дух епохи. Суть діонісійського мистецтва – це відмова від своєї індивідуальності, суб'єктивізму через занурення в чужу природу. Аполлонічний художник (за Ніцше – "рапсод") шукає об'єктивності, він споглядальний і неупереджений. Однак єдність двох начал сприяє досягненню гармонії, цієї "вищої мети трагедії і мистецтва взагалі" [3, 556]. Аполлонічне начало оформлює стихійні пориви, "вириває нас із загальності діонісійського", звільняє від "діонісійського напору і надмірності" [3, 554-555].

У статичних видах мистецтва, таких як скульптура і архітектура, статичність є природним наслідком прояву їх специфіки. Але музика завдяки своїй тимчасової природі уникає цього. Вона вся – рух і життя. І саме в музиці Ніцше визначає динаміку співвідношення протилежних начал. Аполлонівське начало, що представляє собою пласт, який нівелює справжню сутність музики, Ніцше називає обманом, а діонісійське начало в ній – сильніше аполлонівських нашарувань, тому, виходячи з-під пера композитора, музика перемагає застиглість форми.

Справжня творчість супроводжується відмовою від індивідуальності. Композитор створює форму, прямує зміст до ідеального стану, після досягнення якого цей результат йде до влади не залежних від нього, єдиних, передвічних природних культуротворческих сил, які панують у світі. Своєю стихійною міццю вона долає культурні умовності, що заважають розумінню сутності світобудови, виконуючи тим самим своє істинне призначення – відображати іманентні риси духу епохи, бути "діонісійським дзеркалом світу" [3, 544]. У музиці немає явного осмислення знайденої істини, так як сама істина має специфічний вигляд. Минаючи свідомість, де існують апріорно закладені ілюзії людського світосприйняття, музика прямує до підсвідомості, примушує нас "бачити більше і глибше".

У своїх міркуваннях про дух культури Ніцше підкреслює унікальну роль музики в культуротворчому бутті людини: "Музика – це незалежне мистецтво, яке стоїть одноосібно від усіх інших мистецтв, вона не пропонує, подібно останнім, зліпки з феноменального (в кантівському розумінні) світу, а говорить мовою самого буття безпосередньо з безодні" [4]. За своєю суттю вся філософія культури Ніцше пронизана музичними мотивами. Музика виступає як онтологічна сфера людського духу, суміжними до неї можуть бути тільки філософія і метафізика.

Музика в філософії культури Ф. Ніцше виступає поза всяких порівнянь, проте все в культурі порівнюється з музикою. Вона набуває значення універсальної метафори, застосованої для коментарів, ілюстрації і, навіть, пояснення всіх явищ. Все подібно музиці і може знайти в ній своє відображення: закономірності розвитку будь-якої системи, системи моральних критеріїв, національні погляди.

Крім того, музика виступає як універсальне відображення внутрішнього світу людини: "Всі можливі прагнення, збудження і вираження волі, всі ті, що відбуваються в людині процеси, які розум об'єднує загальним негативним поняттям "почуття", можуть бути виражені шляхом нескінченної безлічі можливих мелодій, але завжди у загальності однієї тільки форми, без речовини, завжди тільки як щось "у собі", не як явище, представляючи нібито справжню, щиру душу їх, без тілесної оболонки.

Музика може стати і метафорою історичного розвитку: гра двох взаємодіючих чинників, а саме втілення внутрішнього світу людини в творах реально існуючих, матеріальних по суті визначало досі шляхи історії, а також "тільки в тому випадку, якби історія могла бути втілена в художній твір, тобто зробитися чистим творінням мистецтва, їй вдалося б, можливо, підтримувати або навіть пробуджувати інстинкти" [4].

Відтак, музичний етос культури пов'язаний з тим, що, згідно з Ніцше, музика може ставати таким відображенням реальності, де імпліцитно присутня гармонія аполлонійського і діонісійского начал. У дусі музики людство відображається естетично, але не бачить себе спотвореним у реальному відображенні буття. Саме через музику, найбільш абстрактну естетичну модель інформації, образно-емоційно виражену за допомогою звуків, Ніцше стверджує апріорне відображення світової гармонії. Гармонії як такої, що вийшла зі світу, повністю відокремилася й звільнилася від нього. Дух музики передає "справжнє почуття, – вороже всьому умовному, будь-якої штучної відчуженості і будь-якому нерозумінню людини людиною. Ця музика є поверненням до природи, і разом з тим очищенням і перетворенням природи, бо в душі найбільш люблячих людей пробудилась потреба цього повернення і в їх новому мистецтві звучить природа, втілена в любові" [4].

У такому культурному контексті дух музики стає практично нереальною абстракцією, свідомо позбавленою якої б то не було понятійної чи вербальної природи. У музиці закладено емоційні образи того, що в принципі не може бути точним описом, точно позначено і виходити з конкретно-заданих величин.

При всій логічності формотворення музика не ілюструє подієвість, образність тощо, вона радше повідомляє про іманентні тому чи іншому предметові або події риси. Дух музики несе в собі не дискурсивний потенціал рефлексійної реакції, а несвідомий емоційний вираз внутрішньої сутності світу, вольової квінтесенції життя. Тобто музика наближається до філософії і навіть сама стає своєрідною філософією, де цілісний дух музики звертається до внутрішньокультурних понять, які розкривають взаємодію різних явищ культури. Через їх герменевтичну здатність слід чіткіше розрізняти поняття сутності і явища. Музика, на думку Ніцше, не може бути волею, оскільки воля є щось неестетичне за суттю. В такому розумінні вона повинна бути відсунута за межі мистецтва, але при цьому музика виникає як воля.

На цій концептуальній основі у Ніцше формується поняття "духу музики" як загального і універсального змісту буття, від якого залежать будь-які явища, але сенсу якого в принципі не здатні передати інші види мистецтва. Наприклад, "... Лірика настільки ж залежна від духу музики, наскільки сама музика у своїй цілковитій необмеженості не потребує образів і понять, а лише виносить їх поруч із собою" [3, 78]. Культуротворча суть цього полягає в тому, що "радісність існування" ми повинні шукати "не в явищах, а за явищами. Нам належить пізнати, що все, що виникає, має бути готовим до страждань і загибелі; нас примушують кинути погляд на жахи індивідуального існування – і все ж ми не повинні заціпеніти від бачення: метафізична втіха вириває нас на мить з вихору образів, що змінюються" [3, 121].

Протистояння "духу музики" і "духу науки" полягає, на думку Ніцше, в тому, що дух музики прагне "до одкровення в образах і міфах, і саме музика має силу "народити із себе міф", у той час як "дух науки" "вороже виступає проти цієї міфотворчої сили музики". При пануванні "духу науки" музика вже не виражає "внутрішньої сутності, самої волі", а лише "незадовільно" відтворює явище. Ніцше вказує, що художник, безсумнівно, творить своє творіння згідно з волею природи, для блага інших людей; і тим не менш він знає, що ніколи вже ніхто з цих інших людей не буде розуміти і любити його творіння так, як він сам розуміє і любить його. З іншого боку, музика є вищою мірою абстракції, і тим не менш вона не абстракція у своєму звичному розумінні. Ніцше слідом за Піфагором прирівнює музику до чисел, які, являючись абстракцією, символізують конкретну величину. Так само музика, символізуючи цей світ, не є його копією, а є його духовним відображенням. На певний музичний сюжет можна накласти тисячі подій, образів та історій, які відображатимуть лише одну його грань, які будуть емоційно індивідуалізувати його. Це дозволяє реципієнту не переживати через пластичні образи увесь світ загалом через музику, а лише певні події із окремими персонажами. Відтак музика є метафізичним початком, образом самої волі, а не конкретним відображенням явищ світу. Справжнє – діонісійське – мистецтво не виграється, і не є акторством, а безпосередньо емоційно проживається. Музична тканина утворює лише "структуру", форму твору, а не його мету, не його зміст, які знаходяться десь вище форми. Музичний твір створюється в рамках культурної традиції й визнається вдалим, тільки якщо через нього виявляється "помітною" достатня частина цієї традиції, культурної спадщини.

Єднання музики з культуротворчими процесами – це найбільш проникливе відтворення "структури" духовних подій. Як відомо, культуротворчість має глибинні антропологічні засади, які певною мірою відтворюють еволюцію і розвиток людини, маючи гуманітарні характеристики її етнокультурних специфікацій.

Отже, все це дає можливість припустити, що дух музики набуває особливого значення в процесах культуротворчості відповідно до соціокультурного буття в певному культурно-історичному континуумі. Культуротворчість як категорія є формалізацією процесів, що відбуваються, принаймні, у двох планах – явища (рефлексій культуротворчого процесу, форми, стилю, діяльності, свободи, функції, діалогу) в культурі та суттєвого змісту цього явища, що найбільш повно, на нашу думку, розкриває культуротворче буття. Найбільш глибинні інтенції культуротворчості дух музики розкриває в культуротворчому бутті.

Процес культуротворчої активності набуває самостійного значення в кожному окремо взятому виді мистецтва, зокрема в музиці, де створюється відповідна атмосферу єдності та безперервності розвитку національної культури в історичному континуумі.

Саме тут реалізується розуміння "духу музики" за Ніцше як динамічної духовної системи, де є усталена стабільність в повторюваності функціональних процесів творчого розуміння та переосмислення світу смислів у культурі. Кожний акт культуротворчості визначається певним парадигмальним маркером духу епохи, в межах якого музика при соціальному піднесенні або стагнації формально залишається на тих самих позиціях, бо має свій власний етос – незмінну складову. Ф. Ніцше виводить музику за межі світу. Він розглядає світ (і відповідно процеси генези культури – культуротворчості, які відбуваються в цьому світі) як такий, що втілений музикою, втілений волею. З цього стає зрозумілим, чому музика за Ф. Ніцше наділяє дійсність підвищеною значущістю – музика існує немов паралельно світові, відтак, музика займає місце над цим світом, – навіть не в сфері ідеального, а вище будь-якого ідеального – поза всяким ідеальним.

"Дух" музики втілює метафізичний, трансцендентний характер. Музика й світ у співвідношенні можуть бути трактовані як дві альтернативні реалізації протиріччя між твердженнями про апріорність музики і відсутність будь-якої універсальної гармонії в нашому світі. Саме в цьому, за Ф. Ніцше, виражається взаємодія аполлонівського та діонісійського начал в дусі музики: насичення культурою й творчістю, традицією й новацією, споживанням і створенням усіх галузей людської життєдіяльності. Дух музики втілює культуротворчий, мистецько-інтегративний потенціал у світобутті в цілому. Саме на цьому підґрунті створюються соціальні, духовні та естетичні реалізації музичного етосу культутворчих процесів.

Література

1. Каблова Т. Б. Золотий перетин як композиційний принцип трансмірності в музичній культурі : монографія / Т. Б. Каблова. – К. : НАКККіМ,2015. – 160 с.
2. Ніцше Ф. До генеалогії моралі / Ф. Ніцше. Твори в 2 т. Т. 2. – М.: Мысль, 1990. – 620 с.
3. Ніцше Ф. Народження трагедії з духу музики // Ніцше Ф. Так говорив Заратустра . Народження трагедії. Воля до влади. Посмертні афоризми. – Минск: Харвест, 2007. – С.447-572.
4. Ніцше Ф. "Несвоєчасні роздуми: про користь і шкоду історії для життя" / Ф.Ніцше [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nietzsche.ru/works/main-works/history.
5. Baugh H. Nietzsche and his music / Baugh H. // Musical quarterly. – L., 1926. – № 12. Apr. 1926. – P. 238-247.
6. Paul de Man. Genesis and Genealogy / Paul de Man // Allegories of Reading. – Yale University Press,1979. – 340 p
7. Moos P. Die Philosophie der Musik von Kant bis Ed. von Hartmann / Moos P. Stuttgart, 1922. – 525p.
8. Moser H.-J. Nietzsche und die Geschichte der Opera / Moser H.-J. // Allgemeine Musikzeitung. – Berlin, 1912. – № 39, no. 23. – S. 13-30.

References

1. Kablova, T. (2015) Golden section composition principle of transmension in musical culture. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts.[in Ukrain]
2. Nietzsche, F. (1990) To the Genealogy of Morals. Mysl' [in Russia].
3. Nietzsche, F. (2007) Birth of Tragedy from the Spirit of Music. Thus Spake Zarathustra. Birth of Tragedy. The will to power. Posthumous aphorisms. Kharvest [in Belarus].
4. Nietzsche, F. (05.09.2015) "Untimely Reflections: the benefits and harms of history for life" Retrieved from http://www.nietzsche.ru/works/main-works/history/
5. Baugh, H. (1926) Nietzsche and his music. Musical quarterly,№12, 238-247 [in UK]
6. Paul de Man (1979) Genesis and Genealogy. Allegories of Reading. Yale University Press [in USA]
7. Moos, P. (1922) Die Philosophie der Musik von Kant bis Ed. von Hartmann. Stuttgart [in Germany]
8. Moser, H.-J. (1912) Nietzsche und die Geschichte der Opera. Allgemeine Musikzeitung, № 39, 13-30 [in Germany].

УДК 1(091)(545)

Малежик Дмитро Іванович
кандидат історичних наук, старший викладач
Національного педагогічного університету
ім. М.П. Драгоманова
demetrias@i.ua;
Хоменко Глеб Володимирович
студент Національного педагогічного
університету ім. М.П. Драгоманова
gleb-khomenko@yandex.ru

"ФОКУС-ПОЛЕ" ЯК ПАТЕРН ФОРМУВАННЯ МОДЕЛІ ЛЮДИНИ У ДАОСЬКО-КОНФУЦІАНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

У статті здійснений компаративний аналіз теоретико-методологічних характеристик антропологічної моделі в основних школах філософії Китаю. Досліджуються особливості людини у китайській культурі на прикладі оригінальної інтерпретації "фокус-поле". На підставі аналізу праць сучасних науковців визначається соціальна детермінованість суб'єкта, що функціонує у китайському суспільстві.

Ключові слова: фокус-поле, особистість, гармонія, цивілізація, буття, даосизм, конфуціанство.

© Малежик Д. І., 2015
© Хоменко Г. В., 2015

Малежик Дмитрий Иванович, *кандидат исторических наук, старший преподаватель Национального педагогического университета им. М.П. Драгоманова;* ***Хоменко Глеб Владимирович,*** *студент Национального педагогического университета им. М.П. Драгоманова*

"Фокус-поле" как паттерн формирования модели человека в даосско-конфуцианской культуре

В статье проведен компаративный анализ теоретико-методологических характеристик антропологической модели в основных школах философии Китая. Исследуются особенности человека в китайской культуре на примере оригинальной интерпретации "фокус-поле". На основе анализа трудов современных ученых определяется социальная детерминированность субъекта, функционирующего в китайском обществе.

Ключевые слова: фокус-поле, личность, гармония, цивилизация, бытие, даосизм, конфуцианство.

Malezhyk Dmytro, *Ph.D. in Historical Sciences, lecturer, National Dragomanov Pedagogical University;* ***Khomenko Hleb,*** *fourth-year student oft National Dragomanov Pedagogical University*

"Focus-field" as a pattern of human model formation in Taoist and Confucian culture

The article deals with an interpretation of the pattern ‘focus-field’ as an original conception of anthropological model in Chinese religious and philosophical schoolings.

The comparative analysis of theoretic and methodological features of anthropological pattern in the main Chinese philosophical schoolings has been given. After the example of original interpretation (focus-field) the human features in Chinese culture are grounded. The social determination of subject in Chinese society has been proved.

Despite of collectivism ideology, China is famous by its despotism, where ordinary personality’s interests are dissolved among the society needs. The self in traditional Chinese culture are oriented on own society’s interests and traditions. It takes care of its own inner world more that of material means of human being.

At the same time we can assert that such notions are stereotypic and they are affirmed by the works of Arabic thinker E.Said. He proves, that unilaterality of Western understanding of the antipole of culture is a result of the research within the framework ‘we – they’. Due to this understanding, the self-identification of Western world has been arisen. It also matters much in the establishment of Europe in psychological meaning.

The formation of Ancient Chinese philosophy took place in the Golden Age (6–3 thousands years B.C.). In this period the main schoolings, such as Daoism and Confucianism were arisen. The ideas of macrocosm and microcosm and unity of human and world were reflected in them.

In the center of Chinese philosophy is ch’i as a uninterrupted medium of dynamic vibrations, which determine the opposite forces – yin and yan. The harmony of the world in China depends on the interaction between the great triad Heaven – Human – Earth. Contrary from Indian philosophy, Chinese one is focused on the practical area and it is a base for collectivism as a state system.

The main role in the formation of Daoism played Lao-tse’s works ‘The Book of Road and Bliss’ and ‘Zhuangzi’ by the author of the same name. The basic notion in Daoism philosophy is Dao, which means the road, universal nature of all things and it is identical with the western category of objective reality (being).

Combining the meaning of Indian principle of ahimsa, Daoism claims the sympathy with every living being. The ideal of human in Daoism is ch’I, gin means naturalness. In China the main task for human was not release from the world but an adaptability to it by means of achieving of corporal immortality in way of Dao.

Confucius, the founder of one of the principal Chinese philosophical schooling, supposed, that to be a human is to love all of people. Just reciprocal feeling and love for other persons distinguish the human from other living beings in the Celestial Empire. Following the rules of moral law of Dao, human has to achieve a level of junzi, i.e. noble man, or gentleman. Anthropological ideas of Confucius philosophy is based on the moral canons of human behaviour. Among the problems of human being the Master K'ung marked out zhongyong – the rule of the golden mean.

Contrary from Lao-tse, Confucius pointed out not natural but social Cosmos, raised political and moral range of problems. He thought, that harmonization in society was the main factor of state development, which had been based on family relations.

Famous American sinologist Roger T. Ames made an interpretation of anthropological pattern of the Celestial Empire after the example of its socio-political system. His pattern named ‘focus-field’ enabled to get to know a human image in China in detail, crashed previous stereotypes about the absence of subject in it.

It was traditional for China to consider a structure of certain personality in the context of its political system. From the times of Sia dynasty, the Celestial Empire was divided into five hierarchical zones, or regions. This structure represented the level of taxes in favour of the center. This sun-form system of circle, which has detached by central focus, has spread with time in Chinese society.

Positively appreciating of R.Ames’s pattern, researcher A.King proves convincing that in Chinese world all relationship are based on family principles. In his judgment, relations between leaders and directed persons are interpreted as relations between father and son, and relations between friends as relations between senior and junior brothers. Family as a cohesive similar ‘group’ is identified and focused in the center.

According to scientist P.Arnheim, this focus determines the world order. Family, society, state and even tradition as an extended ‘group’ or ‘field’ remains as indefinite notions. This uncertainty of abstract connection focuses and becomes direct one during the representation of idea in certain father, civil activist, lord and historical model.

Key words: focus-field, personality, harmony, civilization, being, Daoism, Confucianism.

Аналіз основних антропологічних характеристик у традиційній китайській філософії становить вагомий науковий інтерес. Зростаюча популяризація гуманістичних цінностей у західному сус-

пільстві актуалізує розгляд китайської моделі особистості як представника протилежного культурно-цивілізаційного полюсу, що вдало співіснує в умовах національної єдності власної країни. На науковому ж рівні подібні дослідження дають змогу загострити увагу на діалозі "Захід–Схід", який, попри глобалізаційні процеси, продовжує залишатися одним із пріоритетних викликів сьогодення.

Китайська культура як унікальний представник східного геокультурного полюсу має самостійні форми культури, що вийшли за межі загальноцивілізаційних норм, та заслуговує на окреме наукове дослідження.

Проблема дослідження людини в китайській філософії знаходить висвітлення у низці наукових праць. Зокрема, окремим аспектам цього питання присвячені дослідження В.Ф. Феоктістова [10], Є.О. Торчинова [8], М.Т. Степанянц [7]. Однак цілісного та комплексного дослідження з поставленої проблеми не існує, що посилює наукову актуальність розвідки.

Мета статті – висвітлити основні ідеї патерну "фокус-поле" як оригінальної інтерпретації антропологічної моделі в Китаї на прикладі основних релігійно-філософських шкіл.

Функціонуючи на засадах колективізму, Китай здобув авторитет держави, в якій панує деспотія, а інтереси пересічної особистості розчиняються у потребах суспільства. Індивід у традиційній китайській культурі орієнтований на інтереси власного суспільства, надає перевагу традиціям, попри інновації, та піклується про розвиток власного внутрішнього світу більше, ніж про матеріальні засоби існування.

Водночас можна стверджувати про стереотипізацію подібних уявлень. Деспотизм китайського суспільства був поставлений під сумнів завдяки діяльності Є.О. Торчинова. У власній праці він зазначає: "Цзюнь-цзи ставить обов'язок вище вигоди, цзюнь-цзи не може бути знаряддям, він вимогливий до себе і поблажливий до інших, він готовий безсторонньо критикувати государя в ім'я відданості тому ж государю, він гуманний і справедливий, освічений і незмінно слідує нормам ритуалу, мудрий і щирий" [8, 136]. Тим самим доводячи, що східні філософські вчення не є ворожими до особистісного розвитку і самовдосконалення.

Формування філософії стародавнього Китаю відбулося у "Золотому столітті", що датується в історії 6-3 ст. до нашої ери. В цей період виникли дві найбільші течії: даосизм та конфуціанство, в яких втілилися ідеї єдності макро- і мікрокосмосу, єдності людини та світу.

В центрі китайської філософії постає поняття ци − безперервне середовище динамічних коливань, що детермінують космічні полярні сили – інь та янь. Гармонія світу в Китаї залежить від взаємодії великої тріади Небо – Людина – Земля. Китайська філософія на відміну від індійської зосереджена на практичному спрямуванні та покладена в основу колективізму державного ладу своєї країни.

Основним у філософії даосизму виступає поняття дао, що означає шлях, універсальну природу всіх речей та має власні тотожності із західною категорією буття. Лао−цзи говорить про те, що Дао про яке можна говорити не є істинним, адже насправді воно не має власних ознак. Його неможливо пояснити, але можна наслідувати, адже дао є основою будь-якого процесу [11].

Поєднуючи зміст індійського принципу ахімса, даосизм проголошує співчуття до кожної живої істоти. Ідеалом людини в даосизмі є цзи жень − природність. Практики медитації надавали можливість позбутися об'єкт-предметного прийняття дійсності, тобто ототожнити себе зі світом і відчути частиною Дао [3]. В Китаї для людини головним було не звільнення від світу, а пристосування до нього шляхом досягнення тілесного безсмертя на шляху Дао.

На думку Конфуція − основоположника однієї з провідних течій в китайській філософії, бути людиною означає любити людей. Взаємність і любов до інших відрізняють людину від інших істот Піднебесної [6]. Антропологічні ідеї філософії Конфуція ґрунтуються на моральних канонах поведінки людини. Дотримуючись правил морального закону дао, людина має досягти рівня "цзюнь-цзи" − благородного мужа. Головною умовою дотримання дао за Конфуцієм є поняття людяності − жень. В його основі лежить славнозвісне правило моральності "Не роби того, чого не бажаєш собі". Окрім сімейних та державних відносин в конфуціанстві виділяється принцип сяо, що окреслює повагу до старших [2, 240].

У проблемах людського існування Конфуцій виокремлював чжун юн − правило золотої середини. Його філософія мала певні суперечності, зокрема славнозвісна вимога шляхетності "не чини іншим так, як не хочеш, щоб вчинили з тобою" є асиметричною по відношенню до ієрархії зобов'язань.

Довготривалою проблемою людини в китайській філософії став конфлікт між особистою вигодою (чи) і тим, що потрібно і значимо для суспільства (і). Турбота про власні егоїстичні цінності асоціюється з гальмуванням розвитку особистості (сяожень). Тоді як турбота про те, що вигідно для багатьох, є основою для самореалізації особистості (цзюньцзи) [7, 43]

На відміну від Лао цзи, Конфуцій звертається не до природного, а до соціального Космосу, виявляючи політичну та моральну проблематику. Гармонізація в суспільстві за Конфуцієм є головним чинником розвитку держави, яка будується на засадах сімейних відносин. Кожен має безпосередньо виконувати власні обов'язки, які були визначені небом. Це заперечує можливість переходу у більш привілейований прошарок суспільства: "Володар є володарем, підданий — підданим, батько — батьком, син — сином" [4].

Американський синолог Р. Еймс здійснив інтерпретацію антропологічної моделі особистості Піднебесної на прикладі соціально-політичного устрою. Його модель "фокус-поле" надала можливість ґрунтовніше ознайомитися з образом людини в Китаї, зламавши попередні стереотипи про відсутність суб'єкта, що поширилися на Заході внаслідок віянь орієнталізму.

Традиційним для Китаю був розгляд структури окремої особистості в контексті політичного устрою. З часів династії Ся Піднебесна була розподілена на п'ять ієрархічних зон чи регіонів. Центральна зона дянь-фу знаходилася під безпосереднім правлінням короля. Його володіння оточували китайські держави хоу-фу, відомі як князівська зона. За її межами знаходились інші держави так званої упокореної зони суй-фу чи бінь-фу. Варвари мань перебували в межах підпорядкованої зони яо-фу, варвари жун і ді володарювали в дикій зоні хаун-фу. Такій ієрархічній побудові відповідав знищуючий рівень податків на користь центру. Ця сонцеподібна система кругу, що виокремлювала центральний фокус з часом розповсюдилася у китайському суспільстві [9].

Сім'я як китайська модель порядку лягає в основу концепції гармонії світосприйняття. Зокрема, А. Кінг переконливо доводить, що в китайському світі всі взаємовідносини сімейні. Відносини між керівниками і керованими сприймаються як відносини між батьком і сином (цзюнь-фу і цзимінь), а між друзями – як відносини між старшим братом (у-сюн) і молодшим братом (у-ді). Сім'я в якості згуртованої однорідної "групи" визнається і фокусується в центрі, але вона стає все більш розмитою у міру поширення суспільства, в якому переважають так звані "дяді" і "тьоті" [10, 413-415].

Водночас критика цієї моделі, висловлена Кінгом, досить ґрунтовна. Він пише: "Тут слід звернути особливу увагу на те, що, хоча конфуціанська етика займається питанням про зв'язок індивіда з іншими специфічними ролями за допомогою відповідного "лунь", проблема особистості, що пов'язана з групою, детально не досліджується". На його думку, головною особливістю китайської традиції є невідривність теорії від практики. Роль – це не те, ким ви "є", а те, що ви "робите". В цьому аспекті він також вважає, що почуття групи у особистості настільки розмиті, що заважають народженню більш широкої громадянської етики [10, 417-421].

Думка Кінга перегукується із застереженням Бертрана Рассела з приводу значення сімейних відносин у китайському світі: "Синівська шанобливість і міцність сім'ї взагалі, – можливо, найслабкіші місця конфуціанської етики, єдине місце, де система серйозно відхиляється від здорового глузду... У цьому відношенні, як і в ряді інших випадків, для Китаю характерне збереження усталених звичаїв і після того, як був досягнутий дуже високий рівень цивілізації" [5, 295-297].

На думку Р. Арнхайма, саме модель фокус-поле визначає світобудову світу. "Центр поля сил, це фокус, з якого виникають сили і в якому ці сили потім сходяться. Він властивий характерно як для великих астрономічних просторів, так і для макроскопічних областей" [5, 310-312]. Сім'я, суспільство, держава і навіть сама традиція як розширена "група" або "поле" постають, дійсно, невизначеними. Ця невизначеність абстрактного зв'язку фокусується і стає безпосередньою у втіленні ідеї в конкретному батькові, громадському представнику, володарі та історичній моделі.

Загалом можна стверджувати, що кожне візуальне поле складається з центрів, кожен з яких прагне використовувати інші центри. "Я" як глядач є одним з подібних розмежувань. Загальний баланс усіх прагнень визначає структуру цілого, і ця загальна структура організована навколо того, що, на думку Еймса, вважається балансуючим центром [1]. Отже, патерн моделі фокус-поле втілився у колективізмі даосько-конфуціанської традиції через ставлення громадянина до власного володаря як до батька. Філософія стародавнього Китаю зосереджувалася на пошуку гармонії та міри, а також проголошувала природність найголовнішою чеснотою людини. Подальші дослідження духовної складової особистості в китайській культурі сприятимуть ширшому розумінню антропологічного аспекту в діалозі Заходу та Сходу.

Література

1. Більченко Є.В. Категорія структури і ІІ деконструкція як жести традиційної культури: на прикладі китайського постмодерну / Є.В. Більченко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.stattionline.org.ua/kultura/112/20959-kategoriya-strukturi-ta-ii.

2. Васильев В.П. Конфуцианство / В.П. Васильев // Конфуций. Я верю в древность. – М: Республика, 1995. – 384 с.

3. Маслов А. А. Загадки, тайны и коды "Дао дэ цзина" / А.А. Маслов. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2005. – 272 с.

4. Мороз Ю.А. Философский анализ этических аспектов учения Конфуция / Ю.А. Мороз // Вісник СевНТУ: зб. наук. пр. – Вип. 126/2012. Серія: Філософія. — Севастополь, 2012. – С.209–213.

5. Роджер Т. Эймс. Индивид как "фокус-поле" в классическом конфуцианстве / Эймс Р.Т. // Это человек. Антология. - М., 1995. – С. 295–317.

6. Социльная философия. Курс лекций. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2005. – 151 с.

7. Степанянц М.Т. Бог—человек—общество в традиционных культурах Востока.— М.: Наука; Издательская фирма: Восточная литература, 1993.— 224 с.

8. Торчинов Е.О. Пути философии Востока и Запада: познание запредельного / Е.О. Торчинов. – СПб.: Азбука-классика, Петербургское Востоковедение, 2007. − 480 с.

9. Усик А.В. Діалог культур: західна та китайська традиційна філософія / А.В. Усик // Мультиверсум. Філософський альманах. – К.: Центр духовної культури, 2005. – № 45 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.filosof.com.ua/Jornel/M_45/Usyk.htm.

10. Феоктистов В. Ф. Модель личности в традиционной китайской философии: дискуссия в западной синологии / В.Ф. Феоктистов // Восток–Россия–Запад: Исторические и культурологические исследования. – М.: Памятники исторической мысли, 2001. –779 с. – С.413–421.

11. Ян Хин Шун. Древнекитайский философ Лао-цзы и его учение. – М.-Л., 1950 [Електронний ресурс] / Ян Хин Шун. – Режим доступу: http://www.lib.ru/POECHIN/lao1.txt.

References

1. Bilchenko, Ye.V. (2013). Category of structure and II deconstruction as gestures of traditional culture: after the example of Chinese postmodern. Retrieved from: http://www.stattionline.org.ua/kultura/112/20959-kategoriya-strukturi-ta-ii-dekonstrukciya-yak-zhesti-tradicijnoї-kulturi-na-prikladi-kitajskogo-postmodernu.html [in Ukrainian].

2. Vasiliev, V.P. (1995) Confucianism In: Confucius. I believe in Antiquity. Moscow: Respublika [in Russian].

3. Maslov, A.A. (2005). Riddles, mysteries and codes of ‘Dao de zin’. Rosrtov-on-Don: Fenix [in Russian].

4. Moroz, Yu.A. (2012). Philosophical analysis of ethical aspects in Confucian studies.Visnyk SevNTU, 126/2012, 209-213 [in Russian].

5. Roger T. Ames (1995). The Focus-Field Self in Classical Confucianism. In: This is Human. Anthology. Moscow: Nauka [in Russian].

6. Social philosophy. Lektion book (2005). Stavropol: Izd-vo SGU [in Russian].

7. Stepaniants, M.T. (1993). God – Human – Society in traditional cultures of the Orient. Moscow: Nauka; Publishing house ‘Orient literature’ [in Russian].

8.Torchinov, Ye.A. (2007). The ways of Eastern and Western philosophy: a cognition of transcendental things. St.-Petersburg: Azbuka-klassika, Peterburgs Oriental Studies [in Russian].

9. Usyk, A.V. (2005). Dialog of cultures: Western and Chinese tradition. Multiversum, 45. Retrieved from http://www.filosof.com.ua/Jornel/M_45/Usyk.htm in Ukrainian].

10. Feoklistov, V.F. (2001). Personality model in traditional Chinese philosophy: discussion in Western sinology. In: East – Russia – West: Historical and cultural studies researches. Moscow: Monuments of historical thought [in Russian].

11.Jan Chin Schun. An (1950). Ancient Chinese philosopher Lao-tse and his study. Retrieved from http://www.lib.ru/POECHIN/lao1.txt [in Russian]

УДК 140.8: 316.3

Попович Олена Вікторівна
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри філософських наук
Державного вищого навчального закладу
"Приазовський державний технічний університет"
elena_popovich52@mail.ru

СОЦІОГЕНЕЗИС ПСИХІЧНИХ РОЗЛАДІВ ТА МЕХАНІЗМИ КОМПЕНСАЦІЇ В КУЛЬТУРІ

Аномальні і девіантні прояви чуттєвості і мислення, що розкривають себе у творчості, потребують аналізу компенсаційного феномена, що спонукає до вибуху креативності. Історія культури сповнена епізодами, які свідчать про те, що проблема співвідношення обдарованості й божевілля в різних аспектах нагадувала про себе багатьма очевидними фактами. Положення про те, що порушення психічного здоров’я є наслідком процесу ускладненої соціалізації індивіда, досі є головною ідеєю психоаналізу та багатьох напрямів гуманістичної психології.

Ключові слова: творчість, компенсація, адаптація, норма, патологія, культура.

Попович Елена Викторовна, *кандидат педагогических наук, доцент кафедры философских наук Государственного высшего учебного заведения "Приазовский государственный технический университет"*

Социогенезис психических нарушений и механизмы компенсации в культуре

Аномальные и девиантные проявления чувственности и мышления, раскрывающие себя в творчестве, требуют анализа компенсационного феномена, который побуждает к взрыву креативности. История культуры полна эпизодами, свидетельствующими о том, что проблема соотношения одаренности и безумия в различных

© Попович О. В., 2015

аспектах напоминала о себе многими очевидными фактами. Положение о том, что нарушение психического здоровья является следствием процесса осложненной социализации индивида, до сих пор есть главной идеей психоанализа и многих направлений гуманистической психологии.

Ключевые слова: творчество, компенсация, адаптация, норма, патология, культура.

Popovych Olena, *PhD in Pedagogics, associate professor of the philosophical sciences chair, Pryazovskiy State Technical University*

The social genesis of mental disorders and mechanisms of compensation in culture

Abnormal and deviant manifestations of sensibility and thought, revealing themselves in the art work, requiring the analysis of compensatory phenomenon that leads to an explosion of creativity.

Cultural history is full of episodes, which show that the problem of correlation of the talent and madness in different aspects reminded of itself by many obvious facts.

An important contribution to the study of the compensatory mechanism is made by psychoanalysis, who expressed the idea of sociogenesis of the mental disorders. The thesis that the mental health disorder is the result of a complicated process of socialization of the individual, is still the main idea of psychoanalysis and many areas of humanistic psychology.

The founder of psychoanalysis, Freud believed that neuroticism society all its members, and in every civilization there are conflicts between human needs that laid unconscious and so control their expression, performing "superego." According to Freud, the dominance of sexuality is replaced by the desire for power and strength, which impede the implementation of self-inferiority, lack of inner freedom. Neurosis that society is experiencing, according to Freud, can be overcome through compensation by certain social institutions. The role of these institutions for different segments of society can perform work – in the broadest interpretation of it – as well as art and religion. Man is subject to the highest level of their activity, integrity and autonomy, which includes a compensation process and the phenomenon of creativity.

The concept of "compensation" necessitates the involvement of studying this problem experience of psychiatry and psychoanalysis. According to A. Adler neurosis, which is diagnosed in humans – is an individual reaction to the complexity of personal affirmation of social status. Clarification of the issue of compensation actions lies in its combination of creativity (creativity). Solving the problems of compensation phenomenon requires, in our view, address the problem of canonical unity of the human person and the mind – body, soul and spirit. Our study indicate the facts are biographies of famous artists who entered the history of psychiatry as her patients.

In this connection K.-G. Jung offers so-called "therapeutic method". According to the theory of Jung, severe mental condition " unconscious" and "compensation" are the intersection, according to our ideas as if coming to a common threshold under which come the "move" creativity, making the source of creativity. It is necessary to take into account the typology of introvert or extrovert psyche.

According to Jung, characterized introvert installation approval subject and his conscious intentions and objectives in relation to the requirements of the object (for example, the material of the artistic work that creates a writer). To illustrate this situation can figure Beethoven. Extrovert setting, by contrast, is characterized by the conquest of the demands of the object (in our consideration of this situation can be illustrated by figure of Primachenko).

The phenomenon of cognitive activity is as follows: a person is conceived not only conscious, but on an unconscious level. We can conclude that the person is the subject of the Summit their activity, integrity and autonomy, which includes a compensation process and the phenomenon of creativity.

The general trend of humanization manifested primarily in changing the paradigm of psychiatric nosology centre on personality-oriented and adaptive. Attention is paid not to study how the disease entity as an abstract theoretical construct, and the study of personality functioning in a disease. Accordingly K.Yaspers viewed mental illness as a long-term phenomenon, rooted in the life of the whole person. He believed that the separation of disease from the general context of the individual's life make it unclear etiology, and treatment may be false. This is consistent with his ideas, according to which the biological events "modified human behavior over time", and the disease can be grasped as a special, unique individual characteristic specific mode of existence, which is formed of existence.

Analysis of transformation problem of compensation phenomenon in the history of psychiatric theories reveals the inconsistency that is the various estimates – from overuse and absolute disregard to the role of society in the life of a mentally ill person. It is very important that the intelligence fixed interest compensation phenomenon, which could give more chances for rehabilitation, which tend million.

Key words: creativity, compensation, adaptation, norm, pathology and culture.

В історії вивчення кореляції соціально-психологічних та культуротворчих артефактів розвитку людини важливу роль відіграють проблеми співвідношення нормативних та девіантних виявів чуттєвості, мислення. Сучасні уявлення про норму сформовані контекстом глобалізації культуротворення. На нашу думку, негативною слід вважати тенденцію, коли не тільки відхилення, а навіть маргінальність або різноманітні винятки щодалі більше стають звичними, тобто правилом, а значить претендують на визнання їх нормою. В таких умовах аномальні і девіантні прояви чуттєвості і мислення, що розкривають себе у творчості, потребують аналізу компенсаційного феномену, що спонукає до вибуху креативності. Саме цим і обумовлюється актуальність теми дослідження.

Проблема феномена компенсації в найбільшій мірі розроблена в психології й психіатрії: Ф. Александер, О. Бергштейн, С. Гроф, Б.Д. Карвасарський, Є. Кречмер, А. Кронфельд, О. Ранк, Ж.-М. Шарко, Л. Шерток та ін.

Аналіз джерел за означеною тематикою переконливо свідчить, що відновлення порушених психічних функцій і поведінки відбувається шляхом компенсації дефекту (А. Адлер, А. Анг'ял, Б. Бірман, К. Юбірнбаум, А. Валлон, Г. Залевський, Р. Краффт-Ебінг, О. Певницький, М. Роговін, Ш. Ференці та ін.).

Автор статті поділяє думку Ю. Нуллер, яка твердить, що дотепер наукові дискурси визнавали відсутність об'єктивної й доказової теорії, що допомогла б ученим визначити принципи нормативності [16, 41]. Заслуговує на увагу той факт, що взаємозв'язок обдарованості та психічних аномалій і відповідні компенсаторні механізми, які призводять до прояву креативності в соціокультурному просторі потребують подальшого поглибленого аналізу і систематизації – це і визначимо за мету нашого дослідження.

На нашу думку, переконливою є теза відомого психіатра П. Ганнушкіна, що на всіх загальних поняттях та уявленнях психіатрії "…віддзеркалюються погляди… відповідної історичної епохи…, а за станом психіатричної допомоги в країні можна робити висновок про ступінь культури цієї країни" [7, 97].

Розгляд питання в контексті характеру утримання стану забезпечення душевнохворих свідчив про усвідомлення суспільної відповідальності за ставлення до психіатрично-хворої людини. Процес гуманізації був обумовлений змінами як соціальних відносин, так і правового становища людини у суспільстві.

У цьому контексті слід виокремити працю В. Асмуса "Античні мислителі про мистецтво" (1938), у якій робиться акцент на думці Платона: "…без божевілля не може бути жоден великий поет…" [5], яку не беруться спростовувати навіть найталановитіші словесні образотворці. З іншого боку, на особливу увагу заслуговують праці психолога-криміналіста Ч. Ломброзо (1836-1909), зокрема трактат "Геніальність і божевілля", "Кохання у божевільних", "Новітні успіхи науки про злочинця", які набули популярності в 80-90-і роки XIX ст. в Німеччині, Австрії, Росії та Франції. У своїх розвідках учений досліджує патологічні аспекти творчості видатних митців і не тільки їх. Він запропонував розглядати психічні хвороби і травми як надприродний стимул людської обдарованості; одиничні трагічні факти важких психічних захворювань митців перетворювалися у нього на певну психічну норму, натомість факти успішної художньої творчості в межах норми не фіксувалися як такі, що не потребують медичної уваги [9, 94].

В. Гірш – німецький психолог і психіатр, який був опонентом Ч. Ломброзо, у передмові до власної роботи "Геніальність та виродження" висловив зовні парадоксальну думку, що душевні захворювання завжди мали значний вплив на історію та розвиток культури [8, 27], напевно й не підозрюючи про існування компенсаційно-креативних її функцій.

Історія культури сповнена епізодами, які свідчать про те, що проблема співвідношення обдарованості й божевілля в різних аспектах сама нагадувала про себе багатьма очевидними фактами. Зокрема, Л. Левчук у роботі "Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика" (2002) розвиває концепцію Ч. Ломброзо, що найдраматичніше зв'язок геніальності й божевілля розкривається в музичній творчості, коли досліджує як італійський теоретик намагається зрозуміти джерела музичної форми, показати залежність звуку від емоційних станів людини. Музика, за Ломброзо, стимулює емоційне збудження людини і саме тому стає сферою божевілля, і він знаходить в біографіях "геніальних божевільних" – Моцарта, Латтре, Шумана, Бетховена, Доніцетті, Перголезі, Генделя – підтвердження своєї концепції, так аргументуючи зв'язок художньої творчості з хворобливими психічними станами [13, 140].

Суттєву роль душевнохворих в історії відзначає відомий філософ, психіатр та психолог К. Ясперс, який на початку своєї діяльності не тільки вивчав психіатрію, а й парадигмально реконструював її, наполягаючи на особливому магічному статусі психічно хворих і підкреслюючи, що "…таких людей ніколи не вважали душевнохворими; те, що ми назвали б "хворобою", розцінювалося як духовний дар…" [21, 606].

Ми поділяємо глибоко правдиву думку засновника психоаналізу З. Фрейда (1856-1939), який вважав, що суспільство невротизує усіх своїх членів, і в будь-якій цивілізації виникають конфлікти між потребами людини, що закладені у "Воно" (позасвідомому), та тим контролем за їх виявом, що здійснює "Супер-Его". Л. Левчук, аналізуючи феномен "Супер-Его", посилається на позицію А. Адлера, який інтерпретував його як совість. Якщо орієнтуватися на точку зору цього учня З. Фрейда, то компенсаційні процеси, в принципі, не позбавлені морально-етичного підтексту, а невроз, який переживає суспільство, на думку Фрейда, можна подолати завдяки компенсації за допомогою певних суспільних інститутів. Роль цих інститутів для різних прошарків суспільства можуть виконувати і творчість – в найширшому її тлумаченні, – і мистецтво, і релігія, і постійно вдосконалювана інформаційна мережа.

Специфічні параметри поняття "компенсація" зумовлюють необхідність залучення досвіду психіатрії та психоаналізу для практичного використання цього феномена. У цьому зв'язку слід під-

креслити наявність ще однієї тенденції, яка пов'язана з ототожненням двох принципово різних понять: креативність психічнохворої людини й функції культури.

Адлер досить активно популяризував поняття "стиль життя", надаючи виняткового значення оточенню, у якому формується індивід в дитинстві. Гідним уваги ми вважаємо і те, що фрейдівське домінування сексуальності теоретик психоаналізу небезапеляційно замінює прагненням до влади і могутності, здійсненню якого заважають почуття власної меншовартості, відсутність внутрішньої свободи. Світоглядно важливою є концептуальна думка вченого, що невроз, який діагностується у людини, – це, власне індивідуальна реакція на складність утвердження особистісного суспільного стану. Отже, широковживані Адлером у різних аспектах поняття "компенсація – надкомпенсація" позначають засіб подолання, наприклад, фізично-тілесної неповноцінності, засіб здобуття коректної моральної свободи.

Розв'язання проблеми становлення феномена компенсації потребує, на нашу думку, звернення до проблеми канонічної єдності людини, особистості та її психіки – тіла, душі і духу.

Показовими стосовно нашого дослідження є факти біографій відомих митців, які увійшли в історію психіатрії як її пацієнти. Аналіз відповідного матеріалу дозволив би встановити причини та можливості дії феномена компенсації, що трансформується у творчість. Дослідження "Клінічні архіви. Геніальність та обдарованість", що було здійснене у закритому друці впродовж 1924-1927 рр., засвідчує специфічні факти творчого процесу: Гофман, Вальтер Скотт, Оноре де Бальзак, Моцарт, Джон Баньян та багато інших.

Звернемося до явища "компенсація". Як показав аналіз літератури, це такий феномен, який діє в людині не тільки, коли вона не спить, а й уві сні, коли вона переживає сновидіння. За К.-Г. Юнгом, сновидіння, що мають власну функцію – це немов вікно в колективне позасвідоме [18, 183].

Потребує з'ясування питання дії компенсації, її поєднання з творчістю (креативом). У цьому зв'язку Юнг пропонує так званий "терапевтичний метод". Розробляючи власну модель психіки, швейцарський учений пішов значно далі З. Фрейда, структурувавши не тільки "позасвідоме", а й свідоме. Згідно з теорією Юнга, тяжкий психічний стан, "позасвідоме" та "компенсація" мають точку перетину, за нашим уявленням, ніби приходять до спільного порогу, за яким вступають у "хід" творчі здібності, складаючи джерело розвитку креативності.

Як довів аналіз джерельної бази з означеної тематики, феномен пізнавальної діяльності здійснюється в такий спосіб: людині мислиться не тільки на свідомому, а й на несвідомому рівнях. Можна зробити висновок, що людина є суб'єктом на вищому рівні своєї активності, цілісності, та автономності, яка містить в собі процес компенсації і феномен креативу.

Проблема, яку ми аналізуємо, вимагає залучення в контексті нашого розгляду ще однієї важливої ідеї Юнга, а саме: необхідно враховувати типологію особистості як інтровертовану чи екстровертовану її психіку. Згідно з Юнгом, інтровертована установка характеризується утвердженням суб'єкта та його свідомих намірів і цілей стосовно вимог об'єкта (наприклад, матеріалу художнього твору, що створює письменник). Проілюструвати це положення може постать Бетховена. Екстравертована установка, навпаки, характеризується підкоренням суб'єкта вимогам об'єкта (у нашому розгляді це положення може проілюструвати постать М. Примаченко).

Ми вважаємо, що послідовники З. Фрейда – А. Адлер, А. Фрейд, Е. Фромм, К. Хорні, К.-Г. Юнг – які впродовж ХХ ст. досліджували представників різних культур та здійснили аналіз великого масиву станів дезадаптації індивідів а також тих механізмів психологічного захисту, що спрямований на компенсацію реальної або уявленої фізичної чи психічної неповноцінності, значно вплинувши своїм досвідом та його осмисленням на зміну існуючої психіатричної парадигми.

Загальна тенденція гуманізації проявилася передусім у зміні психіатричної парадигми з нозоцентричної на особистісно-орієнтовану та адаптаційну [2; 6; 15; 17]. Останні дві акцентують не на дослідженні хвороби як нозологічної одиниці, що є абстрактним теоретичним конструктом, а на вивченні особистості, що функціонує в умовах хвороби. Це цілком відповідає ідеї Карла Ясперса, згідно з якою біологічні події "модифікуються у часі поведінкою людини", і хвороба може бути осягнута як особливий, властивий конкретній особистості своєрідний спосіб існування, який формується екзистенцією [21, 468].

Для Ясперса психічне життя кожної людини – це цілісність, що перебуває у часі. Говорячи про цільність людського життя, філософ має на увазі єдність, що проявляється у єднанні "…внутрішнього та зовнішнього досвіду людини, її переживань, дій та поведінки – єднанні, яке об'єктивується у сукупності явищ…" [21, 566]. Психічну хворобу геніальний дослідник розглядає як тривале явище, укорінене в життя особистості в цілому; він вважає, що відокремлення захворювання від загального контексту життя індивіда зробить його етіологію незрозумілою, а лікування може бути помилковим [21, 560].

Отже, здійснивши аналіз соціогенези психічних розладів та відповідних механізмів компенсації в соціокультурному просторі, можна зробити такі висновки. Аналіз трансформації проблеми феномена компенсації в історії психіатричних теорій виявляє суперечливість, яка полягає в розмаїтті

оцінок – від надмірного захоплення та абсолютизації до ігнорування ролі суспільства в житті психічно хворої людини. Вагомий внесок у вивчення компенсаторного механізму зроблено представниками психоаналізу, які висловлювали ідею соціогенези психічних розладів. Положення про те, що порушення психічного здоров'я є наслідком процесу ускладненої соціалізації індивіда, досі є головною ідеєю психоаналізу та багатьох напрямів гуманістичної психології. При цьому дуже важливо, що ці розвідки фіксують інтерес до феномена компенсації, а це може давати додаткові шанси на реабілітацію, якої прагнуть мільйони.

Людина пристосовується до хвороби не пасивно, отже, необхідним є подальше дослідження кореляції психосоматичного та ментального стану людини з її соціокультурною активністю, прозорістю і передбачуваністю поведінки.

Література

1. Александер Ф. Человек и его душа: познание и врачевание от античности до наших дней / Ф. Александер, Ш. Селесник ; пер. с англ. И. Козыревой, И. Киселевой. – М. : Прогресс-культура, 1995. – 605 с.
2. Александровский Ю. А. Состояния психической дезадаптации и их компенсация / Ю. А. Александровский. – М. : Наука, 1976. – 272 с.
3. Ананьев Б. Г. Опыт экспериментального изучения влияния музыки на поведение ребёнка и взрослого / Б. Г. Ананьев. – Владикавказ : Красный Октябрь, 1928. – 192 с.
4. Анастази А. Дифференциальная психология. Индивидуальные и групповые различия в поведении : пер. с англ. / А. Анастази. – М. : Апрель Пресс : ЭКСМО-Пресс, 2001. – 752 с.
5. Асмус В. Ф. Платон: эйдология, эстетика, учение об искусстве / В. Ф. Асмус // Историко-философские этюды. – М. : Мысль, 1984. – С. 3-44.
6. Вассерман Л. И. О системном подходе в оценке психической адаптации / Л. И. Вассерман, М. А. Беребин, Н. И. Косенков // Обзор психиатрии и медицинской психологии им. В. М. Бехтерева. – 1994. – № 3. – С. 16–25.
7. Ганнушкин П. Б. Постановка вопроса о границах душевного здоровья // П. Б. Ганнушкин. Избранные труды. – М. : Медицина, 1964. – С. 97–108.
8. Гирш В. Гениальность и вырождение / В. Гирш. – СПб. : Потаенное, 2005. – 200 с.
9. Естетика : підручник / Л. Т. Левчук, В. І. Панченко, Д. Ю. Кучерюк ; за заг. ред. Л. Т. Левчук. – К. : Вища шк., 1997. – 399 с.
10. Каннабих Ю.В. История психиатрии / Ю.В. Каннабих. – Репринт 1928 г. – М. : Центр творч. развития МГП ВОС, 1994. – 520 с.
11. Клинический архив. Гениальности и одаренности [Электронный ресурс] / под ред. Г. В. Сегалина. – Свердловск : Издание редактора, 1925–1930. – Режим доступа: http://pathographia.narod.ru/index.htm.
12. Левчук Л. Т. Психоанализ: от бессознательного к "усталости от сознания" : [моногр.] / Л. Т. Левчук. – К. : Либідь, 1989. – 279 с.
13. Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство / Ч. Ломброзо. – М. : Республика, 1996. – 398 с.
14. Лоскутова В. А. Реферат Форума "Являются ли психиатры вымирающим видом", опубликованного в журнале Всемирная психиатрия. –2010. – Т. 9. – № 1. – С. 21–40 / В. А. Лоскутова // Социальная и клиническая психиатрия. – 2010. – Т. 20, вып. 2. – С. 108–110.
15. Налчаджан А. А. Социально-психологическая адаптация личности: Формы, механизмы, стратегии / А. А. Налчаджан. – Ереван : Луйе, 1988. – 145 с.
16. Нуллер Ю. Л. О парадигме и психиатрии // Обозрение психиатрии и мед. психологии им. В.М. Бехтерева. – 1991. – № 4. – С. 5–13.
17. Рубинштейн С. Я. Психология умственно отсталого школьника / С. Я. Рубинштейн. – М. : Аспект, 2005. – 448 с.
18. Юнг К. Г. Личное и сверхличное, или коллективное бессознательное // Юнг К. Г. Психология бессознательного. – Мн. : Харвест, 1993. – С. 103–249.
19. Юнг К. Г. Психологические типы / К. Г. Юнг ; пер. с нем. С. Лоис, перераб. и доп. В. Зеленским. – СПб. : Ювента, 1995. – 716 с.
20. Ярская-Смирнова Е. Р. Социокультурный анализ нетипичности / Е. Р. Ярская-Смирнова. – Саратов : Сарат. гос. техн. ун-т, 1997. – 272 с.
21. Ясперс К. Общая психопатология / К.Ясперс ; пер. с нем. Л. О. Акопяна. – М. : Практика, 1997. – 1056 с.

References

1. Aleksander, F. (1995). Human and his soul: knowing and medicine from the Antic to the present. M.: Progress-kultura [in Russian].
2. Aleksandrovskiy, Yu. A. (1976). Condition of the psychical disadaptation and their compensation. Moscow: Nauka [in Russian].
3. Ananev, B.G. (1928). Experience of researches of music on example of a child and adalt behavior. Vladikavkaz: Krasniy Oktiabr [in Russian].

4. Anastazi, A. (2001). Differentional psychology. Individual and group difference in the behavior. M.: Aprel' Press : EKSMO press [in Russian].
5. Asmus, V.F. (1984). Platon: eidology, aesthetics, conception about art. Historical and philosophical etudes. M.: Misl [in Russian].
6. Vasserman, L.I. (1994). About systematic approach and appreciation of human adaptation. Obzor psihiatrii i meditsinskoy psihologii im. V.M. Behtereva. 3,16-25 [in Russian].
7. Gannushkin, P.B. (1964). The issue about ranges of the soul health. Selected works. M.: Meditsina [in Russian].
8. Girsh, V. (2005). Genius and virogdenie. Spb: Potaennoe [in Russian].
9. Aesthetics : Text book. L.T. Levchuk (Eds.), V.I. Panchenko, D.Yu. Kucheruk. (1997). Kyiv: Vishcha shkola [in Russian].
10. Kannabih, Yu.V. Yu.V. Kannabih. – reprint 1928 g. (1994). M: Tsentr tvorch. razvitia MGP VOS [in Russian].
11. Clinic archive. Genius and talent. (1925-1930). Sverdlovsk : Izdanie redaktora [in Russian].
12. Levchuk, L.T. (1989). Psychoanalysis: from unconscious to "tiring from conscious". K.: Libid' [in Russian].
13. Lombrozo, Ch. (1996). Genios and gift. Moscow: Respublika [in Russian].
14. Loskutova, V.A. (2010). Proceedings of Foruma "If psychiatrists are being disappeared kind". Vsemirnaya psihiatria. (Vol. 9), 1, 21-40 [in Russian]. Sotsialnaya i klinicheskaya psihiatriya. (Vol.20), 2, 108-110 [in Russian].
15. Nalchadgan, A.A. (1988). Social-psychological adaptation of the personality. Erevan : Luye [in Russian].
16. Nuller, Yu.L. (1991). About paradigm in psychology. Obozrenie psihiatrii i med. psihologii im. V.M. Behtereva, 4, 5-13 [in Russian].
17. Rubinshtein, S. Ya. (2005). Psychology mental otstalogo pupil. Moscow: Aspekt [in Russian].
18. Yung, K.-G. (1993). Personal and super-personal or collective unconscious. Psychology unconscious. Minsk : Harvest [in Russian].
19. Yung, K.-G. (1995). Psychological types. SPb. : Yuventa [in Russian].
20. Yarskaya-Smirnova, E.P. (1997). Socio-cultural analysis untypical. Saratov : Saratovskiy gosudarstvenniy tehnicheskiy universitet [in Russian].
21. Yaspers, K. (1997). General psychopathology. Moscow: Praktica [in Russian].

УДК 130.2+81

Лисенко Любов Володимирівна
старший викладач Національної музичної
академії України ім. П.І.Чайковського
lysenko.agapi@gmail.com

ЛІНГВОКУЛЬТУРНА ЗУМОВЛЕНІСТЬ СТАНОВЛЕННЯ ОСОБИСТОСТІ ТА "ГІПОТЕЗА КРИТИЧНОГО ПЕРІОДУ" Е.-Х. ЛЕННЕБЕРГА

У статті досліджується виняткова роль лінгвокультури у формуванні особистості. Для цього автор, вивчаючи особливості лінгвокультурного та ментального розвитку феральних дітей, обгрунтовує "гіпотезу критичного періоду" Е.- Х. Леннеберга. У міфах, легендах та літературі часто зустрічаються розповіді про дітей, вихованих дикими тваринами. Формується хибне уявлення, що нібито завдяки своєму специфічному вихованню феральні діти представляють собою людське єство в чистому, незіпсованому вигляді, а їхня подальша інтеграція у суспільство є порівняно легкою. Натомість, правдиві історії з життя справжніх "мауглі", описані в статті, переконують в протилежному.

Ключові слова: феральні діти, лінгвокультура, окультурення, омовлення, "гіпотеза критичного періоду".

Лысенко Любовь Владимировна, *старший преподаватель Национальной музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского*

Лингвокультурная обусловленность становления личности и "гипотеза критического периода" Э.-Х. Леннеберга

В статье исследуется исключительная роль лингвокультуры в фомировании личности. С этой целью автор, изучая особенности лингвокультурного и ментального развития феральних детей, обосновывает "гипотезу критического периода" Э.-Х. Леннеберга. В мифах, легендах и литературе часто встречаются рассказы о детях, воспитанных дикими животными. Формируется предвзятое мнение, что благодаря своему специфическому воспитанию "феральные дети" представляют собой человеческое естество в чистом, неиспорченном виде, а их дальнейшая интеграция в социум относительно простая. Однако правдивые истории из жизни настоящих "маугли", описанные в статье, убеждают в обратном.

Ключевые слова: феральные дети, лингвокультура, окультуривание, оязыковление, "гипотеза критического периода".

© Лисенко Л. В., 2015

Lysenko Lyubov, *senior lecturer of P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (NMAU), PhD-candidate at NMAU*

The linguacultural conditionality of making up of personality and "critical period hypothesis" by E. - H. Lenneberg

This article deals with the study of the phenomenon of feral children and the "critical period hypothesis"(CPH) by E. H. Lenneberg. Feral child research helps in developing theories about the language acquisition and enculturation of the individual. It proposes us an explanation, what role does linguaculture play in the process of making up of personality.

Myths, legends, and literature depict many stories about feral children reared by wild animals. From Romulus and Remus to Tarzan and Mowgli, the legendary and fictional feral children are often described as growing up with relatively normal human intelligence and skills and an innate sense of culture, coupled with a healthy dose of survival instincts. Their integration into human society is also made to seem relatively easy. These mythical children are also often shown as having superior strength, intelligence and morals compared to "normal" humans. The implication is that because of their upbringing, they represent humanity in a "pure" and "uncorrupted" state, similar to the noble savage ones.

Real life examples of feral children, who were isolated from human contact for extended periods, have shown that this scenario was not accurate. Tragically, feral children are not just fictional personages. There are more than 50 cases on record of feral children raised in the wild by everything from leopards and bears to monkeys and wolfs. Several cases were also discovered, in which caretakers had brutally isolated their children and in doing so prevented normal social, linguacultural and mental development. The fate of these feral children either abandoned, locked away by their parents, or stolen by animals was most certainly tragic and pathological. Psychologists and linguists studied their mental and language capabilities at the time of their return to society and monitored their process as they learn spoken native language. Numerous attempts to teach feral children either spoken or sign language have met with very limited success. A number of children have returned from the wild mimicking animal sounds and behaviors and show no interest in human language, they seem to be mentally delayed. Others have learned an extremely limited vocabulary. They lack also the basic social skills that are normally learned by children in the process of enculturation.

The impaired ability to learn a natural language after having been isolated for many years is often attributed to the existence of a special critical period, so-called "window of opportunity" for first language learning, and taken as evidence in favor of the "critical period hypothesis" by Eric Heinz Lenneberg. The term refers to the period of the brain's physical formation more so than the amount of social interaction at that age. The CPH states that a human has a special phase to learn first language. If that period of growth passes without language practice, then the opportunity is lost forever. The biological basis responsible for language development can establish the critical period for the language acquisition, between the age of 18 months and early puberty. Feral children, who grew up surrounded by the extreme social and linguacultural deprivation without the normal condition for language learning, or absolutely without language could not learn their first native language as well as normal people do.

The best studied of these cases was language-deprived feral child – Genie (USA). She was kept in the isolation from the normal social linguacultural intercourse by her father, mishandled and brutalized, strapped to a chair all day long. She was found at the age of 13, completely incapable to speak, and after 7 years of rehabilitation and systematic specialist training still lacked linguistic competence. Even after she was not able to produce correct so-called "wh-questions", failed to understand grammar passive constructions and distinction marked by tenses. Her grammar was deficient in both production and comprehension. Her brain scans showed some unusual features – in particular that Genie's brain was dominated by her right hemisphere, a left hemisphere that had never been used for language production lost its capacity.

Lenneberg's CPH was not absolutely proven, but it was strongly supported by these studies. It was shown, that language learning process after the critical period may end up in a very limited language usage.

One of the central questions of this article, and all of humanitarian sciences, that have to do with humans psychology is: "Is personality a product of genes or a product of linguacultural and social experiences?" Or, in other words: "What makes us human or?" Humanity is in some manner the result of specific upbringing and enculturation. Being human means being brought up by humans as human.

Each story of feral children is different, but interesting in its own right. Their very existence is a threat to our self-exploring and mental self-identification. A feral child is the human that is nearly an animal—the familiar that has nearly become the "Other". The study of phenomenon of feral children called into question the firm boundary between human intellect and animal instinct, forcing us to reevaluate the generating influence of linguaculture on our mentality.

Key word: feral children, linguaculture, enculturation, language acquisition, "critical period hypothesis".

Останні двісті років досліджень у галузі культурології довели: мова та створене нею культурне середовище мають провідне значення у процесі розвитку людства, зокрема у генезисі етносів і націй. Для того, щоб побачити, як саме це відбувається, і чим обумовлене, варто проаналізувати цей процес у вимірі окремої ментальної одиниці – людини. Тому пропонуємо дослідити діалектичний вплив лінгвокультури на формування ментального портрету особистості.

Специфіка предмета дослідження – тобто розвиток людської особистості, позбавленої лінгвокультурного оточення – з морально-етичних причин зумовила неможливість штучних експериментів в даній галузі. Тому матеріалом для підтвердження постулату про те, що саме завдяки впливу лінгвокультури на біологічного індивіда з нього формується людська особистість з яскравою й неповторною індивідуальністю, стали наукові дослідження досвіду реальних людей, які за певних, незалежних від дослідників обставин, опинилися в ізоляції від соціуму. Вони не зазнали лінгвокультурного впливу,

а тому і не пройшли необхідний шлях трансформації від індивіда до особистості. Дослідженнями в цій галузі займалися вчені різних сфер гуманітарного знання, серед них Е.-Х. Леннеберг, К.Ліней, Н. Хомські, С. Кьортіс, Й. Лангмайер, В.В. Нікандров, Г.А. Паніна, З. Матейчек, В.І. Лубовський та інші.

Актуальність обраної теми обґрунтовується тим, що лінгвокультура відіграє надзвичайно важливу роль у формуванні ментальності не тільки окремих людей, але й цілих етносів та націй. Тобто долучення до лінгвокультури та її розвиток є головними умовами повноцінного розвитку цивілізованого людства.

Отже, людині, на відміну від представників різноманітного тваринного світу, недостатньо просто народитися від собі подібних. Індивід повинен пройти складний шлях "олюднення", "омовлення" та "окультурення" через спілкування в соціальних спільнотах [1, 80-98]. Тоді як тварини максимальну унікальність своєї природи отримують вже самим актом свого походження від представників відповідного їм біологічного виду. Як зазначає з цього приводу відомий публіцист А.Ю. Ткачов, "…Кошеняті, щоб бути собою, не потрібно додавати зусиль. Воно і так буде лише кошеням, і ніким більше… І тільки людина не вписується в цю схему… Людині доведеться спочатку, після факту народження, стати людиною, і тільки потім нею бути" [2]. Необхідною умовою повноцінного становлення людського індивіду є наявність соціального середовища, світу мови та культури, в які дитина включена з перших днів свого життя. Саме завдяки цьому розкривається її інтелектуальний потенціал та формується неповторна лінгвокультурна особистість. Але якщо так сталося, що дитину було вихована поза межами лінгвокультурного поля людського соціуму, вона навіть після тривалої реабілітації так і не стає повноцінною людською особистістю.

Для номінації людей, які в період становлення своєї особистості були з тих чи інших причин позбавлені людського лінгвокультурного середовища, існує науковий термін – Homo Ferus, тобто "феральні люди" або найчастіше – "феральні діти". Ferus означає – "мертвий" або "похований". Цей термін ще в XVIII ст. запровадив шведський вчений, засновник таксономічної систематики тваринного світу Карл Лінней, який наводив дев'ять прикладів здичавілих дітей, вихованих вовками, ведмедями, вівцями та іншими тваринами [3, 123; 7].

Відповідно до дефініції, феральні діти є нібито назавжди втраченими для суспільства, "живцем похованими" (в соціальному сенсі) для світу людської культури, тому що зростали в ізоляції, як правило у тваринному осередку. "Фералами" психологи позначають також людей, які певним чином відхилилася від нормальної соціалізації, наприклад, вкрай інтернет-залежних, кібер-панків тощо. Проте центром нашої уваги є перш за все ті, кого ми звикли називати "діти- мауглі".

З метою унаочнення та підтвердження існування прямого взаємозв'язку між лінгвокультурою суспільства, яке оточує особистість, та становленням її ментальності розглянемо як літературні, так і реальні приклади.

У міфах, легендах, переданнях й літературі різних етносів закарбовано багато історій про таких дітей. Згадаємо хоча б легендарних засновників Риму – Ромула і Рема, за переданням вигодуваних молоком вовчиці. Багато авторів присвятили сторінки своїх творів цьому дивовижному феномену: Гоббс, Дефо, Бекон, Голдінг, Ніцше, Руссо, Дідро та інші. Але два літературні твори минулого сторіччя ще й досі пригортають до себе увагу всього людства. Перший твір – це "Книга Джунглів", плід творчої фантазії відомого англійського письменника і поета Редьярда Кіплінга. Феральних дітей часто називають на честь головного героя цього роману – Мауглі. Згідно з біографією, Р. Кіплінг довгий час жив в Індії і був добре знайомий зі способом життя та моральними засадами індусів. Отже, в основу "Книги Джунглів" було покладено невигадані випадки виживання немовлят, яких було ненавмисне або навмисне покинуто батьками в джунглях, а іноді вкрадено та виховано дикими тваринами.

Другий твір під назвою "Тарзан" було створено американським письменником Б. Берроузом. Саме історія про Тарзана є найнеймовірнішою з цих двох. Справа в тому, що Тарзан самостійно, тобто без людського педагогічного супроводу, навчився читати й писати, і зробив це за допомогою лише одних книжок, які знайшов у халупі своїх померлих батьків. З точки зору різних гуманітарних наук – це неможливо. Тому що у Тарзана, який з першого року свого життя зростав в середовищі людиноподібних мавп (гр. Anthropoeides), не могли бути достатньо розвинутими ті когнітивні функції мозку, які природно розвиваються у дитини в людському середовищі за допомогою невпинних педагогічних зусиль дорослих. Не менш фантастично виглядають також його, так би мовити, уроджені морально-етичні мотивації.

Але окрім літературних передань, існують реальні факти знайдення феральних дітей в різних країнах світу. Дослідник та знавець античності Е. Маккарті зафіксував у греко-римській культурі 40 випадків, коли діти співіснували виключно з тваринами. Перші історично підтверджені випадки виховання дітей у вовчій зграї задокументовано в Середньовічних англійських хроніках у Саффолку в 1173 році. Далі феральних дітей виловлювали в Угорщині, Данії, Туреччині, Італії, Росії, Україні та ін. [5, 307]. Якщо в азійських країнах втрачені або викрадені діти виховуються здебільшого такими

ссавцями, як мавпи та вовки, то в нашій країні також відомі поодинокі випадки, коли дітьми з асоціальних родин опікувались переважно дворові собаки.

Феральними можуть стати також діти, яких було навмисне ізольовано від нормального перебігу соціалізації, як правило, психічно хворими або маргінальними дорослими. В "Загальній історії імперії монголів" описано такий експеримент: один з ханів, зажадавши з'ясувати, яка мова є найдревнішою, наказав ізолювати в окремому приміщенні 12 немовлят різних національностей, приставивши до них німих охоронців та годувальниць. Його розрахунок був на те, що в закритому середовищі діти почнуть розмовляти тією мовою, яка є по-справжньому найстародавнішою. Результат шокував допитливого можновладця: коли дванадцятирічних дітей-в'язнів привели до нього, з'ясувалося, що піддослідні взагалі обходяться без мовлення, заміщуючи вербальне спілкування жестами. При цьому діти виглядали дикими та боязкими [7, 194].

Ці поодинокі випадки представляють надзвичайний інтерес для дослідників психології, психіатрії, соціології, психолінгвістики та інших суміжних гуманітарних галузей наук, тому що через вивчення особливостей феральних дітей можна знайти відповідь на споконвічне питання: що саме робить людину повноцінною людиною, тобто – особистістю? Для нашого дослідження в першу чергу важливим є вивчення процесу "олюднення", "окультурення" та "омовлення" цих індивідів в період їх реабілітації.

Найчастіше феральні діти виховуються тваринами. Як правило, усі ці діти (звичайно, в межах фізичних можливостей) наслідують поведінку, властиву для своїх прийомних батьків — тварин. Наприклад, для них є характерним страх перед людиною. Психологи відзначають: для дітей з "синдромом мауглі" властива відсталість у розумовому та психоемоційному розвитку, порушення мовлення або повне невміння говорити, відсутність почуття гумору та невміння посміхатися, нездатність до прямоходіння, повна десоціалізація та десоціація, відсутність гігієнічних звичок та навичок користування столовими приборами, інстинктивне прагнення повернутися до "своїх", тощо. При цьому у таких дітей часто набагато стійкіший імунітет та потенція до виживання в екстремальних умовах, аніж у звичайних дітей, які залучені до соціального життя. Часто психологи констатують, що дитинча людини, яке провело серед тварин досить довгий час, починає ментально самоідентифікуватися з "побратимами": так, знайдена в Україні вісімнадцятирічна дівчина Оксана Малая, яку виховували собаки, навчившись говорити, наполягала, що вона — собака [7]. Як правило, такого роду психічні відхилення у "дітей-мауглі" є неминучими, а часто й незворотними.

Важливо згадати, що термін "особистість" охоплює стійкий комплекс характеристик, якостей та властивостей, набутих під впливом відповідної культури та лінгвокультури соціуму, до якого людина належить, на відміну від терміну "людина", який позначає біологічний вид, або терміну "індивід", тобто окремого представника людського роду. Тому вважається, що у момент народження дитина ще не є особистістю: вона є лише індивідом, так би мовити "кандидатом в особистість". Щоб стати особистістю, людина має пройти певний шлях лінгвокультурного розвитку.

Через те, що найчастіше процес соціалізації та інкультурації у феральних людей наставав дуже пізно, вони вже не змогли стати повноцінними членами суспільства. Соціалізація та інкультурація мають починатися в ранньому дитинстві, коли на 70% формується особистість людини. У дитячі роки закладаються підвалини соціалізації, а на наступних етапах життя вона тільки триває. Дитина, що потрапила в ізоляцію, неодмінно гине соціально, інтелектуально та культурно, хоча доросла людина за умов такої ізоляції може інтелектуально та духовно розвиватися ще успішніше (напр.: анахорети, відлюдники, йоги). Отже, початок соціалізації та її продовження — це якісно різні етапи. З цього логічно слідує, що чим раніше феральна дитина потрапила в ізоляцію від людської спільноти і була взята "під опіку" тваринами, тим менше шансів вона має повернутися до нормального людського способу життя. Успішність реабілітації та соціалізації феральної дитини напряму залежать також і від строку перебування її поза соціумом та від її віку. Отже, через невластивий представнику виду Homo sapiens спосіб життя, пересування та харчування, у феральної дитини назавжди неправильно формуються або зовсім деформуються: форма черепа, сухожилля, м'язи та суглоби, особливо, якщо дитина була вилучена з осередку людей ще до того, як вона перейняла навичку до прямоходіння. Тому спосіб її пересування буде відповідати тому способу, який властивий відповідній тварині-опікуну.

Зважаючи на ці факти, вчені, які займалися реабілітацію феральних дітей, відмічали, що легше проходить реабілітація у дітей, яких виховували примати, ніж у тих, кого зрощували вовки або ведмеді. Часто дослідники, які ставали свідками душевних страждань феральних дітей в період реабілітації та інкультурації, доходили висновку, що гуманніше було б відпустити дитину назад, аніж олюднювати та соціалізовувати її. До того ж, як правило, ці діти не жили довго після вилучення зі світу тварин [8, 396-397].

Ерік Хайнц Леннеберг, відомий лінгвіст та невропатолог, викладач психології та нейробіології Гарвардського університету, в 1967 році, досліджуючи феномен феральних дітей, висунув "гіпоте-

зу критичного періоду", яка окреслювала віковий поріг, після переходу через який людина вже не в змозі засвоїти свою першу мову і оволодіти відповідними мовленнєвими навичками [4, 127]. Відповідно до цієї гіпотези, критичний період триває від двох років до початку періоду пубертату (тобто до 12 років). Е.-Х. Леннеберг стверджував, що після настання статевозрілого віку неврологічні зміни, що відбуваються у мозку людини, роблять її повністю нездатною повноцінно оволодіти своєю першою мовою. На підтримку цієї гіпотези він наводив ряд досліджених ним прикладів, коли феральні діти, навіть після повернення до соціуму та досить вдалої інтеграції в нього з наступною соціалізацією, зовсім не могли засвоїти та використовувати навіть найпростіші граматичні конструкції своєї першої мови, а оволодіти логікою граматичної будови мови та синтаксисом для них було взагалі непосильним завданням. І це не залежало від того, наскільки професійно була скерована їх реабілітація та терапія.

Історія феральної дівчинки Сьюзан М. Уайлі (США), відомої під псевдонімом Джині, яка по волі психічно хворого батька провела у повній ізоляції свої перші 13 років, при цьому ніколи не чула людського мовлення та не мала змоги нормально пересуватися, стала одним з перших практичних підтверджень "гіпотези критичного періоду" [4, 127]. І хоча Джині після звільнення в процесі реабілітації все ж таки вивчила обмежений обсяг лексики своєї першої мови, їй так і не вдалося засвоїти граматику. Але саме граматика, на думку Н. Хомські, відрізняє людську мову від мов тварин [9, 21]. На момент винайдення психоемоційний розвиток дівчинки був на рівні однорічної дитини. Тобто затримка її психічного та інтелектуального розвитку призвела до важкого ступеня розумової відсталості. Навіть після семи років інтенсивної реабілітації, роботи з дефектологами, логопедами та психологічної корекції, мовлення Джині залишилось аграматичним, та більше нагадувало викривлений стиль телеграфного повідомлення, аніж експресивне логічне мовлення підлітка. При прослуховуванні відеозаписів вражає також різкий звук голосу Джині, схожий на шкрябання металом по склу. Сканування її мозку показало, що домінує права півкуля, а ліва півкуля, яка відповідає за мову, а тому ніколи не використовувалася, втратила свою працездатність.

Драматична доля Джині з особливою силою засвідчила істину про те, що лінгвокультура є надважливою проміжною ланкою між мисленням людини і світом, незамінним інструментом пізнання та аналізу, який відіграє ключову роль у формуванні людської особистості. Тому майже неминучим є той факт, що позбавлений мовної стимуляції індивід, як правило, назавжди позбувається можливості нормального культурного розвитку.

Найбільш відомий і вивчений випадок з вихованцями тварин, який було описано в багатьох підручниках, це знайдення мисливцями в індійських джунглях у 1920 році двох дівчинок, вирощених вовками. Християнський місіонер Дж. А. Сінгх прийняв їх на подальше виховання і назвав Амалою (1,5 роки) та Камалою (8 років). На відміну від молодшої, яка майже одразу померла, старша з дівчат Камала прожила після знайдення ще 10 років. Результатом її адаптації став словниковий запас лише з 40 слів, а розмовляти нормально вона так і не навчилася.

Вивчення і спостереження реабілітації феральних дітей призвело в психоаналізі до розробки "каспаргаузеровського методу", названого на честь таємничого знайди з Нюрнберга (1828 р.) Каспара Гаузера, який, як і Джині, став жертвою жорстокого експерименту. Ще в ранньому дитинстві його було ізольовано від зовнішнього світу, а потім у віці близько 16 років підкинуто на одну з міських площ. Каспара Гаузера називали також "Дитинчам Європи" або найбільшою загадкою XIX століття. Вчені, які брали участь у реабілітації цього юнака, залишили надзвичайно цікаві спостереження в галузі лінгвістики, психології та педагогіки [10, 14-15].

"Каспаргаузеровський метод" був спрямований на з'ясування генетично зумовлених форм поведінки, які є характерними для кожного виду, і в основі яких лежить успадкований інстинкт, або, як пізніше говорив І.П. Павлов, "природжені або умовні та безумовні рефлекси" [11, 47-50]. Сутність методу полягає в першу чергу у спостереженні за розвитком і поведінковими реакціями тварин, які зростають в умовах ізоляції. Перший подібний експеримент був поставлений французьким натуралістом Фредеріком Кюв'є. Вчений відокремив щойно народжене бобреня від матері і почав вигодовувати жіночим грудним молоком. Коли воно зросло, його перевели на природне рослинне харчування. Було помічено, що частину лози, яка входила в раціон бобреняти, воно відчищало від кори і складало в закутку клітини. Після того, як в клітку принесли землю, тварина стала, як і належить бобру на волі, трамбувати її хвостом і встромляти в неї обрані лозини. Вчені вже не мали сумнівів, що в процесі цієї роботи бобреня керувалося виключно інстинктом [11].

Але те, що є характерним для тварини, не властиво людині. Експерименти зі штучною ізоляцією тварини (бобреня) та людини (Джинні та Каспар Гаузер) дали зовсім різні результати. Вони довели, що у людини психоемоційні реакції та їхнє втілення у поведінкових моделях залежать в першу чергу не від генетики її біологічного виду, а від оточення, умов виховання та освіти, а, отже, від лінгвокультурного середовищі. Успадковується лише інтелектуальний та лінгвокультурний потенціал, а

не сам інтелект або мова та культура. І тому можна стверджувати, що особистість людини "не дана, але задана" [2], хоча індивід і з'являється на світ вже з генетично уродженими здібностями, успадкованим потенціалом до розвитку всіх характерних для особистості ментальних рис та ідентичностей. Але для подальшого втілення та відтворення цього потенціалу їй передбачено довгий шлях наслідування чужого досвіду. І приклади спроб соціалізації та інкультурації феральних дітей, засвідчені в різних країнах світу, лише підтверджують правильність "гіпотези критичного періоду" Леннеберга.

Тому на підставі отриманих різними вченими даних ми можемо впевнено констатувати в унісон з батьком антропоцентричної парадигми в мовознавстві Вільгельмом фон Гумбольдтом його знамениту тезу: "Людина стає людиною тільки через мову, в якій діють творчі першосили людини, її глибинні можливості" [12, 314]. Проте у великого вченого є ще одна, не менш важлива думка про те, що мова, несучи в собі досвід минулих поколінь, є справжнім духом народу, головною складовою його духовної сили [12]. Отже, подібно до кожної окремої особистості, перебування в просторі активного лінгвокультурного середовища потребує також і суспільство у вигляді соціуму, етносу чи нації. Саме це є необхідною запорукою його подальшого культурного розвитку, самовідтворення та удосконалення у конкурентному оточенні інших культур.

Література

1. Танчин І. З. Соціологія: навч. посіб. / І. З. Танчин. – 3-тє вид., переробл. і доповн. – К.: Знання, 2008. – 351 с.
2. Ткачов А.Ю. "Человек – это не факт. Это – задача" стаття від 23.05 2013 [Електронний ресурс] / Ткачов А.Ю. – Режим доступу: http://www.andreytkachev.com.
3. Палмер Джек. Эволюционная психология. Секреты поведения Homo Sapiens /Палмер Джек, Палмер Линда. – СПб.: Прайм- ЕВРОЗНАК, (Проект "Психология – Best"), 2003. – 384 с.
4. Леннеберг Е. Х. Биологические основы языка / "Biological foundation of Language" with appendicies by N. Chomsky and Otto Max / Ерік Хайнц Леннеберг. – N.-Y., London, Sydney: J. Wiley&Sons, Inc., 1967. – 489 с.
5. Kerr R. The animal kingdom, or zoological system, of the celebrated Sir Charles Linnaeus: Class I, Mammalia / Kerr R., Linnaeus C. – London: J. Murray and R. Faulder, 1792. – 644 p.
6. Горелов Н. И. Основы психолингвистики. Учебное пособие / Н. И. Горелов, Н. Ф. Седов. – М.: Лабиринт, 1997. – 215 с.
7. Grice Elizabeth. Cry of an enfant sauvage "The Telegraph" (7.06 2005) [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/3653890/Cry-of-an-enfant-sauvage.html.
8. Никандров В. В. Психология / В. В. Никандров. – М.: "ТК Велби"; "Проспект", 2007. – 912 с.
9. Хомский Н. Язык и мышление / А. Н. Хомский. – М., 1972. – 122 с.
10. Акишева Н.Б. Проблема человека в философии. Учебное метод.пособие / Акишева Н.Б. – Екатеринбург: УрГУПС, 2011. – 48 с.
11. Никифоров А.С. Этюды о разуме / А.С. Никифоров. – М.: Советская Россия, 1981. – 208 с.
12. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию / Вильгельм фон Гумбольдт. – М.: Прогресс, 1984. – 360 с.
13. Гумбольдт В. Язык и философия культуры / Вильгельм фон Гумбольдт; [пер. с нем.]. – М.: Прогресс, 1985. – 441 с.

References

1. Tanchyn, I.Z. (2008). Sociology: Textbook. Kyiv: Znannya, [in Ukrainian].
2. Tkachev, A. "Human – is not a fact. He is a task" Article 23.05 of 2013. Retrieved from http://www.andreytkachev.com/[in Russian].
3. Palmer, J., Palmer, L. (2003). Evolutionary Psychology. The Ultimate Origins of Human Behavior/ Jack Palmer, Linda Palmer, St. Petersburg –SPb. :prime –Evroznak, (Project "Psychology – Best") [in Russian].
4. Lenneberg, E. H. (1967). "Biological foundation of Language" with appendicies by N. Chomsky and Otto Max / Eric H. Lenneberg. – N.-Y., London, Sydney: J. Wiley&Sons, Inc. [in English].
5. Kerr, R., Linnaeus, C. (1792). The animal kingdom, or zoological system, of the celebrated Sir Charles Linnaeus: Class I, Mammalia / R.Kerr , C.Linnaeus – London: J. Murray and R. Faulder [in English].
6. Horelov, N.I., Sedov, N.F. (1997). Fundamentals of Psycholinguistics. Moscow: Labirint [in Russian].
7. Grice Elizabeth "Cry of an enfant sauvage" "The Telegraph" (7.06 2005) Retrieved from http://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/3653890/Cry-of-an-enfant-sauvage.html [in English].
8. Nykandrov, V.V. (2007). Psychology. Moscow: "TK Velbi"; "Project" [in Russian].
9. Chomsky, N. (1972). Language & Thought. Moscow [in Russian].
10. Akisheva, N.B. (2011). The problem of man in philosophy. Text book. Ekaterinburg: UrGUPS [in Russian].
11. Nikiforov, A.S. (1981). Etudes about mind Moscow: "Sovetskaya Rossia" [in Russian].
12. Humboldt, W. (1984). Selected works about linguistics / Wilhelm Von Humboldt – M.: Progress, [in Russian].
13. Humboldt, W. (1985). Language and Philosophy of Culture / Wilhelm Von Humboldt; [transl. from germ.] – M.: Progress [in Russian].

УДК 39(477)"17-19 ст.":664

Поплавська Альона Володимирівна
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв
poplavskalena@gmail.com

ЕТНОНАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ У КУЛЬТУРІ ХАРЧУВАННЯ УКРАЇНЦІВ XVII-XIX ст.

Стаття розкриває етнонаціональні традиції у культурі харчування українського народу, які спираються на виготовлення і споживання національних страв і напоїв, систему пов'язаних із цим звичаїв та обрядів. Підкреслюється, що традиційна культура харчування нашого народу у XVII-XIX століттях є важливим етапом її становлення як певної ментальної структури, яка детермінує сферу повсякденного харчування українця.

Ключові слова: харчувальна культура, етнонаціональна традиція, ментальність, звичай, обряд, страва, напій.

Поплавская Алена Владимировна, *аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств*

Этнонациональные традиции в культуре питания украинцев XVII-XIX в.

Статья раскрывает этнонациональные традиции в культуре питания украинского народа, которые опираются на изготовление и потребление национальных блюд и напитков, систему связанную с этими обычаями и обрядами. Подчеркивается, что традиционная культура питания нашего народа в XVII-XIX веках является важным этапом ее становления как определенной ментальной структуры, детерминирующую сферу повседневного питания украинцев.

Ключевые слова: пищевая культура, этнонациональная традиция, ментальность, обычай, обряд, блюдо, напиток.

Poplavsjka Alyona, *graduate student of the Kyiv National University of the Culture and Arts*

The ethno-national traditions in the food culture of the Ukrainian in the XVIIth – XIXth CENTURIES

The article reveals the ethno-national traditions in the food culture of the Ukrainian people, who bases on the production and consumption of the national meals and drinks, the system associated with these customs and rituals. It is emphasized that the traditional food culture of our people in the XVIIth – XIXth centuries, is an important stage of its development as a certain mental structure that determines the area of the daily supply of the Ukrainians.

The traditional folk food is an essential component of the support of every human life. The cooking and consumption of the national dishes are the part of the centuries-old tradition with the many ethnic and cultural food restrictions, limitations and advantages, taste stereotypes of the festive dishes daily. The supply system of each ethnic group is a set of the specific products and types of the food, the presence of the historically formed condiments and spices, ingredients and processing methods of the dishes' cooking, food restrictions and benefits, the rules of the behavior associated with the eating.

The formation of the distinctive specifics of the Ukrainian national cuisine is going in the middle of the XVIth century – at the end of the XVIIth century. It is indicated by the creation of the variety of the assortments and the emergence of the traditional Ukrainian dishes: soup, pickle, fish soup, products made from the unleavened dough, as well as the production of the dry candied fruits and others. The most common among the Zaporozhye Cossacks and Chumaks hot dish kulish – often was prepared from the millet, later the buckwheat, barley, wheat and corn were added to the ingredient. Kulish was brewed during the travels or agricultural work in the field. The rye bread had the more importance in the diet of the Ukrainian Cossack time. The Ukrainian cooking in those times I. Kotlyarevsky colorfully described in his poem "Eneida" (1798).

A number of the new vegetable products: potatoes, sunflower oil, mustard, corn, beans, tomatoes, eggplant, pumpkin were appeared at the end of the XVIIIth – the beginning of the XIXth century, which contributed to a significant enrichment of the range of the tasty dishes of the Ukrainian cooking. Without potatoes it was impossible the cooking of the borsch, it is widely used in the cooking of the second dishes with the addition of other ingredients: meat, bacon, cheese, beans, carrots, mushrooms, horseradish, apples, poppy. Potatoes up today is consumed boiled, fried and baked. The potato starch and molasses with the addition of the fruits are used in the production of the different jelly

In the process of the social stratification the food culture more tangible lost the folk signs, and with them the Ukrainian national coloring. With the Peter's reforms the Ukrainian landlords introduced the Western culinary traditions with a hitherto unknown German sandwiches, French and Dutch cheeses, although supplemented by the ancient Ukrainian dishes. The second half of the XIXth century was designated with the appearance of the great for the most rich segments of the population in the provincial cities. they The French chef cooks were invited To work in these restaurants with his recipe and preparation technology of the Western dishes. As a result, many traditional dishes of the Ukrainian national cooking were been forgotten or had experienced noticeable deterioration of its representative and palatability.

The ensuring of the successful existence of the ethno-cultural tradition of the catering of the Ukrainian people is based on the representative set of the high-quality products of the manufacturing and consumption of the national dishes and beverages, the system related with customs and rituals. The quality catering is the significant and meaningful composite of the material ethnic culture of our people, carrying the opposite effect on his spiritual culture too. The con-

© Поплавська А. В., 2015

sumption by the Ukrainians of the bakery products; boiled, steamed dishes; the gifts of the garden, soft drinks and alcoholic beverages, namely, honey, kvass, Sbitnev and compotes are indicated as resistant ethno-cultural tradition. The daily intake by the Ukrainians the liquid hot first cooking: in the historical remoteness – from the brew potions, and later – borscht, soups and Kulish on the renewable raw materials; by the custom painted consumption of the meat and eggs, etc. is sustainabily. That is: the traditional culture of the catering of our people in the mentioned cultural-historical period – from the beginning of the liberation movements of the seventeenth century and up to the formation of the foundations of the modern Ukrainian statehood – is an important step in the formation of the food culture as a certain mental structure, which determines the scope of the daily supply of the Ukrainian.

Key words: food culture, ethno-national tradition, mentality, custom, ritual, meal, drink.

Традиційна народна їжа є найнеобхіднішим компонентом забезпечення життєдіяльності кожної людини. Приготування і споживання національних страв вплітаються у багатовікову етнокультурну традицію і звичаєвість з численними харчовими заборонами, обмеженнями і перевагами, смаковими стереотипами у меню щоденних святкових страв.

Поняття культури харчування у теоретико-культурологічному плані і як природно детермінованого елементу біосоціального живлення етносу досліджувалось радянським етнографом С. Арутюновим. Система харчування кожного конкретно-історичного етносу, за визначенням цього дослідника, являє собою набір найхарактерніших продуктів і типів страв, наявність історично сформованих приправ і спецій, способів обробки інгредієнтів й приготування страв, харчових обмежень і переваг, правил поведінки, пов'язаних з прийомом їжі [2].

Такої ж думки дотримується й сучасна українська дослідниця В. Толок. За результатами її наукових викладів, гастрономічна культура визначається системою правил, приписів та зразків, які детермінують спосіб приготування їжі, з урахуванням набору прийнятих в конкретній культурі продуктів та їх поєднання, традиційної практики споживання певних страв, рефлексії над цією практикою [6, 99].

Концептуальне дослідження сучасної культури В. Толок здійснюється у рамках міждисциплінарного екотрофологічного (від грецьк. ойкос – місце проживання, трофе – харчування, логос – вчення) наукового підходу. Вона аналізує закономірності й умови забезпечення потреб населення у раціональному та збалансованому харчуванні, детермінованого національними традиціями і звичаями, економіко-господарською специфікою й еколого-природничими особливостями певного соціуму [6, 95].

Культура традиційного національного харчування українців досліджувалась у минулому визначними діячами вітчизняної культури М. Костомаровим, Ф. Вовком, М. Драгомановим, П. Івановим, М. Сумцовим, П. Чубинським й деякими ін. Перший директор Харківського історичного музею професор М. Сумцов багато сил та часу віддавав дослідженню побуту і культури населення Слобожанщини, результати якого описано у численних фольклорно-етнографічних працях. Вченим зібрана, зокрема, унікальна колекція традиційних слобожанських писанок чисельністю понад чотириста екземплярів. Цінні відомості про харчувальні традиції і звичаї містяться у ґрунтовних історико-етнографічних розвідках І. Забеліна та О. Терещенка. Видатному українському етнографу й письменнику В. Скуратівському належать опубліковані на зламі XX і XXI століть численні теоретико-культурологічні й публіцистичні праці про історичну еволюцію народної кухні з прив'язкою до дат місячного календаря.

За сприяння Вченої ради Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Рильського АН України видано ілюстрований етнографічний довідник "Українська минувшина", в якому містяться відомості про повсякденні і святкові страви і напої українців, а також режим та сезонність харчування, харчувальні поради та харчові заборони. Спорідненою із зазначеним виданням є монографічна праця Л. Артюх "Українська народна кулінарія" , в якій традиційні народні страви і напої українців аналізуються у плані культурно-історичної еволюції з часів козацької старовини до наших днів.

Важливим для розуміння соціокультурного статусу української кухні й вітчизняної кулінарії є історико-аналітичне дослідження етнокультурних традицій громадського харчування нашого народу у хронологічному інтервалові між початком визвольних змагань XVII ст. й закладанням основ сучасної української державності. Зазначене і є метою даного дослідження.

У середині XVI ст. – наприкінці XVII ст. відбувається в основному формування самобутньої специфіки української національної кухні. Вона позначилася урізноманітненням асортименту й появою традиційних для українців страв і наїдків: борщів, розсольників, рибної юшки, виробів з прісного тіста, а також виготовленням сухих зацукрених фруктів та ін. Найпоширенішу у запорізьких козаків та чумаків гарячу страву – куліш – найчастіше готували з пшона, пізніше до інгредієнту додалися гречана крупа, ячмінь, пшениця й кукурудза. Куліш варили під час мандрів, або під час сільськогосподарських робіт, прямо у полі. Відтак меню населення збагатилося гречаниками, гречаними пампушками з часником, гречаними галушками з салом, гречаними варениками з сиром, кашами та бабками з гречаної крупи, квашею й іншими стравами.

Рибну юшку варили з прісноводної риби з додаванням місцевих злаків – пастернаку, петрушки (кореня й зелені), цибулі та кропу. Назва найпопулярнішої української гарячої страви – борщу, за припущенням етнографа Л. Артюх, є похідною від назви дикорослої рослини борщівника, повсюдно поширеної у нашій країні й багатої на вітамін С й каротин. Коріння та листя борщівника здавна уживалися також за приписами народної медицини при діареї, зубному болеві, шкіряних хворобах, а також при різних судомах [1]. Але передовсім борщем вважають рідку національну страву з посічених або заквашених буряків з додаванням капусти та інших овочевих приправ.

У зазначений хронологічний період у різних регіонах складаються свої різновиди борщу. Таким, наприклад,є полтавський борщ з качкою. Борщ як гаряча перша страва вариться з м'ясом та засмажується (або затовчується) салом [3, 51-52]. Особливо активно споживання свинини й сала стало культивуватися з-поміж українського козацтва у XVI-XVIII ст. на противагу традиціям турецької кухні. У цьому виявлялася категорична нелюбов українських козаків до "бусурман" [4, 326]. Водночас турецька пельменоподібна страва дюшвара трансформувалася в українські вареники з тогочасними українськими наповнювачами з вишні, сиру, картоплі, цибулі та шкварок.

Але дедалі важливішу роль у харчуванні українців козацької доби відігравав житній хліб, якого з борщем та іншими рідкими стравами з'їдали від 0,1 до 1 кг. Тогочасну українську кухню колоритно описав І. Котляревський у своїй поемі "Енеїда" (видруковано 1798 р.). До цього раціону, зокрема, входили: хліб, сирівець, сметана, риба, буряк, ріпа, гречка, свинячі сало і смалець і навіть шашлики, а з хмільних напоїв – самогонна горілка – сивуха.

Наприкінці XVIII – на початку XIX ст. з'явився ряд нових рослинних продуктів: картопля, соняшникова олія, гірчиця, кукурудза, квасоля, помідори, баклажани, гарбузи, що сприяло суттєвому збагаченню асортименту смачних страв української кухні. Без картоплі стало неможливим варіння борщу, її широко використовували також при приготуванні других страв з приєднанням інших інгредієнтів – м'яса, сала, сиру, квасолі, моркви, грибів, хрону, яблук, маку. Картоплю донині споживають у вареному, смаженому й печеному вигляді. З картопляних же крохмалю та патоки при додаванні фруктів виготовляли різні киселі. Започатковане було варіння гарбузових каш, приготування гарбуза тушкованого й у сметані.

Приготування їжі здійснювалося за окремими технологіями варіння та випікання їжі в печі. Специфіка теплової обробки продуктів полягала у нагріванні печі сильним або слабким теплом, без прямих контактів з вогнем самого продукту. Причому температура печі поступово падала або залишалася постійною, проте ніколи не зростала. Тому й їжа виходила немов напівсмажена, напівтомлена [5, 65].

З другої половини XVIII ст. в Україні вирощуються полуниці і суниці, а також шпинат, використовуваний при приготуванні зелених борщів, різноманітних бабок та січеників. У XIX ст. поширилися доволі популярні нині помідори й баклажани. Помідори стали найголовнішим інгредієнтом приготування томатів-пюре, інваріантів борщів та соусів. З баклажанів же донині успішно виготовляють такі холодні закуски, як ікра, фаршировані баклажани; а також другі смажені та тушковані гарячі страви. Зазначені технології передбачають широке використання соняшникової олії, промислово отримуваної у результаті чавлення насіння. Звідси й поширена у минулому тісна баба – народна гра, в якій учасники на кінцях лавки, тиснувши на тих, хто сидить посередині, намагаються витіснити останніх та зайняти їхнє місце.

З кукурудзяного зерня протягом трьох останніх століть в Україні налагодилося виготовлення народних страв: кулешів, лемішків, книшиків гуцульських, малая та кукурудзянки. У цей же історичний період було винайдено й численні страви з використанням делікатесних середземноморських овочів: стручкового перцю різних сортів, спаржі та селери.

Типовим для української кухні стало строкате розмаїття борошняних страв, зокрема, прісних з відповідними видами тіста (простого прісного, прісного напіввитяжного, заварного прісного, прісного здобного з використанням соди для розрихлювання, а для кондитерських страв переважно піскового). Дріжджове тісто донині використовується здебільшого при виготовленні традиційних паляниць, пампушок, калинників та знаменитих бубликів із заварного тіста. Улюбленими національними стравами – варениками, галушками, лемішками, гречаниками та коржами на бездріжджовому тісті українці смакують і донині.

Протягом тривалого часу, оскільки користування зарубіжним тростинним цукром було дорогим і недоступним широким масам задоволенням, для приготування солодощів та борошняних продуктів українці застосовували переважно мед. Цукор же з буряка було отримано у другій половині XVIII ст. німецьким хіміком Ф. Ахардом і пізніше поставлено на промислову основу переробки цієї сировини. Розбудові цукропереробної індустрії в Україні сприяла активна діяльність поміщиків-промисловців Терещенків, Родзянків, Харитоненків, Яхненків, Симиренків й ін.

Унаслідок суттєво розширився асортимент популярних в українців страв та виробів на основі солодкого тіста. Меню доповнилося різноманітними бабками, пудингами, солодкими кашами тощо. Асортимент алкогольних напоїв теж розширився. Слабоалкогольні напої виготовлялися за технологіями

бродіння з соку спілих ягід та фруктів, пересипаних цукром, й були похідними від назви головного інгредієнта – слив'янка, вишнівка, малинівка, аґрусівка, тернівка і т.п. Настойки готувалися з додаванням горілки або спирту, різноманітних трав та коріння. Одним з найулюбленіших напоїв у середовищі українського козацтва була варенуха. Для її виготовлення узвар з сушених груш та слив настоювали протягом ночі, потім відціджували, додавали до цього гострого червоного перцю у такій кількості, "щоб дух захоплювало" [4, 329]. Відтак здобрювали м'ятою, чебрецем, материнкою й привозними спеціями: гвоздикою, корицею, духмяним перцем. Після цього до суміші додавали трохи горілки і спирту з медом у печі. Цей напій донині поширений на Полтавщині, Слобожанщині і у Подніпров'ї.

У процесі соціального розшарування харчувальна культура все відчутливіше втрачала свої народні ознаки, а разом з ними і українську національну забарвленість. З петровськими реформами українські поміщики запроваджували західноєвропейські кулінарні традиції з невідомими досі німецькими бутербродами, французькими та голландськими сирами, хоча й доповнювані старовинними українськими стравами, серед яких були: холодець, буженина, шинка тощо. Чай з'явився в Україні недавно – у другій половині XX ст. До цього часу предки сучасних українців робили гарячий напій з листя звіробою, м'яти, материнки, чебрецю, суниці, пелюсток шипшини й троянди, липового цвіту, свіжозрізаних листя і гілок вишні, малини, чорної смородини та сливи. Дворянські чаювання з солодкими пирогами, пиріжками та цукерками в одну подачу практикувались о п'ятій годині дня.

Друга половина XIX ст. була позначена вагомою подією в соціокультурному й економічному планах: відкриттям у губернських містах великих ресторанів для найзаможніших верств населення. До роботи в них запрошувались французькі шефи-кухарі зі своєю рецептурою й технологією приготування західноєвропейських страв. Подрібнення харчових продуктів було запозичене у німецької кухні, яке відбилося у технології приготування українських січеників, на які йде січений й подрібнений м'ясний, рибний, овочевий або комбінований фарш. Пропонувався широкий асортимент закускових салатів та вінегретів. Подібне явище спостерігалося і у невеликих ресторанах та їдальнях. Унаслідок багато традиційних страв української національної кухні виявилися забутими або такими, що зазнали відчутного погіршення своїх репрезентативних та смакових якостей.

Пияцтво у всій своїй огидності було спричинено забороною простим людям варити пиво й брагу й коли продаж алкогольних напоїв став монопольною статтею державного доходу. Була фактично зруйнована імперська мережа громадського харчування. У1806 р. було ухвалено закон, за яким у трактири та харчевні мали пускати лише чистих та охайно одягнених клієнтів, усіх же, хто напивався до нестями, охорона виводила на вулицю. Мережа трактирного промислу офіційно диференціювалася на ресторації, багаточисельні кавові будинки, готелі, трактири і харчевні. Створювалися кавові осередки у розважальних центрах та крамницях. Але зазначене не змогло кардинально посприяти вирішенню гострої соціальної проблеми, якою ставав алкоголізм по всій великій території Російської імперії.

Отже, забезпечення успішного побутування етнокультурної традиції громадського харчування українського народу спирається на репрезентативний набір високоякісних продуктів виготовлення і споживання національних страв і напоїв, систему пов'язаних із цим звичаїв та обрядів. Якість громадського харчування є вагомою та значущою складовою матеріальної етнокультури нашого народу, здійснюючи особливий зворотній вплив і на його духовну культуру. Стійкою етнокультурною традицією позначене споживання українцями борошняних виробів; варених, тушкованих та печених страв; дарів саду та городу, безалкогольних та алкогольних напоїв, як-от: медів, квасів, збитнів та узварів. Усталеним є щоденне споживання українцями рідкої гарячої першої страви: в історичну давнину – варива із зілля, пізніше – борщів, супів та кулешів на рослинній сировині; звичаєво забарвлене споживання м'яса і яєць тощо. Тобто традиційна культура громадського харчування нашого народу у визначальний культурно-історичний період – від початку визвольних змагань XVII ст. до закладення основ сучасної української державності – є важливим етапом становлення харчувальної культури як певної ментальної структури, яка детермінує сферу повсякденного харчування українця. У подальшому дослідженні автором планується поглибити вивчення даної проблеми, розгулянувши феномен національно-культурних традицій харчування як складової художньо-рекреаційного простору сучасних ресторанних закладів.

Література

1. Артюх Л. Традиційна українська кухня в народному календарі / Л. Артюх. – К.: Балтія-друк, 2006.- 224 с.
2. Арутюнов С. А. Народы и культуры. Развитие и взаимодействие / С. А. Арутюнов. – М. : Наука, 1989. – 247 с.
3. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник / В.В. Жайворонок. — К.: Довіра, 2006. — 703 с.
4. Скляренко В. Все об Украине / В.Скляренко, Я. Батий, М. Панкова; Предисловие Ю. Макарова. – Харьков: Фолио, 2008. – 476 с.

5. Смоляр В.І. Формування і розквіт української кухні / В.І. Смоляр // Проблеми харчування. – 2008. – № 12. – С. 63-66.

6. Толок Г. А. Гастрономічна культура та її соціально-культурне призначення / Г. А. Толок // Культура і мистецтво у сучасному світі [Текст] : наук. зап. КНУКіМ / Київ. нац. ун-т культури і мистец. ; [редкол. : Поплавський М. М. (голова) та ін.]. – К. : КНУКіМ. – Вип. 14. – 2013. – С .94-101.

References

1. Artyukh, L. (2006). The traditional Ukrainian cooking in the national calendar. Kyiv: Baltiya-druk [in Ukrainian].
2. Arutyunov, S. A. (1989). Peoples and Cultures. Development and cooperation. Kyiv: Nauka [in Russian].
3. Zhajvoronok, V. V. (2006). The signs of the Ukrainian ethnic culture. Kuiv: Dovira [in Ukrainian].
4. Sklarenko, V., Batyj, Ya., Pankova, M. (2008). All about the Ukraine. Kharkov: Folio [in Russian].
5. Smolar, V. I. (2008). The formation and flowering of the Ukrainian cooking. Problemy harchuvannya, 12, 63-66 [in Ukrainian].
6. Tolok, G. A. (2013). The gastronomic culture and its social and cultural prescription. Kul'tura I mystectbo u cuchasnomu sviti. Naukovi zapysky Kuyvs'kogo nacional'nogo universytetu kul'tury i mystectv, 14, 94-101 [in Ukrainian].

УДК 37.01 (09)(498)

Шугалій Наталія Євгеніївна
кандидат педагогічних наук,
викладач кафедри прикладної
лінгвістики Ніжинського державного
університету ім. Миколи Гоголя
natashashugaliy@gmail.com

ЖИТТЄВИЙ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ НІКОЛАЯ ФРЕДЕРІКА СЕВЕРІНА ҐРУНДТВІГА – ДАНСЬКОГО ПРОСВІТНИКА СВІТОВОГО РІВНЯ

У статті розглядаються основні етапи життєвого та творчого шляху данського просвітника, науковця, історика, єпископа, поета, суспільно-політичного діяча Ніколая Фредеріка Северіна Ґрундтвіга. Аналізуються основні чинники та події, що сформували його світогляд.

Ключові слова: просвітник, науковець, історик, єпископ, поет, суспільно-політичний діяч, навчання, богослов, проповідь.

Шугалий Наталия Евгеньевна, *кандидат педагогических наук, преподаватель кафедры прикладной лингвистики Нежинского государственного университета им. Николая Гоголя*

Жизнь и творческий путь Николая Фредерика Северина Грундтвига - датского просветителя мирового уровня

В данной статье рассматриваются знаковые события жизни и творческой деятельности великого датского просветителя, учёного, историка, поэта, социально-политического деятеля Николая Фредерика Северина Грундтвига. Также анализируются основные события, которые определили его мировоззрение.

Ключевые слова: просветитель, учёный, историк, поэт, социально-политический деятель, учёба, богослов, проповедь.

Shuhaliy Nataliya, *Ph.D., lecturer jf the department of the Applied Linguistics of Nizhyn Gogol State University*

The life and work of Nikolai Frederik Severin Grundtvig – Danish enlightener of world level

There are individuals who know how to do particularly apparent overwhelming "Zeitgeist" and so, figuratively speaking, to identify the "national character." Such personality of Denmark was – a theologian by training, pastor by profession, philosopher, historian, poet and educator N.F.S. Grundtvig. His personality, significantly influenced the development of Danish society in the first half of the XIX century and continues to define the society today. N.F.S. Grundtvig played a crucial role in the development of democracy of Denmark. His main idea was to preserve and develop Folkelighed, Danish word, the root of which is folk and which means "people" (nation, people). Folkelighed means everything that has to do with people (nation), including – the identity, culture, history and values. His highest ideal is to provide the society that meets the typical Danish conditions and traditions of the people, based on the equality of people. The means of achieving this ideal N.F.S. Grundtvig considered to be school, education and public education.

Ever since childhood N.F.S. Grundtvig was distinguished by outstanding ability to study: when he was four, he could read and write, and when he was six years old he already knew Latin. Later Nikolai Frederik Severin showed remarkable interest in all national, Danish, folk. Being a child and a young man, he listened to all the stories, which included any information about his people with great curiosity.

© Шугалій Н. Є., 2015

According to eyewitnesses, since his childhood N. Grundtvig thought a lot about a person's love to God. His first favorite books were old historical works from the library of his father, books on church history and biography of Luther.

As noted by his biographers, when he was 11 he began to study books in Scandinavian mythology, and that inspired him to work that was associated with studying, researching, and then with glorification of great Danish history.

Key words: Educator, scholar, historian, poet, social-political figure, study, theologian, preaching the analysis.

У нашій статті ми маємо на меті розглянути життєвий шлях і творче становлення видатного данського просвітника, науковця, історика, єпископа, поета, суспільно-політичного діяча Ніколая Фредеріка Северіна Ґрунтвіга, проаналізувати основні чинники формування його становлення та діяльності.

Ніколай Ґрунтвіг народився 8 вересня 1783 року в невеликому поселенні Удбю (острів Зіланд) у сім'ї лютеранського священика Йохана Оттосена Ґрундтвіга (1734–1813) та Кетрін Марі Бенг (1748–1822) четвертим і наймолодшим сином. У Ніколая було троє братів: Отто, Яків, Нільс та сестра Ульріка. Яків і Нільс трагічно загинули у Гвінеї. Отто Ґрундтвіг вижив і став священиком, а згодом деканом в університеті у Гладаксі.

Зауважимо, що Н. Ґрундтвіг змалку прислухався до простих людей, їх розповідей про життя, часто відвідував навколишні ферми. Багато історій, казок і пісень про рідну країну та героїчних вікінгів змалку почув від простої старої жінки-інваліда, яка допомагала матері Ґрундтвіга доглядати дітей і, якій він згодом присвятив вірш, де висловив своє щире захоплення її знанням давніх легенд. Він був переконаний, що прості люди пізнають життя через глибокі переживання. Адже вони рідко навчаються в освітніх закладах, де їм потрібно вивчати те, що вимагають вчителі згідно з певними програмами, а тому все, що прості люди знають – було вивчене ними лише тому, що вони захотіли це зробити, або через те, що це було їм цікаво, або потрібно саме їм.

У домі батька священика Йохана Оттосена Ґрундтвіга з його парковим садом Н. Ґрундтвіг провів перші дев'ять років життя. Надзвичайно теплі та зворушливі спогади про своє дитинство в мальовничому поселенні Удбю стали сильним мотивом у його віршах. Про це свідчить те, що після повернення через певний час (у 1811 році) в Удбю він написав один із найвідоміших данцям вірш "Udby Have", у якому описував сад свого дитинства як джерело натхнення. У цьому вірші є такі слова:

Я лежав у зеленому лузі,
дивився на небо, гадаючи,
як Бог міг ходити вгору
на тонкій хмарині [5].

1792 року Ґрунтвіг поїхав до містечка Тюрегод на півострові Ютландія, до приходського священика, батькового друга. Саме тут він здобував свою початкову освіту в регентській школі з 9 до 14 років, де вивчав церковні співи, гімни, Біблію, латину.

Наступним кроком у процесі здобування освіти був вступ до класичної гімназії в місті Орхус на півострові Ютландія 1798 року, під час навчання в якій Ґрундтвіг вирізнявся серед інших гімназистів високим інтелектом. У той час серед найбільших захоплень Ніколая Ґрундтвіга була історія: він "проковтував" будь-які історичні матеріали, які йому потрапляли до рук, але саме навчання в гімназії не приносило задоволення юному науковцеві. Пізніше, у своїх спогадах Н. Ґрундтвіг писав, що навчання у школі м. Орхус перешкоджало розвиткові його особистості. Він часто дискутував із директором гімназії, підкреслював, що треба вчитися не розумом лише, але й серцем. Найбільше у процесі навчання Ґрундтвіг страждав від необхідності зазубрювати непотрібні предмети. Йому дуже не подобалося "зубрити" і переказувати нудні істини, які не приносили ніякої користі в майбутньому. Це стосувалося не якихось окремих предметів, а певних матеріалів з усіх навчальних дисциплін. Ґрундтвіг уже в той час відчував, що така система освіти не сприяла розвитку особистості, не полегшувала адаптацію в дорослому житті після навчання, а навпаки деякою мірою перешкоджала такому розвитку [8].

Маючи змогу відвідувати свою сім'ю лише раз на рік, майбутній учений часто сумував та впадав у депресію. Під час таких депресій він починав розуміти, що його не влаштовувало і часто розмірковував про своє майбутнє, намагався відчути чи вірним шляхом він іде, чи зможе він принести користь людям, якщо обере шлях священнослужителя [2].

1800 року Ґрундтвіг був прийнятий до Копенгагенського університету, де вивчав теологію, а вже через три роки здобув ступінь богослова [4].

У цей час розпочалася війна з Наполеоном. У складі студентського загону воював і Ґрундтвіг. Саме тоді він познайомився з молодим видатним офіцером, сміливим і скромним вісімнадцятирічним Петером, який пізніше загинув у героїчному бою з англійцями. Знайомство з цією людиною стало знаковим для Ґрундтвіга, а згодом він написав дві поеми про Петера (одну – на його надгробному пам'ятнику). Петер став першою людиною, яка вплинула на свідомість Ніколая Фредеріка. Після його загибелі Ґрундтвіг почав сумніватися в тому, що земне життя було чимось незначним, посереднім.

Він почав думати, що людина живе на Землі для того, щоб приносити користь іншим, для того, щоб залишити після себе щось значуще, вагоме, а інакше – це життя є зовсім непотрібним. З цією подією можна пов'язати початок творчого становлення Ґрундтвіга.

У 1803–1804 рр. були перші спроби писати. У цей же час Н.-Ф.-С. Ґрундтвіг розпочав знайомство з давньоскандинавською мовою і літературою. Про це засвідчують його твори, які пізніше ввійшли до першої збірки вченого.

Двадцятирічним він розпочав свою кар'єру історика з вивчення скандинавської міфології, а в 25 років (1808 р.) опублікував свою першу працю "Північна міфологія". Саме міфологія відіграла важливу роль у формуванні поглядів Ґрундтвіга і відповідним чином стала підґрунтям для робіт з історії, які він опублікував пізніше [3].

Згодом Ґрундтвіг став прекрасним фахівцем із міфології; на міфологічні мотиви писав вірші та численні книги [3]. До речі, у Копенгагені є Центр Ґрундтвіга, у якому відкрита достатньо велика бібліотека, де зібрано практично всі роботи Ґрундтвіга включно з роботами з міфології.

У 21-річному віці Ґрундтвіг закінчив навчання та працював учителем шестирічного хлопчика Манора Егелокке на острові Лангеленд. Це був його перший педагогічний досвід. Працюючи вчителем, Ніколай Фредерік Северін не тільки навчав, а ще й аналізував виховний процес під час уроків. Він уважно спостерігав, як хлопчик реагував на різні предмети, види завдання, починав писати пісні на різні теми для того, щоб зацікавити хлопчика. Свій вільний час просвітник використовував для вивчення праць Шекспіра, Шіллера, Шеллінга і Фіхте [4]. Пізніше, у 1808 р., Ґрундтвіг повернувся в Копенгаген, де працює з дітьми, які охоче співали його пісні, що були написані на біблейські теми, а також складав вірші та вивчав міфологію.

Робота вчителем історії у приватній середній школі для дівчаток (1808–1810 рр.) підштовхнула Ґрундтвіга до ідеї написання підручника зі світової історії стародавніх часів, оскільки існуючі шкільні підручники він вважав не тільки застарілими, а й досить нудними, такими, що не тільки не заохочували дітей до вивчення предмета, а й не дозволяли вчителям цікаво викладати предмет. Він сам дуже любив історію і прагнув прищепити цю любов своїм учням, заохотити їх до навчання без зазубрювання нецікавого матеріалу. Ґрунтвіг хотів довести, що знання історії не можуть обмежуватися лише запам'ятовуванням "важливих" дат та імен, а повинні відкривати шлях до справжнього розуміння світу [3].

Перш ніж утілити цю ідею в життя, Ґрундтвігу довелося залишити посаду вчителя у школі й стати священиком у приході батька. Працюючи священиком, він продовжив роботу над підручником уже з новим розумінням життя. До цього часу Ніколай Ґрундтвіг був цілком упевнений у тому, що неможливо жити лише з думками про "вічне" життя після смерті, він точно розумів, що не тільки хоче, але й може зробити щось вагоме і корисне для свого народу проживаючи земне життя. Просвітник дуже яскраво висловив своє ставлення до "земного" життя у віршах:

Наше життя просте, активне на землі,
Його не обміняю з королями,
Однаково де – в палаці чи у простій хатинці,
Воно освячене батьків слідами.
Воно створюється Господа рукою,
Завжди відкрите красі назустріч.
З глибоким прагненням пристрасті неземної,
Яку нам дарували навічно!

Тут ми маємо зауважити, що Ґрунтвіг не просто не відмовився від служіння Богові заради мирських справ, але й зрозумів, що лише спираючись на християнські цінності, на віру, людина може впевнено досягати мети і з користю прожити своє життя. Ґрундтвіг високо цінував життя саме по собі, оскільки розумів, що воно було найвищим Даром і виникло задовго до появи християнства та будь-якої іншої віри й існувало незалежно від віри довгі віки. У цьому полягала одна з його концепцій: "Людина спочатку, Християнин – потім" [7].

Спускаючись, Дух роботу творить,
Не для себе він несе турботу.
Нам на радість все Він дав,
Заради правди все сказав.
У справу перетворилось слово.

Після проголошення 1810 року кандидатської проповіді "Як Слово Господнє зникло з Дому Його?" ("Hvi er Herrens Ord forsvundet fra hans Hus?") [6] , де він говорив про живу правду почуттів, яка існувала в народі Данії, про Грундтвіга почули у всій Данії через неоднозначне ставлення до духовенства. У проповіді просвітник зазначав, що раціональний підхід до життя знищив справжні почуття і віру в людях разом із внутрішньою силою, прагненням свободи. Н. Ґрундтвіг також наголошував, що лише

справжні почуття і любов зможуть повернути людям істинне життя. Такі слова змусили вище керівництво церкви усунути його від проведення роботи проповідника. Ґрундтвігу навіть деякий час забороняли вступити на посаду пастора, оскільки ця проповідь суперечила канонам церкви того часу, і він насилу отримав дозвіл допомагати своєму батькові – священику в його приході в Удбю.

Наприкінці 1812 року робота зі світової історії "Всесвітня хроніка" нарешті була опублікована, і в ній були відображені погляди Ґрундтвіга на значення християнства в розвитку європейських націй до часів М. Лютера (1483–1546). Його праця набула характеру есе у християнській теології й показала правдиву історію християнства, а не стала хронологією історичних фактів. До цієї ж, досить упередженої праці, він додав розділ з історії Європи з часів М. Лютера до своєї епохи, надав їй форму Біблійського останнього суду. У ній просвітник із презирством засудив відомих діячів мистецтва, науки, політики, особливо своєї епохи, за їхню бездуховність, лицемірство й відсутність християнської віри. Ця робота викликала скандал, осуд суспільства та втрату симпатії серед ученого співтовариства. Навіть сам Ґрунтвіг через кілька років назвав цю спробу поразкою. Того ж 1810 року, після випробувального читання проповіді, Ґрунтвіг усвідомив кризу в релігії, що призвело до чергової глибокої депресії [10].

У 1812 році він написав книгу, у якій критикував тодішню церкву, тих професорів, які говорили: "Ви не повинні…" У цій книзі він виклав основні засади церковної та освітньої реформ [6]. Зокрема він наполягав на необхідності надання освіти всім дітям і, тому це мало бути передбачене законом. Також він обґрунтовував ідеї щодо відокремлення церкви від школи, оскільки був упевнений у тому, що церква не повинна впливати на освіту, а лише супроводжувати її.

Єпископи, професори з обуренням поставилися до ідей Ґрундтвіга, надіслали до короля делегацію з вимогою усунути Ґрундтвіга з посади.

У 1813 р. Ґрундтвіг повернувся в Копенгаген як проповідник і письменник.

Протягом багатьох років після спроб у галузі історії Ґрундтвіг сконцентрувався більше на питаннях, пов'язаних з теологією й церквою, став писати гімни і псалми, проповіді, брав участь у суспільно-громадських дискусіях.

З 1813 до 1821 року Ґрундтвіг працював як письменник і перекладач. За переклади Стародавніх Скандинавських міфів і саг Ґрундтвіг отримав у 1818 році грант від короля.

1818 року Ґрундтвіг побрався з Елізабет Блічер (1787–1851 рр.), з якою мав трьох дітей: синів Йохана (1822), Стенда (1824) та дочку Мету (1827).

У 1821 році Ґрундтвіг був призначений вищим церковним керівництвом у церковний прихід у Праесто (провінцію Зіланд), а з 1822 по 1826 рр. працює у церкві Спасителя в Копенгагені. "Відкрив" основу християнства у віровченні Апостолів при хрещенні й "нападає" на ліберальну біблійну теологію в роботі "Відповідь церкви". У зв'язку з цим 1825 року професор Клаузен виступає з наклепом проти Ґрундтвіга, в якому звинувачує Ґрундтвіга у зраді основних заповідей церковнослужителів.

1826 року Ґрундтвіг відмовився від роботи у приході на знак протесту проти заборони читати свою власну проповідь під час служби, присвяченій неділі після Трійці, у той самий час програв судовий позов професора Клаусена, після чого був оштрафований і почав піддаватися цензурі до 1837 року. В той час Ґрундтвіг жив на гроші, які отримував за писемні праці.

У період 1829-1831 рр. Ґрундтвіг здійснив три поїздки з метою вивчення соціальної ситуації у галузі освіти в літні періоди до Англії, які згодом кардинально вплинули на його подальшу творчу діяльність, бо саме там він збагнув, що лише вільні, освічені особистості можуть побудувати суспільство, де в кожної людини буде своє місце, суспільство, у якому кожна особистість буде постійно розвиватися, зростати.

Крім того, знайомство із англійським лібералізмом та індустріалізмом надихнуло Ґрундтвіга і збудило в ньому бажання розвивати погляди про вагоме значення чуттєвого й земного життя людини. В Англії Ґрундтвіг зробив одне з найвагоміших своїх відкриттів: він зрозумів, що для того, щоб увійти у сучасний світ, необхідно залишити стіни будинку і стати активним громадянином своєї країни, він усвідомив самого себе як людину часу. Перебуваючи в Англії, він звертав увагу на те, як може процвітати діяльне й багате народне життя там, де царює свобода у всіх її проявах. Також він зрозумів, що потрібно створити навчальні заклади, подібні до англійських відкритих університетів, які б давали змогу кожному громадянину отримати потрібні знання. Існуюча свобода слова була встановлена реформеним законом у 1823 р. [1].

Однією з головних змін у переконаннях Ґруднтвіга стало формування цілком нового погляду на життя людини і на світ. У цей час він почав розвивати свої ідеї в галузі освіти, під впливом яких пізніше були створені данські Вищі народні школи (ВНШ).

Вивчаючи стародавні манускрипти в бібліотеках Оксфорда та Кембриджа, він провів деякий час у коледжі Трініті, де його вразила атмосфера і взаємини між учнями та викладачами. Вони жили однією спільнотою навіть поза лекцій і семінарів, разом обідали, зустрічалися на ігровому майданчику і сперечалися один із одним під час післяобіднього чаю. Суперечки і бесіди проходили цілком

природно, дружньо і охоплювали різні теми, не тільки навчальні. Особливо сильне враження на Грундтвіга справила рівна відповідальність, що реально надавалася викладачами студентам, які самі мали відповідати за рівень своїх знань. Організація середовища, освітньої системи, побаченої ним у коледжі, різко контрастувала з його власним досвідом, винесеним з данської освітньої системи [1].

На початку 1830-х років, після відвідування Англії й навчання там, просвітник почав знову розмірковувати, переглядати свої ідеї та знову формувати свій більш зрілий погляд на життя й людину, історію, суспільство, освіту, людей, націю тощо. 1832 року він висунув нові ідеї як послідовну й вичерпну філософію й культурну програму [8]. Щоб пояснити свої ідеї й погляди, Ґрундтвіг написав 10 сторінок передмови до власної праці з "Північної міфології". Зазначимо, що книга про скандинавську міфологію, мала велике значення у творчій спадщині вченого, містила ідеї про Вищі народні школи в зародковій формі.

У культурній програмі, що висунута в передмові до "Північної міфології", було два ключових моменти: 1) значення світової історії, що ілюструє біографію людської особи з описом її основного внеску й духовного розвитку, що веде до вищого рівня усвідомлення істинної природи людства, і визначальний етап прогресу й освіти людства на шляху до кінцевої мети – "олюднення" (гуманізації), до реалізації божественного потенціалу людської природи; 2) створення нової системи освіти з употужненням значення школи, з іншою структурою й завданнями: освіта про життя як головна мета; активність і навчання, що спрямовані на розвиток і поширення знань про людське життя, доповнені звичайним вивченням основних культурних технологій та вмінь.

Проте, незважаючи на багаторічну ізоляцію від роботи в церкві, внутрішня робота духу Ґрундтвіга була напруженою, продуктивною, а її результатом стали праці зі світової історії і теології, у яких мислитель піддавав осуду сучасну церкву за раціоналізм і руйнування традиційних цінностей сучасну йому інтелектуальну спільноту, а всю історію людства осмислював виходячи з однієї точки – моменту Різдва Христового. Після різкої критики, що була ним висловлена в 1825 р. проти вчення данського професора теології Х.-Н. Клаусена (на його думку основні засади тієї праці дуже залежали від учень Шлейєрмахера) про церковний стан католицизму й протестантизму, обряди і догматику, Ґрундтвігові був присуджений грошовий штраф, його твори піддавалися цензурі відтепер і до 1838 р. З того часу Ґрундтвіг не проголошував своїх проповідей до 1832 р. (за все життя Ґрундтвіг виголосив більше трьох тисяч власних проповідей). У тому ж 1832 р. Ґрундтвіг одержав дозвіл читати проповіді в церкві Св. Фредеріка в Копенгагені. Манера його проповідей зазнала змін у силу духовної кризи, яку він відчував тоді, його стиль став менш риторичним, твердження – менш категоричними і звинувачуваними, однак він продовжував підкреслювати різницю між державною церквою і церквою Нового Завіту.

Коли Данія зробила перші кроки в напрямі до демократії в 1830-ті роки, то перш за все були засновані консультативні ради станів Королівства (включаючи селянство). Тоді Ґрундтвіг став посилено писати про освіту, бо був упевнений у тому, що "нижчі стани" повинні мати голос у дорадчих органах, а для цього вони мали отримати відповідну освіту, щоб ефективно брати участь у процедурах. Перша велика книга Ґрундтвіга, що присвячена освіті, це "Det Danske Fire-Klover" ("The Danish Four-Leaf Clover"), написана 1836 року як відповідь на перші сесії Тимчасових Консультативних Рад. Хоча Ґрундтвіг схвально писав про ці збори: "Голос Народний воскрес з мертвих", проте він був у відчаї, побачивши стан, "пишність" із чотирьох пелюсток конюшини – король, народ, батьківщина та рідна мова. Він уважав своїм обов'язком "писати про те, що потрібно зробити, щоб зберегти цю рідкісну та красиву квітку не зів'ялою, а зміцнілою, підтримати її голову, допомогти її красою сільській місцевості". Вирішення цього питання, на глибоке переконання Ґрундтвіга, полягало в тому, що "голос народу" мав бути почутий завдяки створенню Данських народних шкіл, у яких усе мало обертатися навколо короля, народу, країни та рідної мови. І цей голос народу мав возвеличувати короля та націю і до того ж закликати заробляти хліб і честь" [8].

1838 року просвітник опублікував свої ідеї про "живе слово" у навчанні (після відміни цензури на його роботи 1837 року) у школах-інтернатах нового типу у праці "Школа життя".

1839 року йому дозволили посісти посаду проповідника в копенгагенській молитовні при шпиталі для літніх жінок. Вартовська молитовня прославила Ґрундтвіга на всю Данію. Громада, що склалася там під його егідою, стала ядром нової культурно-релігійної течії, яка названа на ім'я мислителя Ґрундтвігіанством. До самої своєї смерті в 1872 році Ґрундтвіг займався активною суспільно-політичною та церковною діяльністю, багато років очолював законодавчі збори. Для молодих теологів Ґрундтвіг став культовою фігурою, вони звеличували його, називаючи "скандинавським апостолом".

Ґрундтвіг активно займався громадсько-політичною діяльністю. Як член законодавчих зборів брав активну участь у розробці демократичної конституції Данії (1848-1849 рр.), хоча при цьому утримувався при голосуванні за програми освітньої реформи через те, що вони не містили в собі змістові пункти щодо зміни якості освіти. Тривалий час учений був депутатом парламенту Данії.

1851 року Ніколай Ґрунтвіг одружився вдруге з Анною Марі Елізе Тофт (1813-1854) після смерті першої дружини.

З 1853 до 1858 року він був членом Парламенту нижньої палати, а 1866 року став член Парламенту верхньої палати. Ґрундтвіг брав участь у великому Скандинавському синоді в Копенгагені 1857 року.

1853 року на честь свого сімдесятиріччя Ґрундтвіг отримав значну суму грошей на відкриття Вищої Народної Школи, яку урочисто відкрили 1856 року.

І під час роботи в парламенті, і після неї, Ніколай Фредерік Ґрундтвіг успішно керував партією фермерів, члени якої дуже любили його за ідею зближення всіх верств населення. Фермерські кооперативи – одна з прогресивних ідей Ґрундтвіга – реформатора.

1858 року Ґрундтвіг утретє одружився з Астою Тугендрайх Адельхейд Рідтц (1826-1890), а 1859 року в них народилася донька Аста.

1861 року під час урочистого святкування п'ятдесятиріччя його церковного служіння він був возведений у сан єпископа за вагомий внесок у життя Данської церкви [3].

Наступного дня після читання своєї останньої проповіді, 2 вересня 1872 року Н. Ґрундтвіг помер, і був похований у Гаммель Кегегаарді в сімейному склепі своєї другої дружини.

В роки другої світової війни та в інші критичні моменти гімни й пісні Ґрундтвіга стали життєвим засобом підтримки данського народу, хоча за життя він піддавався гонінням, та часто зіштовхувався з непорозуміннями у спільноті вчених і громадських діячів, а 1826 року був навіть змушений звільнитися з Міністерства освіти, оскільки йому заборонялося використовувати свої гімни і пісні під час церковних служб [10].

Основне досягнення Ґрундтвіга перед Данією полягає у створенні Вищих Народних Шкіл, просвіті дорослого населення. Основні педагогічні праці вченого: "Північна міфологія" (1808), "Данська конюшина з чотирма пелюстками" (1836), "Школа життя" (1838), "Концепція Данської народної вищої школи у Соро" (1840), "Древнє століття", "Середні століття" і "Сучасна епоха" (1833-1843) зайняли вагоме місце у творчому шляху і діяльності Ґрундтвіга як патріота-просвітника, гуманіста, демократа, християнина, який палко любив свою Вітчизну, служив їй до кінця свого земного життя.

Література

1. Веремейчик Г.В. Образование взрослых : опыт Германии для Беларуси /Веремейчик Г.В., Пошевалова Т.Г. – Мн. : ОО "Центр Социальных Инноваций", 2004. – 152 с.
2. Сагач Г. М. Данія в гуманістичному вимірі. З Любов'ю в серці до народу Данії / Г. М. Сагач. – К., 2002. – 104 с.
3. Шкоркина Л. Г. Николай Фредерик Северин Грундтвиг и его идеи / Л. Г. Шкоркина // Амрита – Русь. – Москва. – 2004. – С. 75−80, 114.
4. Allchin A. M. N.F.S. Grundtvig : An Introduction to his Life and Work. L., 1998. – 336 p.
5. Charters, Margaret A. (1996): International Expert Seminar: Methods of Comparative Andragogy. In : ISCAE-Communication. No. 16. − Bamberg – P. 2−4.
6. Grundtvig N.F.S.. Schriften zur Volkserziehung,. – Bd.1.
7. Grundtvig N. F. S. Udvalgte Skrifter I-X v. København: Holger Begtrup, 1904. B. II, s. 15.
8. Grundtvig N.F.S. The Danish four-leaf clover (translated by F. Johansen), unpublished
9. Reich, Ebbe Kløvedal (2000). Solskin og Lyn – Grundtvig og hans sang til livet (Danish). Copenhagen: Forlaget Vartov. – P. 35.
10. Шкоркина Л. Г. Народное образование Дании, 1999 / Л. Г. Шкоркина // [Электронный ресурс]. − Режим доступа : http://rawe.ru/?page_id=14.

References

1. Veremeuchik, G. V. (2004). Education for adults: experience Germany for Belarus. Minsk [in Russian].
2. Sagach, G.M. (2002). Denmark in humanism mode. With love to people of Denmark. Kyiv [in Ukrainian].
3. Shkorkina, L. G. (2004). Nikolay Frederick Severyn Grundtvig Amrita – Russ. Moskow [in Russian].
4. Allchin, A. M. (1998). N.F.S. Grundtvig : An Introduction to his Life and Work. L. [in English].
5. Charters, Margaret A. (1996): International Expert Seminar: Methods of Comparative Andragogy. In : ISCAE-Communication. No. 16. − Bamberg [in English].
6. Grundtvig, N.F.S.. Schriften zur Volkserziehung,. – Bd.1 [in German].
7. Grundtvig N. F. S. Udvalgte Skrifter I-X v. København: Holger Begtrup, 1904. B. II, s. 15 [in Danish].
8. Grundtvig N.F.S. The Danish four-leaf clover (translated by F. Johansen), unpublished [in English].
9. Reich, Ebbe Kløvedal (2000). Solskin og Lyn – Grundtvig og hans sang til livet (Danish). Copenhagen: Forlaget Vartov [in Danish].
10. Shkorkina, L. G. (1999). Folk education of Denmark. Retrieved from http://rawe.ru/?page_id=14 [in Russian].

М И С Т Е Ц Т В О З Н А В С Т В О

УДК 008: 130.2

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

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ КОДУ В КУЛЬТУРІ І "ПОДВІЙНОГО КОДУВАННЯ" У МИСТЕЦТВІ

Стаття присвячена висвітленню особливостей коду в культурі і "подвійного кодування" у мистецтві. На основі аналізу кодів культури і "подвійного кодування" у мистецтві в контексті семіотики, структуралізму, постструктуралізму і культурологічної герменевтики визначено методологію дослідження. Зроблена спроба систематизації окремих характеристик "подвійного кодування" у мистецтві. Особлива увага приділена "коду в культурі", який розглядається як знак або система знаків із подвійною природою.

Ключові слова: код культури, "подвійне кодування" у мистецтві, знак-код, мова-код.

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

Теоретические основы исследования кодов в культуре и "двойного кодирования" в искусстве

Статья посвящена рассмотрению особенностей кода в культуре и "двойного кодирования" в искусстве. На основе анализа кодов культуры и "двойного кодирования" в искусстве в контексте семиотики, структурализма, постструктурализма и культурологической герменевтики определена методология исследования. Сделана попытка систематизации отдельных характеристик "двойного кодирования" в искусстве. Особое внимание уделено "коду в культуре", который рассматривается как знак или система знаков с двойной природой.

Ключевые слова: код культуры, "двойное кодирование" в искусстве, знак-код, речь-код.

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

Code theoretical basis of research in culture and "double coding" in art

The article considers the features of the code in the culture and the "double coding" in art. Based on analysis of the codes of culture and "double coding" in the art in the context of semiotics, structuralism, post-structuralism and cultural hermeneutics defined research methodology. It is an attempt to systematize the individual characteristics of "double coding" in art. Particular attention is paid to "the code in the culture", which is seen as a sign or a system of signs with a double nature.

The ratio of the sign and the code in the context of semiotics and structuralism is developed by the founder of pragmatism, Charles Sanders Peirce, the American philosopher, logician, semiotician, mathematician and scientist, classifying marks for a three-stage system (sign-icons, mark index, sign, symbol) and the basic properties of signs – informative.

The code itself is characterized by a double relation to the object that it represents. Communication marks the object is a prerequisite for the existence of the mark. Since the mark means that an object is the act of determining the essence of their relationship. For Peirce the "object" is the "sign of the object," this is the ambivalent attitude to the sign at all.

The issue of "double coding" appears in the analysis of issues of postmodern art and related to the specific works of art that appear in this period of Transavantgarde and postmodernism. Although the origins of the study of the phenomenon of culture and art can be found at the beginning of semiotics and aesthetics as a general linguistics.

The concept of "double coding" for circulation in the culture enters the American architect and critic Charles Jencks. In the article "The rise of postmodernism architecture" (1975), he writes that "double coding" is a simultaneous appeal as to the masses, and professionals ". In 1996, the critic formulated the thirteen principles of postmodern architecture, but we focus on the common points for different kinds of art that reflect the essence of "double coding".

So, first of all, postmodernism and "double coding" serve as a characteristic of a particular way of perception of the world, a certain mentality, attitude and formation evaluation.

Experience in postmodernist texts emerged from the cultural codes, which include artistic styles, traditions and formulas, rhythmic patterns, musical intonations. This eclectic mix of artistic creativity in the French theorist Jean Lipovetsky is defined as the main feature of postmodernism and the "double coding" in relation to the past and present, tradition and innovation, modernity and postmodernity.

© Афоніна О. С., 2015

The cultural code and the problem of "double coding" are interpretive model of culture Frederic Jameson, in which the story in general, and the text in the story are kinds of textcentrism as a sequence of characters codes. In developing this concept F. Jamison examines the various texts of culture: architecture, beautiful, cinematic.

Code-story activates and updates the text in the system of art culture, moreover, it is also the key to the interpretation and decoding. In the interpretation of F. Jameson, the attitude to the past takes on the value of parody, which he calls "pastiche" (the word invented Adorno) which includes imitation (mimicry) of another style. Pastiche, as a parody, maintains the distance to the artistic technique or style that you want. In contrast to the parody, according to F. Jameson, pastiche is a neutral practice of mimicry, without the satirical impulse and laughter. American researcher believes that the non-historical movies can be interpreted as a pastiche.

Another mechanism of establishing the foundations of a "double coding" is "intertextuality" as a strategy in relation to the past cultural heritage and cultural codes. It creates conditions for the existence in the postmodern art of the phenomenon of "double coding" that support the concept "polyphonic novel" Bakhtin, mosaics of quotations and intertextuality Yu. Kristeva, the synthesis of cultural codes R. Barth. Receptions of intertextuality illuminate a new attitude to the problem of tradition and innovation, showing her ambivalence and ambiguity hidden meanings. In intertextuality the poetic and artistic languages undergo a double reading.

As a result, semiotic, structuralist, and the method of analysis poststructuralist cultural scientific hermeneutics can identify the main approaches to the study of the "code" of culture and "double coding" in the art:

1. From the standpoint of semiotics "code in culture" is seen as a sign or a system of signs with a bright example of the language. Furthermore, the code-sign can be a model for consideration of varieties of sign systems – mythology, the Bible, graphic symbols, musical scores, choreography, visual art, signs, fashion and etc.

2. Poststructuralist and structuralist analysis allows to reveal the concept of "cultural code" through the dual nature of structural relations (oppositions), the opposition, the sign (language) expression meaning.

Key words: cultural code, "double coding" in the art, the sign code, a speech code.

У контексті з'ясування методологічних та філософсько-естетичних проблем аналізу "подвійного кодування" в мистецтві важливе місце посідають питання практичного впливу подвійних стандартів на реалії життя і мистецтва. Водночас дослідження найважливіших методологічних аспектів проблеми "подвійного кодування" в мистецтві потребує розробки адекватного й ефективного понятійного апарату. Без цього неможливо проникнути в сутність проблеми, проаналізувати тенденції її існування і розвитку. Необхідність вивчити основні поняття, що розкривають специфіку "подвійного кодування" в мистецтві, зумовлені тим, що вже у змісті цієї дефініції намічається стратегія теоретичного пошуку, напрямки руху наукової думки.

Актуальність теми даного дослідження зумовлена розв'язанням суто інструменталістських завдань, коли окреслюються основні контури проблемного поля досліджуваної проблеми, їхній зв'язок з іншими філософськими, естетичними, культурологічними і мистецтвознавчими проблемами та суміжними поняттями.

Мета статті – виявити і охарактеризувати особливості кодів культури і феномену "подвійного кодування" в мистецтві в аспекті структуралізму, постструктуралізму та культурологічної герменевтики.

Оскільки в культурі не існує до- і позазнакових побудов, інтерпретація будь-яких феноменів культури починається з їх семіотичного аналізу, дешифрування, декодування, тому дана стаття з аналізу кодів культури і "подвійного кодування" в мистецтві пов'язана із дослідженнями знаків, знакової системи американських прагматиків (Чарльз Пірс, Фердинанд де Соссюр) і семіотиків (Сьюзен Лангер).

Співвідношення знака і коду в контексті семіотики і структуралізму розвиває засновник прагматизму, американський філософ, логік, семіотик, математик та природознавець Чарлз Сандерс Пірс, класифікуючи знаки за триступеневою системою (знак-ікон, знак-індекс, знак-символ) та виокремлюючи основну властивість знаку – інформативність. Ф. Соссюр визначав знак в системі, яка характеризувалася єдністю та цілісністю. Ідеї соссюрівської лінгвістики базувалися на творчості Г. Гегеля з філософський діалектичним підходом і категоріями відношення, взаємозв'язку, єдності, різниць, негативності, протиставлення, форми і змісту тощо.

У працях Р. Якобсона та У. Еко код є "семіотичною структурою" і "знаковою системою", які виступають як синонімічні поняття (при цьому "код" відрізняється від "повідомлення" так само, як в концепції Ф. Соссюра "мова" від "мовлення"). Інакше кажучи, "код" може бути визначений трояким чином: (1) як знакова структура; (2) як правила поєднання, упорядкування символів, або як спосіб структурування; (3) як оказіонально взаємооднозначна відповідність кожного символу якомусь одному означуваному (У. Еко) [10, 363-364].

Сам код характеризується подвійним відношенням до об'єкту, який він репрезентує. Зв'язок знаків з об'єктом є необхідною умовою існування знаку. Оскільки знак означує щось, якийсь об'єкт, то саме цей акт означення є сутністю їх зв'язку. Для Ч. Пірса є "об'єкт" і є "об'єкт знаку", в цьому і є подвійне відношення до знаку взагалі. Тому цікавим і перспективним є вивчення феномена "подвійного

кодування" в мистецтві, який більш за все розглядають вчені в контексті постмодернізму з середини ХХ століття (Р. Барт, Ч. Дженкс, Ф. Джеймісон, І. Ільїн, Б. Кроче, В. Личковах, В. Подорога, Д. Фоккема, У. Еко). Проблематика "подвійного кодування" з'являється в аналізі питань постмодерністського мистецтва та пов'язана зі специфікою художніх творів, які з'являються в цей період трансавангарду і постмодернізму. Хоча витоки дослідження цього феномену культури і мистецтва можна знайти і на зорі семіотики і естетики як загальної лінгвістики.

Перш за все, поняття "подвійного кодування" застосовується до мистецької практики постмодерністів, які, слідуючи гаслу Леслі Фідлера "Перетинайте кордони, засипайте рови", намагаються зняти протистояння між високою і масовою культурами, адресуючи свої твори одночасно обізнаним і недосвідченим читачам. Є. Лозинська пише, що "з одного боку, використовуючи тематичний матеріал і техніку популярної, масової культури, твори постмодерністів володіють рекламною привабливістю предмета масового споживання для всіх людей, у тому числі і не дуже художньо освічених. З іншого боку, пародійним осмисленням більш ранніх – і переважно модерністських – творів, іронічної трактуванням їх сюжетів і прийомів вони апелюють до самої досвідченої аудиторії" [8].

Фактично у вченні італійського філософа, історика, літературного критика Бенедетто Кроче, принцип "подвійного кодування" закладений при розгляді історії та описі історичних подій письменником. Тож, подвійність у дуеті історик-письменник, на думку вченого, проявляється тоді, коли письменники описують події так, як їх розуміють, а історик намагається критично оцінювати правдоподібність того, про що йдеться [4].

Поняття "подвійне кодування" до обігу в культурі вводить американський архітектор і критик Чарльз Дженкс. У статті "Зліт архітектури постмодернізму" (1975) він пише, що "подвійне кодування" є одночасною апеляцією, як до мас, так і професіоналів" [3]. На прикладі постмодерністичної архітектури вчений доводить, що чим більше варіантів, тим більше гри з семантикою та метафоричністю образів, які претендують на багатошаровість, багатоваріантність прочитання (за Ч. Дженксом, так званий "радикальний еклектизм"). "Постійне пародійне співставлення двох (або більше) "текстуальних світів", різні засоби семіотичного кодування естетичних систем (художніх стилів), "парадоксальний дуалізм" складають підвалини "подвійного кодування" і є проявом постмодерністичного мистецтва [3].

Вже у 1996 році критик сформулював тринадцять принципів архітектури постмодернізму, але ми робимо акцент на загальних пунктах для різних видів мистецтва, які віддзеркалюють сутність "подвійного кодування": постмодернізм як "подвійне кодування", в якому кожен елемент має свою функцію, дублюється іронією, суперечливістю, множинністю значень; корелят "подвійного кодування" – багатозначність з відмовою від інтеграційного мінімалізму "високого модерну"; насиченість творів спогадами і асоціаціями ідей; заміна гармонії Ренесансу, інтеграції модерну, гібридність мистецтва постмодернізму, що характеризуються "дісонантною красою" і "дисгармонічною гармонією"; відсутність досконалого ансамблю з компенсуванням складними ансамблями та дисперсними одиницями, а тертя різних стилів зі створенням синкопованих пропорцій, фрагментованої чистоти; культурна плюральність без домінування одного стилю; елегантний урбанізм, який враховує нові технології; повернення до антропоморфізму, коли людське тіло знову знаходить своє місце в декорації; континуальність і прийняття минулого, анамнез; включення спогад, реліквій у конструкції без урахування реакції публіки; акцентування в живописі постмодерну наративного реалізму, натюрмортів та пейзажів; поява нових риторичних фігур, парадоксів, оксюморонів, подвійного кодування, дисгармонічної гармонії, комплексності, суперечностей постмодернізму, функція яких у виробленні феномену відсутності присутністю заміни; створення ансамблю з елементами, які згруповані навколо центру, але місце цього центру – порожньо [3].

Отже, насамперед постмодернізм і "подвійне кодування" виступають як характеристика специфічного способу світосприйняття, певного менталітету, світовідчуття та оцінка формоутворення.

Досвід минулого в постмодерністичному тексті сформувався з культурними кодами, які включають в себе художні стилі, традиції, формули, ритмічні структури, музичні інтонації. Таке еклектичне поєднання в художній творчості французький теоретик Ж. Липовецьки визначає як головну рису постмодернізму і "подвійного кодування" у відношенні до минулого і теперішнього, традицій і новацій, модерну і постмодерну [7, 230].

Культурний код і проблема "подвійного кодування" представляють інтерпретативну модель культури Фредерика Джеймісона, в якій історія взагалі та текст в історії є різновидом текстоцентризму як послідовності знаків-кодів. При розробці цієї концепції Ф. Джеймісон розглядає різні тексти культури: архітектурні, живописні, кінематографічні. На думку дослідника, якщо інтерпретація тексту у зв'язку з його історичним контекстом не є варіантом соціології літератури, то виявляється те, що соціальні фактори і типи представлені в тому чи іншому творі мистецтва. Ф. Джеймісон називає діалектичним такий

підхід до продуктів символічного виробництва (творам мистецтва, теоретичним системам), при якому, з одного боку, як основоположна висувається теза про те, що базовим змістом тексту є та історична ситуація, в якій він став можливий. З іншого, експлікується той спосіб, яким він став можливий, яким сама форма твору мистецтва чи філософського тексту виявляється істотно змістовною, попередньою і конститутивною стосовно свого безпосереднього соціального контексту.

Ф. Джеймісон пропонує трирівневу інтерпретативну модель для комплексної реконструкції рівнів історичного значення текстів західної культури: символічний акт у історичному контексті; об'єкт аналізу як соціальний дискурс і окремий твір розглядається як інтерпретація, один з можливих індивідуальних мовних актів; Історія як динаміка способів виробництва.

На першому рівні (відповідно до аналізу міфу К. Леві-Стросса) окремий текст розглядається як символічний акт або код, в якому існують нерозв'язані в історії соціальні протиріччя. Він "артикулює", "текстуалізує", "реорганізує" ситуацію (несвідома напруга) так, що в естетичному акті мови вдається "втягнути" Реальне у свої структури (споруджувані за запропонованою А.-Ж. Греймас моделі семіотичного квадрата). Таким чином, конфігурація "політичного несвідомого" прочитується з поверхні тексту (формальних властивостей його організації). На другому рівні об'єкт аналізу – соціальний дискурс-код, стосовно якого окремий твір розглядається як один з можливих індивідуальних мовних актів. Предмет аналізу – "ідеологема" (соціально-ефективний символ), мінімальне класове висловлювання про "типажі" (character) як протистоїть іншому "типажу". Текст як дискурс виявляє свою діалогічну структуру, істотною характеристикою якого є його антагоністичний, ідеологічний, класовий характер. Протиріччя на першому рівні було "одноголосним" і прив'язаним до конкретного твору.

На третьому рівні в тексті виявляється присутність Історії як динаміки способів виробництва. Це рівень "ідеології форми", дешифрує конфліктуючі імпульси формальної організації текстів в якості конфлікту різних способів виробництва, культурних домінант. Тут, стосовно капіталізму, схоплюється конститутивна присутність в тексті товарної форми, що провадить її реіфікацію соціуму. Цей останній інтерпретаційний горизонт є "нетрансцендуємою межею" наших інтерпретацій текстів і нашого розуміння взагалі [2, 130-132].

Код-історія активізує і оновлює в системі художньої культури текст, крім того, виявляється ключом до його інтерпретації та розкодування. У трактовці Ф. Джеймісона відношення до минулого набуває значення пародії, яку він називає "пастіш" (слово, введене Т. Адорно) і включає в себе імітацію (мімікрію) іншого стилю. Пастіш, як і пародія, зберігає дистанцію до художнього прийому або стилю, які наслідує. На відміну від пародії, на думку Ф. Джеймісона, пастіш є нейтральною практикою мімікрії без сатиричного імпульсу і сміху. Американський дослідник вважає, що неісторичні фільми можна інтерпретувати як пастіш.

Тож, пастіш-код можна уявити як один із механізмів звернення до культурного досвіду минулих епох і термін, який пропонує Ж. Дерріда "деконструкція" теж виявляє специфіку постмодерністичної художньої творчості і "подвійного кодування".

Іншим механізмом створення підвалин "подвійного кодування" є "інтертекстуальність" як стратегія по відношенню до минулої культурної спадщини і культурних кодів. Вона створює умови для існування в постмодерністському мистецтві феномена "подвійного кодування", що підтверджується концепціями "поліфонічного роману" М. Бахтіна, мозаїками цитат та інтертекстуальності Ю. Крістевої, синтезу культурних кодів Р. Барта. Прийоми інтертекстуальності висвітлюють по-новому проблему відношення до традиції та інновації, виявляють її амбівалентність і подвійність прихованих змістів. При інтертекстуальності поетична і художня мова піддається подвійному прочитанню [5, 429].

Постмодерністську ситуацію культури, як напрямок в сучасній творчості і подвійну легітимізацію "рішення-знання – знання-рішення", мовні елементи, прагматичні цінності і роздрібненість постмодерністичної культури вивчав французький філософ, естетик-постфрейдист Жан-Франсуа Ліотар. У своїй книзі "Постмодерністська ситуація. Доповідь про знання" (1979) він висунув гіпотезу про зміну статусу пізнання в контексті постмодерністської культури постіндустріального суспільства. Серед основних проблем, які розглядає Ж. Ліотар, є питання про науковий, філософський, естетичний, мистецький постмодернізм. Вчений вважає, що з невірою в метаоповідь, кризою метафізики і універсалізму з'являються теми ентропії, розбіжності, плюралізму, прагматизму мовної гри на відміну від глобальних проблем. На думку Ж. Ліотара, прогрес сучасної науки перетворив мету, функції, героїв класичної та модерністської філософії історії в мовні елементи, прагматичні цінності антиієрархічної постмодерністської культури з її витонченою чутливістю до диференціації, несумірності, гетерогенності об'єктів [6]. Він зауважує, що введення естетичної оцінки постнекласичного знання спонукало концентрувати увагу на ряді нових для філософії науки тем: проблемне поле – легітимація знання в інформатизованому суспільстві, метод мовної ігри; природа соціальних зв'язків як сучасна альтернатива і

постмодерністська перспектива; прагматизм наукового знання і його оповідних функцій. Наукове знання розглядається як "мова", і тому предмет дослідження лінгвістики, теорії комунікації, кібернетики, машинного перекладу. Специфіка постмодерністської ситуації полягає у відсутності і універсальності оповідання як метамови і традиційної легітимації знання.

Філософ вважає постмодернізм частиною модернізму, яка захована в ньому ("Постмодернізм для дітей", 1986). В умовах кризи гуманізму і традиційних естетичних цінностей (прекрасного, піднесеного, досконалого, геніального, ідеального), що притаманні модернізму, відбулося незворотне руйнування зовнішнього і внутрішнього світу в абсурдизмі (дезінтеграція персонажа і його оточення в прозі Д. Джойса, Ф. Кафки, п'єсах Л. Піранделло, живопису Ф. Ернста, музиці А. Шенберга). Тож героєм стала людина без властивостей, мобільна постмодерністська частина вийшла на перший план і відновила модернізм плюралізмом форм і технічних прийомів, зближенням з масовою культурою.

Якщо М. Фуко вважав за необхідне пошук нової мови для мистецтва майбутнього, то французький філософ, культуролог і естетик-постфрейдист Жиль Дельоз, який вплинув на формування естетики постмодернізму, висунув концепцію про одиниці хаосу – "хаосми". Вони, на його думку, стають основою постмодернізму в науці, філософії, мистецтві і набувають форми наукових принципів, філософських понять, художніх афектів. У новаторстві вільного пошуку закладені тенденції майбутнього розвитку, які характеризується подвійно: як взаємне тяжіння і взаємне відштовхування. Саме в них виникає процес декодування і виникнення історичних кодів. На думку Ж. Дельоза та його соратника Ф. Гваттарі, вільний творчий процес в експериментальному мистецтві нагадує ланцюг декодованих потоків (множинність просторових образів: "складка" і "ризома" Ж. Дельоза, співзвучні "мережі" або "лабіринти кодів" Р. Барта, "хора" Ж. Дерріда). Хоча функції "автора і читача" переосмислюються як "децентрованість" у Ж. Дерріда, полілінійність комунікації у Р. Барта, неоперспективізм Ж. Дельоза та передбачають трансформацію об’єкта у дискурсивному вимірі.

"Ризома" Ж. Дельоза є організованою моделлю з принципом множинності. Вона знаходить свою конкретизацію в постмодерністській художній творчості, в межах ідеалу оригінального авторського твору на ідеал конструкції як потоку з прихованих цитат, кожна з яких відправляє к різним сферам культурних змістів. У. Еко порівнює таку організацію художнього тексту з енциклопедією, в якій відсутня лінеарність оповіді, яку можна читати з будь-якого місця. Саме так створюються гіпертексти.

Тож, ризома як явище, яке постійно формується і поглиблюється, нагадує процес "подвійного кодування". Сутнісний момент процесуальності ризоми – це принципова непередбаченість її майбутніх станів. Ж. Дельоз цінує інтелектуальну творчість і в роботі "Логіка змісту" предметом його осмислення стає художня мова Л. Керолла, яку він порівнює зі знаком позбавленим змісту. В іншій роботі "Відмінності і повторення" Ж. Дельоз аналізує природу мистецтва і відмічає його симулятивну природу, виходячи с того, що наслідування – копія, мистецтво – симулякр, який перетворює копії в симулякри. Варіативність він бачить в тому, що неможлива фінальна ідентифікація в постмодерністичному творі і повторення присутнє в будь-якому процесі. Знаки для Дельоза не мають значень, вони не є означеними, їхня роль у виробленні бажань, а знаковий код більше жаргон, ніж мова. Він відкритий, багатозначний та знаки випадкові.

Тож, подвійність процесу кодування можна виділити в "синхронній грі всіх повторів, з їх сутнісною і ритмічною відмінністю, взаємним зміщенням і маскуванням, розходженням і децентрацією; їхньої взаємовкладеністю і почерговим оберненням ілюзіями, чий ефект кожного разу інший" [1, 351]. Кожен вид мистецтва має свої техніки повторення, процеси пасивного синтезу зі зразками звичок і пам’яті.

У результаті семіотичного, структуралістського, постструктуралістського аналізу та методу культурологічної герменевтики можна виділити основні підходи щодо вивчення "коду" культури і "подвійного кодування" в мистецтві:

1. З позицій семіотики "код в культурі" розглядається як знак або система знаків з найяскравішим прикладом мовою. Крім того, код-знак може стати моделлю для розгляду різновидів знакової системи – міфології, Біблії, графічних символів, нотних текстів, хореографії, образотворчого мистецтва, дорожніх знаків, моди тощо. Не дивлячись на те, що культурний код є незмінною структурою, все ж його складові, як і в мові, мають подвійну природу: власно визначення слова і його сутності (смислу), які впливають на його трактовку в залежності від часу (історичного) і простору, тексту і контексту, автора і реципієнта. Вчені аналізують культурний код як систему знаків з подвійною природою слова (як суперечлива єдність означника і позначеного).

2. Структуралістський і постструктуралістський аналіз дозволяє розкрити поняття "культурного коду" через подвійну природу структурних відношень (протилежностей), опозиції, знаковий (мовний) вираз смислу.

3. Аналізуючи творчість видатних вчених-структуралістів, постструктуралістів, постмодерністів робимо висновок про те, що потрапляючи до будь-якого виду мистецтва, культурний код, перетворюєть-

ся з однієї форми в іншу, змінюється його структура і напрям, він переходить з одного рівня на інший та виникає процес "подвійного кодування". Тоді нова система цінностей, образів, символів потребує нової логіки відкриття "коду", який потрапив до процесу переробки, інтерпретації, реконструкції, конотації тощо.

Література

1. Делез Ж. Различие и повторение / Ж. Делез / пер. с фр. Н.Б. Маньковской, Э. П. Юровской. – СПб. : ТОО ТК "Петрополис", 1998. – 384 с.
2. Джеймисон Ф. Постмодернизм или логика культуры позднего капитализма // Fredric Jameson. Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism. – Durham, 1991. – P. 130-132.
3. Дженкс Чарльз. Взлёт архитектуры постмодернизма /Дженкс Чарльз // Корпус 3. – Режим доступу : http://cih.ru/k3/jenx.html.
4. Енциклопедія історії України (ЕІУ) Кроче Бенедетто // Режим доступу : http://history.org.ua/?encyclop&termin=Kroche_Benedetto.
5. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Юлия Кристева [пер. с франц. Г.К. Косиков] // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / – М.: ИГ Прогресс, 2000. – С. 427-457.
6. Лиотар Ж.-Ф. Постмодернистическая ситуация / Ж.-Ф. Лиотар. Пер. с фр. Н.А. Шматко – СПб. : Алетейя, 1998. – 160 с. (серия "Gallicinium).
7. Липовецьки Жиль. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме / перевод с французского В. Кузнецова. – СПб.: издательство "Владимир Даль", 2001. – 336 с.
8. Лозинская Е. Двойная кодировка, двойная адресация в литературе /Лозинская Е. – Режим доступу : http://www.e-reading.club/chapter.php/101082/80/Chuprinin-Russkaya-literaturasegodnya._Zhizn'_po_ponyatiyam.html.
9. Повторева С. М. Структурний підхід – структуралізм – постструктуралізм (еволюція методології та її поширення у гуманітарних студіях): Монографія. / С. М. Повторева. – Львів: Видавництво Національного університету "Львівська політехніка", 2010. – 336 с.
10. Постмодернизм. Энциклопедия / сост. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001. – 1040 с. – (Мир энциклопедий). Режим доступу: http://yanko.lib.ru/books/encycl/post_mod_encyclop-_all.html#_Toc16546803.

References

1. Deleuze, J. (1998). Difference and Repetition. (N.B. Mankovsky, E.P. Jurowski. Trans). SPb. : TOO TK "Petropolis".[in Russian].
2. Jameson F. (1991). Postmodernism and cultural logic of late capitalism, Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham. (pp. 130-132).
3. Jencks Charles (1985). Rise postmodern architecture. Retrieved from: http://cih.ru/k3/jenx.html.
4. Encyclopedia of History of Ukraine (RTD) Benedetto Croce. Retrieved from: http://history.org.ua/?encyclop&termin=Kroche_Benedetto. [in Ukrainian].
5. Kristeva, Yu. (2000). Bakhtin, the word dialogue, the novel. (G.K. Kosikov. Trans). Moscow: [in Russian].
6. Jean-François Lyotard. (1998). Postmodernist situation. (N.A Shmatko). St. Petersburg. : Aletheia, (series "Gallicinium) [in Russian].
7. Lipovetski, Gilles. (2001). The era of emptiness. Essays on modern individualism. (V. Kuznetsova Trans). SPb .: Publishing House Vladimir Dal [in Russian].
8. Lozinska, Je. (2000). Dual encoding double addressing in the literature. Retrieved from: http://www.e-reading.club/chapter.php/101082/80/Chuprinin-Russka-ya-literaturasegodnya._Zhizn'-_po_pony-atiyam.html.
9. Povtoreva S.M. (2010). Structured Approach – structuralism – post-structuralism (the evolution of the methodology and its humanitarian studios spread the word). Lviv: Publishing of the National University "Lviv Polytechnic" [in Ukrainian].
10. Gritsanov, A., Mozheyko, M.A. (Eds.). (2001). Postmodernism: Encyclopedia. Minsk Interpresservis: Bk. House [in Belarus].

УДК 792.83

Афанасьєв Сергій Миколайович
Заслужений артист України,
доцент Київського національного
університету культури і мистецтв
fonteyn@bigmir.net

ДО ІСТОРІЇ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ ЧОЛОВІЧОГО БАЛЕТНОГО ВИКОНАВСТВА: 60-70-ті роки XX століття

У статті, присвяченій історії вітчизняної школи чоловічого виконавства 60-70-х років XX ст., досліджено мистецький доробок провідних артистів Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка – Валерія Ковтуна, Віктора Литвинова та Миколи Прядченка. Висвітлено основні етапи їх творчого шляху, проаналізовано найяскравіші сценічні досягнення.

Ключові слова: балет, школа класичного танцю, Київський державний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, Валерій Ковтун, Віктор Литвинов, Микола Прядченко.

Афанасьев Сергей Николаевич, *Заслуженный артист Украины, доцент Киевского національного университета культуры и искусств*

К истории Киевской школы мужского балетного исполнительства: 60-70-е года XX в.

В статье, посвященной истории отечественной школы мужского исполнительства 60-70-х годов XX в., иследовано художественное наследие ведущих артистов Киевского государственного академического театра оперы и балета им. Т. Шевченко - Валерия Ковтуна, Виктора Литвинова и Николая Прядченко. Освещены основные этапы их творческого пути, проанализированы самые яркие сценические достижения.

Ключевые слова: балет, школа классического танца, Киевский государственный театр оперы и балета им. Т. Г. Шевченко, Валерий Ковтун, Виктор Литвинов, Николай Прядченко.

Afanasyev S., *Honored artist of Ukraine, associate professor, Kyiv National University of Culture and Arts*

Regarding the history of the Kyiv school of male ballet performance of the 1960-70's

The article is devoted to the history of the home school of male performance of 1960 -70's. The masterpiece of the leading actors of the Kyiv Shevchenko state academic opera and ballet theater such as Valeriy Kovtun, Viktor Lytvynov and Mykola Priadchenko is investigated. The main stages of their creative career are enlightened, their most brilliant creative achievements are analyzed.

The study of the creative experience of the best representatives of the Kiev school of dance of 1960-70's aiming at accumulating and preserving the national ballet theoretical heritage is an urgent task of the modern Ukrainian art. The purpose of this research is the scientific study of the artistic heritage of the brightest figures of the Kyiv Ballet of that period of performing and severance of the characteristics of their manners and professional level.

The analysis of scientific sources shows that this topic was examined by such domestic researchers as I.Dichenko, N.Zubareva, L.Tarasenko, V.Turkevych, M.Stefanovic and etc. But perhaps the most fruitful impact in this area was done by the scientific activity of Doctor of Arts, Professor Yuri Stanishevsky, who devoted a number of fundamental monographs to studying the history of the national ballet. Along with analysis of the best ballet theater of the Soviet theater heritage, the focus of researcher has always been concentrated on the main achievements of the leading soloists of the ballet scenes countries, their creative collaboration with famous Ukrainian choreographers, directors, conductors and more.

The 1960-70's in the history of the Kyiv ballet scene were marked by active stage searches, daring artistic experiments, which stood out in line with the individual style of performing of several generations of dancers. In particular, during this period M.Apukhtin, F.Baklan, A.Belov, G.Baukin, V.Kruglov, A.Novychonok, V.Nekrasov, N.Novikov, V.Parsiegov, O.Segal, B.Stepanenko were working on stage. Next to them the representatives of young generation such as V.Kovtun, E.Kosmenko, S.Lukin, V.Litvinov, M.Pryadchenko, V.Fedotov, V.Yaremenko, O. Kalibabchuk, V.Rybiy, B.Lebid etc. were growing.

Unfortunately, the volume of the scientific publications cannot fully review the creative contribution of all these artists. We therefore will limit ourselves to a few names: V.Kovtun, V.Litvinov and M.Pryadchenko.

Valery Kovtun, a well-known Ukrainian dancer takes a special place in the list of prominent figures of the Kyiv theatrical stage of the 1960-1970's. Among the best roles of Vladimir Kovtun of that period we will note such as Siegfried ("Swan Lake"), Basil ("Don Quixote"), Albert ("Giselle"), Vaclav ("Fountain of Bakhchisarai") and so on. On Kyiv stage V.Kovtun performed about 30 solo parties.

Among V.Kovtun's special achievements there are his participations in the 5th International Ballet Competition in Varna (Bulgaria), the International Ballet Competition in Moscow, the 4th International Dance Festival in Paris (Nijinsky Prize of the French Academy of Dance, 1977). In 1978, the leading soloist of T.Shevchenko Opera and Ballet theater V.Kovtun received the honorary title of People's Artist of the USSR.

© Афанасьєв С. М., 2015

Simultaneously with the work of choreographer, V.Kovtun was involved in teaching practice, he taught dance duet in the Kyiv Ballet School.

Innovative ideas of choreographers of the 1960-70's were embodied on the Kyiv stage by talented master Viktor Litvinov.

In 1985, V.Litvinov finished his career of dancer and choreographer and turned to ballet master activity.

Choreographer's debut on the main stage ballet Kyiv happened in December 1988, with the play "Don Quixote". Another work of V.Litvinov was the original version of S.Prokofiev's "Cinderella".

In 2003 and 2006 V.Litvinov was awarded by theater prize "Kyiv Pectoral" as the best choreographer for such ballet performances as A.Gradsky's "Mowgli" and B.Pawlowski's "Snow White and the Seven Dwarfs".

In 2009 Viktor Litvinov obtained the title of People's Artist of Ukraine.

Deep spirituality and technical excellence were embodied on the stage of the Kyiv T.Shevchenko Opera and Ballet theater in 1960-70's by Mykola Pryadchenko, a dancer.

At the age of 18 Mykola Pryadchenko made his début on the Kyiv stage in the ballet "Forest Song" in virtuoso party of Perelesnyk. And the result of M.Pryadchenko's stage activity was 25-year-long theatrical experience realized in the performance "Fantastic Symphony" to the music of Berlioz.

Noting the dancer's acting talent and professionalism, critics noticed that in this play M.Pryadchenko created one of his best roles.

Since 1996, M.Pryadchenko has been working as tutor choreographer in the ballet troupe of the theater in the capital.

Conclusions and prospects for further development.

Thus, the 1960-70's became for the Kiev Ballet Scene the period of great artistic achievements of several generations of prominent representatives of the national school of classical dance.

Along with experienced performers the young generation of future Ukrainian ballet stars (Ye.Kosmenko, V.Fedotov, S.Lukin, V.Yaremenko) acquired stage experience.

The common feature of their masterly performance was the irreproachable school of classical dance (all of them are graduates of the Kiev Choreographic School), with its brilliant virtuoso technique that allowed them to implement the most complex creative vision.

At the same time bright and extraordinary scenic individuality of each of the artists helped them to create deep and rich in emotional palette ballet images. Thanks to highly professional works of our outstanding Valery Kovtun, Viktor Litvinov and Nicholas Pryadchenko Ukrainian ballet art became widely known and popular not only within former Soviet space but also in many countries.

Key words: ballet, classical dance school, Kyiv Shevchenko state academic opera and ballet theater, Valeriy Kovtun, Viktor Lytvynov, Mykola Priadchenko.

Історія вітчизняного балету радянського періоду налічує чимало славетних імен артистів, представників чоловічої школи танцю, широко відомих не лише у нашій державі, а й у всьому світі. З поміж них окремо в цьому ряду стоять танцівники Національної опери України (в 1960 – 1970-х роках – Київського державного Ордена Леніна і Ордена Трудового Червоного Прапора академічного театру опери та балету УРСР імені Т.Г. Шевченка).

Столичний балет завжди дбайливо плекав та збагачував традиції чоловічого виконавства, передаючи наступним поколінням артистів притаманну йому специфіку хореографічної майстерності та сценічної виразності. Вивчення творчого досвіду кращих представників київської танцювальної школи 1960 – 1970-х років з метою накопичення та збереження теоретичної спадщини вітчизняного балету є актуальним завданням сучасних українських мистецтвознавців. Метою даної наукової розвідки є дослідження артистичного доробку найяскравіших постатей київського балету означеного періоду, виокремлення особливостей їх виконавської манери та професійного рівня.

Аналіз наукових джерел засвідчує, що даною проблематикою займалися такі вітчизняні дослідники, як І. Диченко, Н. Зубарєва, Л. Тарасенко, В. Туркевич, М. Стефанович тощо [3-4], [10], [12-13]. Але чи не найбільш плідною у цій галузі була наукова діяльність доктора мистецтвознавства, професора Юрія Станішевського, який присвятив вивченню історії вітчизняного балетного мистецтва низку ґрунтовних монографічних праць (Український радянський музичний театр. 1917-1967. Нариси історії, К., 1970; Національний академічний театр опери та балету України імені Т.Г. Шевченка: історія і сучасність, К., 2002; Украинский балетный театр: история и современность, К., 2008 та ін.) [5-9]. Поряд з аналізом найкращих балетних вистав радянської театральної спадщини, створених за класичними та сучасними музичними творами вітчизняних та зарубіжних композиторів, у центрі уваги дослідника завжди були досягнення провідних солістів головної балетної сцени країни, їх творча співпраця з відомими українськими балетмейстерами, режисерами, диригентами тощо.

1960-1970-ті роки в історії київської балетної сцени були позначені активними постановочними пошуками, сміливими мистецькими експериментами, у руслі яких яскраво виділялася індивідуальна виконавська манера одразу кількох поколінь танцівників. Зокрема, у цей період на сцені Київсь-

кого державного академічного театру опери та балету імені Т.Г. Шевченка працювали М. Апухтін, Ф. Баклан, А. Бєлов, Г. Баукін, В. Круглов, А. Новичонок, В. Некрасов, М. Новиков, В. Парсєгов, О. Сегаль, Б. Степаненко. Поруч з ними зростала молода зміна – В. Ковтун, Є. Косменко, С. Лукін, В. Литвинов, М. Прядченко, В. Федотов, В. Яременко, О. Калібабчук, В. Рибій, В. Лебідь тощо. Юрій Станішевський писав про них: "Широтою і мужньою піднесеністю, чистотою хореографічного малюнку вражав Веанір Круглов. Безпосередність, романтична окриленість були притаманні Євгенові Косменку. Щирість, емоційна щедрість вабили в акторських роботах Вадима Авраменка, який став одним з провідних педагогів хореографічного училища, дбайливим вихователем юних танцівників – переможців відомих міжнародних конкурсів. Зовнішня стриманість і внутрішній драматизм відзначали ролі Валерія Некрасова. Піднесеним романтиком став Віктор Рибій, вдумливим артистом, що ретельно осмислює й відшліфовує кожний епізод був, Сергій Лукін. Майстром пластичного перевтілення й гострого, сповненого експресії сценічного малюнка в кожній партії чи то класичного, чи то сучасного репертуару виявляв себе Віктор Литвинов, а запальним характерним танцівником – Юрій Тарасов. Величава, благородна виконавська манера, героїчна природа відзначали танець Вадима Федотова..." [7, 17]. Не можна не закцентувати, що артистичні досягнення всіх цих різних за індивідуальним почерком виконання танцівників передусім були пов'язані з творчою діяльністю таких балетмейстерів, як Анатолій Шекера (1974–1977 рр.), Роберт Клявін (1969–1972, 1979–1985 рр.), Галина Кирилова (1972–1974 рр.), Генріх Майоров (1977–1978 рр.).

На жаль, обсяг наукової публікації не дозволяє повною мірою висвітлити творчий доробок усіх згаданих артистів. Тому ми обмежимось лише кількома славетними іменами – це Валерій Ковтун, Віктор Литвинов і Микола Прядченко, залишивши майбутнім дослідникам поле для подальшої праці в цій галузі.

Відомий український танцівник Валерій Ковтун (1944–2005) посідає окреме місце в переліку видатних діячів київської театральної сцени 1960-1970-х років. Випускник Київського хореографічного училища (педагоги І. Булатова, Є. Зайцев, Ф. Баклан), В. Ковтун успішно дебютував на сцені Театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка у 1964 році в партії Зігфріда в "Лебединому озері" П. Чайковського. Попри, на вдалий виступ, перспективного молодого танцівника в Києві, не залишили, а натомість направили працювати до Харківського Державного театру опери та балету ім. М. Лисенка, де він і набув необхідного професійного досвіду. Серед кращих ролей В. Ковтуна того періоду відзначимо такі, як Зігфрід ("Лебедине озеро"), Базіль ("Дон Кіхот"), Альберт ("Жізель"), Гармодій ("Спартак"), Вацлав ("Бахчисарайський фонтан") тощо [1, 256; 4].

У 1968 році молодого артиста врешті-решт було прийнято до трупи столичного колективу Театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка. З 1969 року склався сценічний дует Валерія Ковтуна і провідної солістки театру – Тетяни Таякіної. Критика відзначала сценічну гармонійність та акторську злагодженість цієї пари: "Особливо проникливо відчули Т. Таякіна і В. Ковтун своєрідну стилістику "Жізелі", передаючи в наспівно-прозорому, грацийному й художньо-витонченому танці тремтливу ніжність і теплоту музики А. Адана, мереживну чистоту хореографії Ж. Кораллі, Ж. Перро і М. Петіпа, зворушливі почуття героїв. У цій старовинній романтичній виставі українські артисти виявили себе тонкими стилістами, знавцями вітчизняних виконавських традицій і сучасних досягнень світової хореографічної сцени, а також вдумливими творцями власної інтерпретації канонічних танцювальних партій..." [6, 474].

На київській сцені В. Ковтун виконав близько 30 сольних партій, серед яких були: Принц ("Лускунчик"), Дезіре ("Спляча красуня"), Джеймс ("Сильфіда"), Дафніс ("Дафніс і Хлоя"), Юнак ("Болеро"), Лукаш ("Лісова пісня"), Данило ("Кам'яна квітка"), Паріс ("Лілея"), Дон Жуан ("Кам'яний володар"), Ферхад ("Легенда про любов") тощо. За свідченням театрознавців, образи, створені В. Ковтуном, були сповнені м'якого ліризму та світлої романтики. Так, про участь артиста у балеті "Спартак", Ю.Станішевський писав: "Майстер класичного танцю, Валерій Ковтун надавав дещо нейтральному хореографічному малюнкові партії Красса вишуканої елегантності, графічної завершеності. Його Красс зневажав усіх довкола, самозакоханість і бундючність не залишали його і в дуетах з Егіною, і в розгорнутих сольних епізодах... Образ, створений В. Ковтуном, був значно складнішим, ніж постать Красса, дещо однозначно змальована В. Рибієм, який підкреслював у суперечливому характері персонажа лише самолюбування й жорстокість..." [6, 453].

Серед особливих досягнень В. Ковтуна варто визначити участь у V Міжнародному балетному конкурсі у Варні (Болгарія, третя премія, 1970 р.), Міжнародному конкурсі артистів балету в Москві (друга премія, 1973 р.), IV Міжнародному фестивалі танцю в Парижі (Премія імені В. Ніжинського Французької академії танцю, 1977 р.). Про останню подію В. Ковтун згадував через роки: "На IV Міжнародний фестиваль танцю в Парижі ми потрапили випадково. То був час, коли нашим артистам категорично заборонялося брати участь у заходах подібного роду: якщо там виступали емігранти –

боялися наших з ними контактів... Премії вручав нам з Тетяною Таякіною Серж Лифар у російському посольстві у присутності представників французької громадськості, Майї Плісецької, а також асистентів та колег по Академії. Вся процедура мала урочистий характер. Бути лауреатом Премії Вацлава Ніжинського та Анни Павлової вважалося престижним та почесним..." [4].

Непересічною подією у творчій долі В. Ковтуна стало його незабутнє знайомство з примою-балериною Великого театру (Москва) Майєю Плісецькою. На її запрошення київський артист виступив партнером танцівниці на телезйомках, брав участь у зарубіжних подорожах, гастролював з трупою Великого театру. "Вперше доля звела мене з Плісецькою у 1973 році, – розповідав згодом В. Ковтун. – Вона зателефонувала мені і запропонувала знятися разом у телевізійних версіях балетів "Лебедине озеро" та "Загибель рози". Я приїхав, вивчив за три години невідомий хореографічний "текст", і наша спільна робота розпочалася. Я одразу відчув, якою непересічною особистістю є Майя. Інколи мені навіть здавалося, що вона володіє даром навіювання. З нею неможливо було щось не так зробити, припуститися помилки. Вона сміливо і впевнено вела партнера за собою. Танцювати з Плісецькою означало стати з нею єдиним цілим..." [4].

У 1978 році провідний соліст Театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка В. Ковтун отримав почесне звання народного артиста СРСР. Наступним відповідальним етапом у кар'єрі танцівника стало навчання на балетмейстерському факультеті Державного інституту театрального мистецтва ім. А. Луначарського у Москві (клас Р. Захарова), після закінчення якого у 1984 році В. Ковтун упродовж 1985 – 1987 років очолював балетну трупу головного столичного театру.

30 грудня 1986 року він дебютував уже як хореограф постановкою "Лускунчика", здійсненою разом із досвідченим диригентом А. Власенком, художником В. Окунєвим і провідними солістами – Тетяною Таякіною (Маша) та Миколою Прядченком (Принц – Лускунчик). У подальші роки балетмейстерська діяльність В. Ковтуна отримала нові напрями реалізації: у 1987 – 1988 роки він працював головним балетмейстером Укрконцерту, а з 1989 року замінив колишнього засновника, художнього керівника і головного балетмейстера Київського театру класичного балету В. Вронського (помер 1989 р.). Паралельно з балетмейстерською роботою В. Ковтун займався педагогічною практикою: упродовж двох десятиліть (1977 – 1997) він викладав дуетний танець у Київському хореографічному училищі [4].

Новаторські відкриття балетмейстерських задумів 1960-1970-х років цікаво втілював на київській сцені талановитий майстер Віктор Литвинов (нар.1948 р.). До складу трупи Театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка він увійшов у 1967 році після закінчення Київського хореографічного училища. Серед його найбільш вдалих балетних партій відзначимо партії: Ротбарта ("Лебедине озеро"), Тибальта ("Ромео і Джульєтта"), Абдерахмана ("Раймонда"), Візира ("Легенда про любов"), Принца Лимона ("Чипполіно"), Гірея ("Бахчисарайський фонтан"), Спартака, Красса ("Спартак"), Север'яна ("Кам'яна квітка") тощо [1, 316]. Проти 1969 – 1981-ті роки артист неодноразово ставав лауреатом Всесоюзних конкурсів артистів балету і балетмейстерів (1975 року отримав звання заслуженого артиста УРСР). Мистецтвознавець І. Диченко писав про особливості танцювального (а згодом і балетмейстерського) почерку В. Литвинова: "Можливості Литвинова-балетмейстера надзвичайно тісно пов'язані з його індивідуальністю характерного танцівника. Якою колоритною була його фея Карабос, сповнена відьмацьких чар; яким темпераментним, поважним, гордовитим постав перед глядачем його Еспадо, а яка стихія пристрастей, палаючого серця відбилася у танцювальних діалогах з Кармен! У молоді роки Вікторові Литвинову пощастило відчути "перчену" гостру хореографію Алонсо, драматичну масштабність, пошук філософії змістовності в образах, створених Анатолієм Шекерою, грайливість, гротесковість пластичної лексики у самобутній хореографії Генріха Майорова. Ці творчі здобутки найкращим чином виявилися на новому етапі становлення майстра – в його авторських хореографічних пошуках..." [3, 10].

У 1985 році В. Литвинов завершив кар'єру танцівника і після закінчення балетмейстерського факультету Ленінградської консерваторії ім. М. Римського-Корсакова звернувся до балетмейстерської діяльності: впродовж 1985–1987 рр. він очолював балетну трупу Київського музичного театру для дітей та юнацтва, а у 1987–1994 рр. керував балетною трупою Театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка.

Дебют балетмейстера на головній балетній сцені Києва відбувся у грудні 1988 року виставою "Дон Кіхот" з темпераментною і віртуозною Тетяною Білецькою (Кітрі) та величним Віктором Яременком (Базіль). Наступною роботою В. Литвинова стала оригінальна версія "Попелюшки" С. Прокоф'єва, створена у 1989 році у співпраці з диригентом О. Рябовим і художником М. Левитською [6, 486–487]. Балетмейстер сміливо відкрив широкий шлях юним солістам і в подальші роки під його керівництвом було здійснено вистави: "Спляча красуня", "Лісова пісня" (1991 р.), "Ніч перед Різдвом" (1993 р.), "Панночка і хуліган" (1998 р.), "Новий декамерон", "Вікинги" (1999 р.), "Жар-птиця" (2000 р.) тощо.

З 2005 року В. Литвинов знов керує балетною трупою Київського музичного театру для дітей та юнацтва (з 2010 р. – Київський муніципальний академічний театр опери та балету для дітей і юнацтва). У 2003 та 2006 роках його було відзначено театральною премією "Київська пектораль" як найкращого хореографа-постановника року за балетні вистави "Мауглі" О. Градського та "Білосніжка й сім гномів" Б. Павловського (хореографія Г. Майорова). У 2009 р. Віктор Литвинов дістав звання народного артиста України [2].

Глибоку духовність у своєму технічно досконалому танці талановито втілював на сцені Київського театру опери та балету ім. Т.Г. Шевченка у 1960 – 1970-х роках танцівник Микола Прядченко (1951 – 2014). Учень В. Денисенка, засновника сучасної школи українського чоловічого балетного виконавства (а також В. Єфремової, в театрі – В. Круглова), він у 1969 році був прийнятий до трупи столичного театру і досить швидко став одним з визначних танцівників Європи, прославивши українську хореографію в багатьох країнах світу.

У 18 років відбувся перший виступ Миколи Прядченка на київській сцені в балеті "Лісова пісня" у віртуозній партії Перелесника. "Палкий, казковий герой Прядченка вилітав на сцену, і вся вистава неначе сповнювалася його вогняним подихом. Так в український балет увійшов самобутній талановитий актор, якому судилося на київській сцені тривале і прекрасне творче життя...", – писали про дебют М. Прядченка театрознавці [6, 568].

Проникліва задушевність М. Прядченка з особливою повнотою розкрилася і в інших образах романтичного характеру,створених обдарованим танцівником (Зігфрид з "Лебединого озера", Ромео з "Ромео і Джульєтти", Лускунчик з однойменного балету тощо). У цих партіях М. Прядченко "виявив не лише володіння стилістикою класичного танцю, а й артистизм, музикальність, уміння емоційно наповнити та психологічно виправдати кожну пластичну фразу, будь – яку сценічну ситуацію, скульптурно завершену і гранично виразну позу. Він умів проникливо відтворити в танці настрої й найтонші душевні поривання своїх героїв..." [6, 568].

Доля подарувала артистові можливість танцювати практично увесь репертуар балетної трупи з багатьма провідними солістками театру. Партнерками М. Прядченка були О. Потапова, І. Лукашова. А. Гавриленко, Л. Сморгачова, О. Філіп'єва, а також Н. Семізорова (випускниця Київського хореографічного училища, пізніше – солістка балетної трупи Великого театру в Москві) [5, 11-12].

Підсумком сценічної діяльності М. Прядченка, реалізацією накопиченого ним 25-річного театрального досвіду стала вистава "Фантастична симфонія" на музику Г. Берліоза. Пізніше він так згадував про свою роботу над цим балетом: "Коли Анатолій Федорович Шекера поставив "Фантастичну симфонію",... я танцював Леліо. ...Я майже захворів, коли ми її підготували, а уже в ній було багато переходів від реального до потойбічного. Ця внутрішня динаміка настроїв Берліоза – від божевілля цілковитої свідомості й навпаки – дуже виснажувала мене: в танці треба було постійно перебудовувати свій внутрішній стан і втілювати його в русі, йти за музикою. Вдень і вночі в мені звучали акорди композитора, яких я не міг позбутися..." [12].

Прем'єра "Фантастичної симфонії" відбулася 26 червня 1996 року. Відзначаючи акторський талант танцівника, його високий професіоналізм, мистецтвознавці зауважували, що в даній виставі М. Прядченко створив одну із найкращих своїх ролей. "Танцюючи в театрі 27-й сезон, – писав про нього Ю. Станішевський, – артист неначе переживав другу творчу молодість, не поступаючись у чистоті, легкості й елегантності танцю юним солістам... Його поетична, окрилена романтикою і наснажена зворушливим ліризмом мистецька індивідуальність уособлює танцювальну культуру, професійну майстерність та високий артистизм українських балетних акторів..." [6, 566].

З 1996 року (після закінчення Державного інституту театрального мистецтва ім. А. Луначарського у Москві) М. Прядченко почав працювати на посаді балетмейстера-репетитора балетної трупи столичного театру. Про важливість своєї роботи він говорив: "Танець вимагає постійного розвитку та обов'язкового спостереження зі сторони. Мало хто з танцівників може об'єктивно оцінити власні можливості й визнати свої помилки. Дзеркало не лестить тільки дуже самокритичним людям. Вважаю, що педагог у роботі артиста – це прообраз його майбутнього глядача..." [12].

Отже, 1960-1970-ті роки стали для київської балетної сцени періодом великих артистичних досягнень одразу кількох поколінь яскравих представників вітчизняної школи класичного танцю. Поряд із досвідченими виконавцями – М. Апухтіним, Г. Баукіним, В. Кругловим, В. Парсєговим та іншими – набувала сценічного досвіду молода зміна, а згодом майбутні зірки українського балету – Є. Косменко, С. Лукін, В. Федотов, В. Яременко та ін.

У пропонованому нарисі ми спробували розглянути творчі портрети лише трьох танцівників, провідних солістів Київського державного академічного театру опери та балету УРСР ім. Т.Г. Шевченка – мужнього й емоційно щирого Валерія Ковтуна, натхненого й експресивного Віктора Литвинова, роман-

тика й неперевершеного майстра перевтілення Миколи Прядченка. Спільною рисою їх виконавського мистецтва стала передусім бездоганна школа класичного танцю (усі вони – випускники Київського хореографічного училища) з її блискучою віртуозною технікою, що дозволяла їм втілювати найскладніші творчі задуми. Водночас яскрава і неординарна сценічна індивідуальність кожного з артистів допомогла їм створити глибокі й багаті за емоційною палітрою балетні образи, завдяки високопрофесійному доробку наших видатних – Валерія Ковтуна, Віктора Литвинова та Миколи Прядченка – українське балетне мистецтво стало широко відомим і популярним не лише у межах радянського простору, а й у багатьох країнах світу.

Література

1. Балет: Энциклопедия / Под ред. Ю. Григоровича. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – С. 256.
2. Виктор Литвинов [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.musictheatre.kiev.ua/ru/dossier/21.
3. Диченко І. Балетна сповідь Панночки і Хулігана /І. Диченко // Музика. – 2000. – № 4 – 5. – С. 10.
4. Зубарева Н. Валерий Ковтун: "Только бы нас ценили!..". – [Електронний ресурс] / Зубарева Н. – Режим доступу: http://gazeta.zn.ua/CULTURE/valeriy_kovtun_esli_by_tolko_nas_tsenili.html.
5. Станішевський Ю. Лицар українського балету / Ю. Станішевський // Танец в Украине и в мире. – № 2. – 2011. – С. 11–12.
6. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Т. Шевченка: історія і сучасність / Ю. Станішевський. – К.: Музична Україна, 2002. – 734 с.
7. Станішевський Ю. Танцювальне мистецтво України в іменах і датах / Ю. Станішевський // Хореографічне мистецтво України у персоналіях: Довідник. – К.: Біографічний інститут НАН України, 1999. – С. 4-21.
8. Станішевський Ю. Український радянський музичний театр. 1917-1967. Нариси історії / Ю. Станішевський. – К.: Наукова думка, 1970. – 291 с.
9. Станишевский Ю. Украинский балетный театр: история и современность / Ю. Станишевский. – К.: Музична Україна, 2008. – 411 с.
10. Стефанович М. Київський державний театр опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка. Історичний нарис / М. Стефанович. – К.,1968. – 274 с.
11. Танцы на кончиках пальцев [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://izvestia.com.ua/ru/article/8049
12. Тарасенко Л. Искусство быть партнером [Електронний ресурс] / Тарасенко Л. – Режим доступу: http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/iskusstvo-byt-partnerom.
13. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України в персоналіях: Довідник / В. Туркевич. – К.: Біографічний інститут НАН України, 1999. – 224 с.

References

1. Ballet: The encyclopedia. (1981). Moskva : Soviet encyclopedi.
2. Litvinov, V. (2005). Retrieved from: http: // www.musictheatre.kiev.ua / ru / dossier / 21 [in Russian].
3. Dichenko, I. (2000). Baletna confession Pannochki and Huligana . Kyiv: Muzik [in Ukrainian].
4. Zubareva, N. (1999). Valery Kovtun: "If only we were appreciated !". Retrieved from: http://gazeta.zn.ua/CULTURE/valeriy_kovtun_esli_by_tolko_nas_tsenili.html [in Russian].
5. Stanishevskiy, Y. (2011). Litsar of ukra§nsky to the ballet. Dance in Ukraine and in the world. Kyiv: Muzik [in Ukrainian].
6. Stanishevskiy, Y. (2002). Natsionalny akademichny theater to the opera that to Ukrainians ballet named after T. Shevchenka: History and Modernity. Kyiv: Muzichna Ukraina [in Ukrainian].
7. Stanishevskiy, Y. (1999). Tantsyuvalne art Ukraini in the menakh and dates. Horeografichne art Ukraini at the personaliyah: Dovidnik. Kyiv : Biografichny institut Ukraini's NAN [in Ukrainian].
8. Stanishevskiy, Y. (1970). Ukrainskiy radyanskiy muzichny theater.
1917-1967. Naris istoriy and her./ Yu. Kyiv : Naukova dymka
[in Ukrainian].
9. Stanishevsky, Y. (2008). Ukrainskiy ballet theater: history and present. Kyiv : Muzichna Ukraina [in Ukrainian].
10. Stefanovich, M. (1968). Kievskiy derzhavny theater to the opera that to the ballet of URSR them. T. G. Shevchenka. istorichny essay. Kyiv: Muzichna Ukraina [in Ukrainian].
11. Dances on finger-tips. (2009). Retrieved from: http: //izvestia. com.ua / ru / article / 8049 [in Russian].
12. Tarasenko, L.(2008). Art to be the partner. Retrieved from: http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/iskustvo-byt-partnerom [in Russian].
13. Turkevich, V. (1999). Horeografichne art Ukraini in the personaliyakh: Dovidnik. Kyiv: Biografichny instinut Ukraini's NAN [in Ukrainian].

УДК 78.085.1:39

Богданова Марина Вікторівна
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри хореографії
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
time_dance@mail.ru

ТАНЕЦЬ ЯК СКЛАДОВА КУЛЬТОВОЇ ОБРЯДОДІЇ

У статті розглядається танець як найдавніший вид художньої творчості людини, первісно пов'язаний з історико-культурною традицією культових обрядів та ритмічним рухом ритуальної практики людства. Емоційна причетність танцювального мистецтва до сакрального змісту його образів відображає ментальність кожного народу, особливості його лексики, специфічність виконання.

Ключові слова: культура, обряд, релігійний культ, культова практика, ритуальний танець, хоровод.

Богданова Марина Викторовна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Танец как составляющая культовой обрядности

В статье рассматривается танец как древнейший вид художественного творчества человека, изначально связанный с историко-культурной традицией культовых обрядов и ритмичным движением ритуальной практики человечества. Эмоциональная причастность танцевального искусства к сакральному смыслу его образов отражает ментальность каждого народа, особенности его лексики, специфичность исполнения.

Ключевые слова: культура, обряд, религиозный культ, культовая практика, ритуальный танец, хоровод.

Bogdanova Maryna, *PhD in Arts, Associate professor of the choreography chair,N ational Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Dance as a part of the religious rites

The article discusses the dance as an ancient form of the artistic person, originally associated with the historical and cultural tradition of the religious rites and ritual practice of the rhythmic movement of the humanity. The dance at the same time becomes the first art form of conscious human communication. Emotional involvement in the art of dance to the sacred content of its images reflects the mentality of each nation, particularly its vocabulary, specificity of its performance.

The uncertainty of the primitive people about the result of the production activity, the imperfection of the real resources that can ensure the continued success of the hunting, fishing, and other labour actions, was one of the main reasons that prompted those people to use the illusory and symbolic game means of the practical impact. The rites depicting the dance of the hunting animals are known in the many nations and have been described by ethnographers. The hunting and labor dancing of the primitive people were characterized by its own rhythm and melody. They had the imitation character, considering the gender differentiation in the labor between the men and the women. The women of the tribe could not participate in the hunting dances because they were not engaged in the hunting. Their duties included the household work, so the specifics of the cooking, tailoring and embroidery, which also occupied a niche in the content of the dances of the primitive peoples, were reproduced in the women's dances.

The human history has repeatedly noted the impact of the group of rhythmic body movements towards the cultivation of the mystical feeling of the kinship. So the traditional dances of the many nations are based on the principles of the circle, the symbol of God and eternity to show that there is no beginning and no end in the dance. The round dance is popular among the Ukrainians from the pre-Christian times. During its performance the dancers are arranged in the chains, in the form of the closed or opened curve. Holding in the dance tight by the hand, the participants were recruited the forces for the joint experience of the different conflicts of everyday life.

The totemic dance rituals were practiced to restore the supernatural blood links of the certain clan or a tribe with the certain objects of the nature. Totem-progenitors were primarily as the objects of the nature, which had the importance for the human traits: strength, fecundity, agility and etc.

The ancients realized their military ritual dances in the great rhythmical forms. They were built on the integration of the participants and spectators of the dance action in a single rhythm, which released a significant amount of the energy needed for the training by the military affairs. The military Greek pyrrhic dance with the weapons in the arms of the dancers imitated the real military exercises. The dance by its nature unites the reality and the mythology.

In the ancient Greece, the Greek warriors' militant dance was performed in the valuable decorated armor with helmets, shields, spears and swords. Dance with a sword, but without clothes and special equipment was regarded by the Greeks and Romans as a sign of the German savagery and barbarism.

If participation in the ritual dances in the primitive society was spontaneously, in ancient Greece there was a differentiation of their participants and spectators. The high ethos (the tranquil moral and aesthetic character, alternative to deplorable pathos and marked by a high level of the spiritual perfection) provided the classic antique dances a cult value.

© Богданова М. В., 2015

The man of antiquity felt the harmony of the divine and the earthly and wanted comprehensively and fully to realize themselves. Actually the dance as a wonderful gift of the Olympian gods, according to the requirements kalokagathia, became the unity of the spiritual and physical beauty. The gods occasionally descended to earth to join the dance of the people.

Along with the growing power and wealth of the Imperial Rome the Roman nobility spread the desire for the luxury and licentiousness. The art of the dance is deprived of its original aesthetic purity, it is increasingly distorted by the animal lust and debauchery. The sacred ancient Greek celebrations in the honor of Dionysus are transformed into the unbridled orgies, in which mostly salaried dancers and jesters-gistrions were involved. Thus, the beginning of a ritual dance as a spiritual phenomenon is gradually replaced by a purely entertaining elements, inevitably vulgarizing. There were obscene mysteries – "Bacchanalia" (from the Latin Bacchanalia), followed by a riotous feast of the drunkenness and meaningless, then prohibited by the Roman Senate. The former traditional sacred dances, such as belly dancing, losing its deeper mystical meaning, gained psychological opposite direction as vulgar exciting spectacle.

Key words: culture, dance, ritual, religious cult, cult practices, ritual dance, dance, roundelay.

Танець як соціальне явище рельєфно відображає специфіку генези духовної культури суспільства. Прагнення набуття хореографічних знань і навичок й художнього самовираження зумовило появу все нових форм танцю, вершиною яких правомірно вважати сучасний танець.

Визначення передумов, джерел та шляхів подальшого розвитку танцювального мистецтва передбачає збереження прадавніх стереотипів танцювальної культури людства. У світоглядному відношенні цей унікальний феномен постав з природної потреби людини до емоційного спілкування і свідоме прагнення причетності до своєї родової громади і навколишнього світу. Виходячи з тієї обставини, що будь-яким процесам в оточуючому її світі притаманний ритмічно-періодичний рух, людина первісного суспільства, ймовірно, орієнтувалася на сприйняття Космосу як загадково величної, але доцільно організованої сутності.

На думку Л. Мориної, танець як складова релігійного культу мав забезпечувати входження у специфічний психічний стан, за якого уможливилися й містичне спілкування зі сферою сакральною, Божественою. Деякі релігійні мислителі інтерпретують включені у культову практику танці як особливу спробу досягти вищого духовного злету, реалізацію духовної інтуїції й компенсацію усвідомлення повноти космічного буття, яку людство втратило разом з початком його історії, коли сталося розірвання сакральних стосунків з Богом, що спричинило фатальні наслідки для людського світу. Унаслідок чого виникла духовно-практична потреба повернути гармонію мікро- та макрокосмосу [5, 119].

Н. Нетужилова у статті "Міф і ритуал як першооснова мистецтва танцю" розглядає архетипічну природу танцювального мистецтва, простежуючи еволюцію ритуального танцю від містеріальної практики, пов’язаної з атрибутикою культових обрядів, до сучасної естетики класичної хореографії. Тотемний танець прадавньої людини, стверджує дослідниця, була частиною складного ритуалу і мав певні функціональні спрямування, пов'язані з її тотемними віруваннями. На їх ґрунті згодом розвинулися релігійна, комунікативна, естетична й інші функції танцю [6].

У мистецтвознавчому дослідженні В. Волчукової обстоюється положення про те, що розвиток ранньохристиянської культури стимулював еволюцію ритуального танцю у напрямку його соціальної побутовизації. Й тоді, наприклад, весільний танець трансформувався у стилізовану язичницьку пантоміму у греко-римському руслі громадської рекреаційності суспільства доби античності. Такий танець відтворював міфологічні сюжети Давньої Греції, і це уберегло від знищення римлянами значну кількість цінних пам’ятників грецької культури [1].

Специфіку танцювального малюнку ритуального кола як втілення взаємозв’язку релігії та хореографічного мистецтва, живопису, музики та поезії детально дослідив Ф. Ніцше. Зазначена ідея була блискуче реалізована російським сценаристом і балетмейстером Вацлавом Ніжинським (1890-1950) у постановках: "Післяполуденний відпочинок Фавна" (1912 р.) й "Весна священна" (1913 р.). митець вдосконалив техніку виконання чоловічого танцю, поєднавши високу техніку різних видів складних стрибків та піруетів з надзвичайно виразною пластикою й пантомімою. Як балетмейстер він суттєво розширив хореографічну лексику і збагатив її образність.

Проте доводиться констатувати, що історія сучасного танцю у контексті еволюції світової хореографії все ще потребує свого дослідження. Тому метою представленої статті є висвітлення танцю як складової культової обрядодії.

Найдавнішим видом танців культового походження вважаються магічні танці, що відображали первісний видобувний і трудовий процеси. Трудова діяльність первісних людей не могла гарантувати відтворення необхідних для них засобів до існування, Результат доцільних дій не відповідав поставленій меті. Невпевненість первісних людей у результатах їх виробничої діяльності, недосконаліть реальних засобів, спроможних забезпечити постійний успіх полювання, риболовлі та інших трудових дій,

й було головною причиною, яка спонукала тогочасних людей до застосування уявно-ілюзорних та символічно-ігрових засобів практичного впливу.

Мисливці малювали на землі або піску зображення жертви – тварини, яку намагалися вбити, й виконували навколо нього особливий ритуальний танець, імітуючи в ньому рухи людини, що переслідує звіра. Подібні обряди, коли у танці зображувався процес полювання на звіра, є відомими у багатьох народностей й неодноразово описані етнографами.

Мисливським та примітивно-трудовим танцям первісних людей були притаманні свій ритм і наспів. Ці прахореографічні форми мали імітаційний характер, враховуючи гендерну диференціацію у праці між чоловіками та жінками. Жінки племені у мисливських танцях не могли брати участі, оскільки вони не займалися полюванням. До їх обов'язку входила побутова праця, тому й у жіночих танцях відтворювалася специфіка приготування їжі, пошиття одягу та вишивання, які також посідали свою нішу у змістові танців примітивних народів.

Історично першою формою участі людини в оновленні світу став архаїчний ідеал. Архаїчний ритуал являє собою своєрідне синкретичне дійство, до якого підносяться у своїх витоках пізніше оформлені спеціалізовані види людської (виробничо-економічної, військово-політичної, релігійно-культової, художньої й ін.). Релігійно-обрядовий культ у порівнянні з архаїчним ритуалом має суттєві відмінності: метизація сакральних об'єктів, збільшення дистанції між людьми та богами, утвердження однотонно-урочистого їх вшановування [2, 866].

В історії людства неодноразово спостерігався вплив групових ритмічних рухів тіла у напрямку культивування містицизованого відчуття спорідненості. Тому у багатьох народів традиційні танці будуються за принципом кола, символу Бога і Вічності, й тому у ньому немає початку і кінця. З дохристиянських часів в українців є популярними хороводи, виконавці якого танцюють, утворюючи ланцюжки, які змикаються або розмикаються [3, 301]. Тримаючись у хороводі міцно за руки, його учасники набиралися наснаги для спільного переживання колізій повсякденного життя.

У контексті традиційної слов'янської культури специфікою хороводу –старовинного масового народного молодіжного танцю – були хода його учасників по колу, виконання ними пісень, певних рухів, підпорядкованих драматичній символізованій обрядодії. Перед Великоднем за тиждень до свята, молодь вперше розпочинала вести весняні хороводи, які тривали до початку хліборобського циклу. Другий цикл окреслювався у часовому вимірі від Зелених свят до приходу зими. Серед популярних у молоді весняних хороводів вважали є "Подоляночку", "Жучка", "Шум", "Білозорчика" та "Зайчика". Призначенням хороводу у минулому було сприяння рухові сонця, й тому хода по колу відбувалася за ходом Сонця, зі співом : "Гори, гори ясно!…" [3, 262].

Тотемічні багатоактні танцювальні ритуали практикувалися з метою відновлення надприродних кровних зв'язків певного роду або племені з певними предметами природи. Тотемами-прародителями виступали перш за все об'єкти природи, які мали важливі для людини риси: силу, плодючість, спритність тощо. Наприклад, танець крокодила, виконуваного вождем племені. Він "…рухався якоюсь особливою ходою. У міру наростання темпу він усе більше притискався до землі. Його руки, витягнуті назад, зображували дрібну ряб, що йде від крокодила, який повільно поринає у воду. Раптом його нога з величезною силою викидалася вперед і все тіло починало звиватися й скручуватися в гострих вигинах руху, що нагадують, крокодила, що виглядає свою жертву. Коли він наближався, ставало навіть страшно" [4, 44].

За напівлегендарними відомостями, сакральні танці були запозичені з Єгипту міфічним грецьким співаком Орфеєм, пізніше трансформувавшись у відповідності з вимогами місцевої ментальності. Виконувалися вони за ритуальною канвою жертвоприносин та язичницьких містерій.

Ритміка міфу про вмираючого й воскресаючого давньоєгипетського бога Осиріса позначала регулярну змінюваність землеробських циклів життєдіяльності народів Середземномор'я. Й невипадково у багатьох релігійних текстах це божество плодючості й загробного світу називається "зерном" або "виноградною лозою", сіяння зерна символізувало похорон Осиріса, поява ж сходів – його чудове воскресіння, зрізання ж колосся при зборі врожаю – загибель цієї сакральної персони. У численних стародавніх містеріях інсценізувалося "велике бойовисько" між сонячним божеством Гором й молодшим братом Осиріса, підступним Сетом.

Якщо участь первісних людей в ритуальних танцях складалася стихійно, то в античній Греції намітилася диференціація на їх учасників та глядачів. Високий етос (спокійний моральний та естетичний характер, альтернативний невпорядкованому патосові й позначений високим рівнем духовної досконалості) надав класичному античному танцеві культового значення. Давньогрецький письменник-сатирик Лукіан (прибл. 120-190 рр. н.е.) у своєму діалозі "Про танець" зауважує, що досконалими зразками танцю наснажують нас Всесвіт і Космос.

У період життя Лукіана в святилищі Афродіти відбувалися урочистості на честь Діоніса – грецького бога виноградної лози, покровителя рослинності, поширювача милосердних звичаїв і культури. Шанувальниці цього бога, менади або вакханки, прославляли його в оргаїстичному культі. В офіційному культові Діоніса в античній Греції на честь даного божества організовувалися великі та малі діонісії, ленеї та анфестерії.

Діонісії, які називалися малими, або сільськими, влаштовувались у грудні, коли з першою пробою молодого вина відбувалися бучні карнавали, де звучали веселі пісні, зачаровували запальні танці та імпровізовані театральні вистави мандрівних акторів. Святу винних чанів – ленеям, які проходили в Афінах у кінці січня, теж були характерні подібні урочистості: всілякі забави, шумні святкові ходи, пишні акторські дійства. Анфестерії організовувалися на початку весни – у другій половині лютого – першій половині березня. У перший день цих святкувань відкривали діжки, куштували свіже вино й практикували свіжі заручини з Діонісом дружини високого державного службовця – архонта. Другого дня наступало свято "джбанів". Святкуючі змагалися у кількості випитого вина, й свято цього дня вінчалося веселою карнавальною ходою з масками, піснями, танцями. Третій день присвячувався померлим. У цей день тримали пост та робили пожертви богам. З накритими столами чекали у гості небіжчиків. Весняні діонісії під назвою великих, або міських, святкували з 28 березня по 2 квітня. На святкування приходили мешканці околиць й навіть іноземці. Учасники діонісій віддавали шану Діонісові як охоронникові народу від злиднів під хвалебні пісні хору хлопчиків. Зазначений цикл свят відзначався веселими процесіями масок й виставами трагедій і комедій [8, 87-89].

У запальному танці діонісійських містерій людина звільнялася від загальноприйнятого вбрання, відчуваючи свою єдність з великим Космосом. У чеканні на духовне загальне єднання у гармонії і благості, кожен апріорі відчував не лише з'єднання, примирення і злиття з чимось безмежно близьким, але й утворював з ним єдине велике ціле. Шляхом умовного подолання меж в оргічному екстазі учасники зазначених ритуальних дійств немовби прилучалися до нового поля знань та художніх образів, підвладним трансцендентним законам.

Людина античності по-своєму відчувала гармонію Божественного і земного й прагнула всебічно та повноцінно реалізувати себе. Власне ж танець як дивовижний дарунок олімпійських богів, за вимогами калокагатії, поставав єдністю духовної й тілесної краси. А боги періодично сходили на землю, щоб долучитися до танцю земних людей.

Стародавні народи здійснювали свої військові ритуальні танці у потужних ритмізованих формах. Вони будувалися на інтеграції учасників танцювального дійства та глядачів у єдиній ритміці, яке вивільняло значну кількість енергії, необхідну для занять військовою справою. Військовий грецький танець пірриху зі зброєю в руках танцівників імітував реальні військові вправи. Танець за своєю природою є одночасно заглибленим у реальне та міфологічне.

На давньогрецьких малюнках зображувався грецький бойовий танець, виконуваний воїнами у коштовно прикрашених обладунках з шоломом, щитом, списом, а також з мечем. Танець же з мечем, але без одежі й спеціального спорядження розцінювався греками і римлянами як ознака германської дикості і варварства.

У Стародавньому Римі танці були необхідним атрибутом ритуальних обрядів саліїв та арвальських братів. Зокрема, салії (лат. salier – стрибун) – члени жрецької колегії у Римі, котрі щороку 1 березня, одягнувшись у військові обладунки, із священними щитами, влаштовували святкову ходу з танцями і співами на честь італського бога родючості та дикої природи Марса. Пізніше його ототожнювали з богом війни –. Ці акції поклали початок культурному пластові римської літератури [8, 36, 179].

Арвальські брати молилися за успішне проростання врожаю. Навесні вони урочисто обходили поля з метою їх амбарвалії (освячення), просячи божественного благословення посівам та посилання врожаю общині. Спочатку ці дійства, супроводжувані ритуальними піснями і танцями, влаштовувалися у травні на честь Марса. У своїй святковій пісні "Арвальська пісня" архаїчною латиною арвальські брати закликали Марса та божеств Лар, що охороняли домівку та сім'ю. Пізніше ж, за часів імператора Августа, вони зверталися до богині родючості і хліборобства Керери. На вівтарях слід було також прославляти геній імператора [7, 44].

Проте одночасно із зростаючою могутністю та багатством імператорського Риму поширювався потяг знаті до розкоші та розбещеності. Мистецтво танцю позбавлялося своєї первісної естетичної чистоти, його дедалі частіше спотворювали тваринна хіть та розпуста. Священні давньогрецькі урочистості на честь Діоніса трансформувалися у розгнуздані оргії, в яких були задіяні переважно найманні танцівниці та блазні-гістріони. Так, ритуальне єство танцю як духовного явища, починає поступово заміщатися суто розважальними елементами, неминуче вульгаризуючись. З'явилися непристойні містерії – "вакханалії" (від латин. bacchanalia), супроводжувані розгульним бенкетуван-

ням й безтямним пияцтвом, згодом заборонені римським сенатом. Колишні традиційно-сакральні танці, зокрема, танець живота, втративши свій глибоко містичний смисл, набули діаметрально протилежної психологічної спрямованості в якості вульгарно-збуджуючого видовища.

Після падіння Римської імперії танці у варварському середовищі фактично не практикувалися, проте у певних своїх формах вони поширилися в Галлії, завдяки виконавству франків і готів. Первісний християнський культ включав у себе деякі сакральні танці іудеїв. У Старому Заповіті міститься заклик прославляти Господа звуками труб, арфами і тимпанами, в піснях і танцях. Первісні християни розігрували містерії у храмах, танцювали на честь Бога, подібно до того, як це робили іудеї. Вони танцювали навіть на кладовищах, вшановуючи у такий спосіб пам'ять померлих.

Отже, людина, танцюючи, формує ритм свого руху, узгоджений з ритмікою навколишнього світу. Танець як найдавніший з відомих людству видів художньої творчості, генеза якого є нерозривною з становленням системи духовної культури, став і першою формою свідомого художнього спілкування людей, поширеною на всій земній кулі. Розвиток хореографічного мистецтва, органічно пов'язаний з історико-культурною традицією кожного народу, позначався природною динамікою й духом емоційної причетності до містичного змісту його образів.

Література

1. Волчукова В.М. Проблеми розвитку і роль ритуального танцю у ранньохристиянській культурі : Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01 "Теорія та історія культури" / В.М. Волчукова; Харк. держ. акад. культури. – Х., 2002. – 19 с.
2. Всемирная энциклопедия: Философия / Главн. науч. ред. и сост. А.А. Грицанов. – М. : АСТ; Минск: Харвест, Современный литератор, 2001. –1312 с.
3. Жайворонок В.В. Знаки української етнокультури / В.В. Жайворонок: Словник–довідник. – К.: Довіра, 2006. – 262 с.
4. Королева Э. А. Ранние формы танца / Э. А. Королева. – Кишинев: Штиинца, 1977. – 215 с.
5. Морина Л.П. Ритуальный танец и миф / Л.П. Морина // Религия и нравственность в секулярном мире. Материалы научной конференции. 28-30 ноября 2001 года. – СПб, Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С.118-124.
6. Нетужилова Н.А. Миф и ритуал как первооснова искусства танца / Н.А. Нетужилова // Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена. – СПб., 2009. – № 106. – С.256-259.
7. Словарь античности / Перевод с неметкого; Ред. Кузищин В.И., Авеличев А.К. – Москва: Прогресс, 1989. – 704 с.
8. Словник античної міфології / Уклад. І.Я. Козовик, О.Д. Пономарьов; вступ. стаття А.О. Білецького; відп.ред. А.О. Білецький. – К.: Наук.думка, 1989. – 240 с.

References

.

1. Volchukova, V. M. (2002). Problems of development and the role of ritual dance in early Christian culture. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: Derzhavna akademiya kultury [in Ukrainian].
2. Grictsanov, A. A. (Eds.). (2001). The World Encyclopedia of Philosophy. Moscow: ACT; Minsk: Kharvest, Sovremennyj literator [in Russian].
3. Zhajvoronok, V. V. (2006). Signs of the Ukrainian ethnic culture. Kyiv: Dovira [in Ukrainian].
4. Korolyova, E. A. (1977). The early forms of dancing. Kishinev: Shtiinca [in Russian].
5. Morina, L. P. (2001). Ritual dance and myth. Religion and morality in the secular world: Proceedings of the Scientific Conference (pp.118-124). Saint Petersburg: Sankt-Peterburgskoye filosofskoye obshchestvo [in Russian].
6. Netuzhilova, N.A. (2009). The myth and ritual as a fundamental principle of the art of the dance. Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta imeni A. I. Gercena, 106, 256-259 [in Russian].
7. Kuzishchin, V. I. & Avelichev A. K. (Eds.). (1989). Dictionary of the antiquity. Moscow: Progress [in Russian].
8. Biletsky, A.O. (Eds.). (1989). Dictionary of the ancient mythology. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

УДК 781.68

Рябуха Наталія Олександрівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
докторант кафедри культурології
та медіа-комунікацій Харківської
державної академії культури
ralnat@rambler.ru

ЗВУКООБРАЗ У ФОКУСІ СОНОЛОГІЧНОГО МЕТОДУ ДОСЛІДЖЕННЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті обґрунтовується методологія дослідження звукообразу в контексті сонологічного підходу, який інтегрує міждисциплінарний зв'язок музикознавства та культурології. Виявляються базові принципи сонологічної концепції культури, що розкривають глибинні основи буття і звуко-музичної свідомості епохи. Доводиться, що сонологічний підхід розширює методологічні інтенції сучасного діалогу між теоретичним осягненням звукообразу та інструменталізмом як способом звукової репрезентації картини світу.

Ключові слова: звукообраз, сонологія, сонологічний метод, музикознавство, культурологія, інструменталізм.

Рябуха Наталья Александровна, *кандидат искусствоведения, доцент, докторант кафедры культурологии и медиа-коммуникаций Харьковской государственной академии культуры*

Звукообраз в фокусе сонологического метода исследования музыкальной культуры

В статье обосновывается методология исследования звукообраза в контексте сонологического подхода, который интегрирует междисциплинарную связь музыковедения и культурологии. Выявляются базовые принципы сонологической концепции культуры, которые раскрывают глубинные основы бытия и звуко-музыкального сознания эпохи. Доказывается, что сонологический подход расширяет методологические интенции современного диалога между теоретическим осмыслением звукообраза и инструментализмом как способом звуковой репрезентации картины мира.

Ключевые слова: звукообраз, сонология, сонологический метод, музыковедение, культурология, инструментализм.

Riabukha Natalia, *PhD in Arts, associate professor, doctoral student, cultural studies and media-communications department, Kharkiv State Academy of Culture.*

The Sound-image in Focus of the Sonological Method of Musical Culture Research

The article develops the methodology of the sound-image research in the context of the sonological approach which integrates the interdisciplinary links between the musical studies and cultural studies. Integrated system methodology of musicology is the reflection of the global process of universalisation methodological what is happening in contemporary humanities.

Factors that influenced the universalism of scientific knowledge and thinking culturological artists who systematically substantiated logic of global cultural integration. Since 60-th of XX century vectors to study the problems of globalization, civilization changes of society and the evolution of a single culture selected in the independent schools and currents. Formed a theory of the world, local and global civilizations. This process can be called the stage of historical and cultural consciousness, accompanied by an appeal to ontological first principles of human existence, the search for universals (universal values), which correspond to the transformation process of forming a new categorical model of the world.

Versatile and deep understanding of globalization as a systemic model, which is determined by various institutional structures taking into account socio-economic, geopolitical, cultural processes happened at the same time with the expansion of methodological approaches of art history, which in the twentieth century does not lose its connection with philosophy, sociology and cultural studies. Evidence of this theory serve fonosfery M. Tarakanov, covering the entire sound world and becomes an extension of the concept of the noosphere V. Vernadsky theory melosfery I. Zemtsovskoho and I. Matsiyevskoho kontonatsiyi, based on the laws of the theory of intonation B. Asaf'yeva. At the beginning of cognitive understanding of cultural and artistic processes led to the renewal survey methodology, based on "synergetic paradigm".

The development of a universal methodology continued global nature scientists of Moscow cultural schools (J. Mikhailov, Y. Rozhdestvenskiy T. Cherednychenko, E. Vasil'chenko, M. Karatygin). J. Mikhailov has come to create a new scientific direction – "sonology of culture", based on methodological principle is building a sound picture of the world system, review of music culture of the Earth as a single "sounding body". The object of study of this direction is the music which is treated as a unique cultural phenomenon that is associated with a variety pra- and paramusical phenomena such as sound, sound, music, musical instruments, system of musical language and sound musical texts and more. Sound regarded as equal in relation to self-contained music culture phenomenon that reflects the macrocosm civilization specificity and existence. J. Mikhailov tried to create a musical-cultural matrix study sound/music as a

© Рябуха Н. О., 2015

model of the world, which reflects the "sound-musical consciousness" era. It takes into account not only the expression possibilities of musical sound, but its the modeling of the world, symbolic and semantic possibilities in culture-space. It is proved that expands the methodological approach sonologicall intention dialogue between contemporary theoretical comprehension instrumentalism sound images and sound as a way of representing the picture of the world.

The identified basic principles sonologicall concept of culture, revealing the underlying fundamentals of being and consciousness of musical sound era. The guiding principle of this methodology is to develop a universal view of the musical culture of the world as a single global system of "sounding space" in which all the elements are in a single pattern. Complex application of systematic, historical and typological and regional and civilization approaches in the study of music and cultural space allowed to single out entire "sound model" as a regional civilizations and world music of a certain age, which serves as a sound symbols. In-depth comprehension of the phenomenon of sound images through open communication with ontological categories of sound and sound understanding of the essence of musical practice rights. From the standpoint sonologicall approach the category of "sound image" should be seen as a systemic phenomenon, characterized by ontological, cultural, historic, axiological, mental-psychological, historical, stylistic, semantic, semiotic, expressive and psychological, artistic and communicative and instrumental performing characteristics. Sound images and information is artistically code that translates the image of man and historical time (the image of the world) because of the nature and type sound feeling of musical expression in a particular of acoustics space. A promising for further research in this direction is the study of sound image of musical culture of the twentieth century as a manifestation of the transformation sound-imagery thinking of contemporary artists.

Key words: sound-image, sonology, sonological method, musical studies, cultural studies, instrumentalism.

У сучасному світі з його унікальним досвідом історико-культурного, цивілізаційного та міжнаціонального діалогу актуалізується нова методологія, цінність якої полягає в універсальності. У сфері музикознавства така необхідність стала усвідомлюватися у другій половині XX ст., оскільки саме з цього часу новий етап еволюції "мистецтва звуків" відкрив перспективу сучасним методологічним орієнтирам. Міждисциплінарний синтез як один із провідних орієнтирів сучасного мистецтвознавства інтегрує методологічні принципи гуманітарних знань в єдиному науковому просторі. Свідченням тому слугують дослідження, в яких поряд з музикознавчими підходами використовуються методи культурології, семіотики, структуралізму.

Серед перспективних наукових напрямів у контексті нових пошуків дослідження музичної культури виокремлюється сонологічний метод (від лат. "sonos" – "звук"), запропонований групою вчених-культурологів Дж. Михайловим, Ю. Рождественським, Є. Васильченко, М. Каратигіною. Знаходячись на етапі свого становлення, цей метод ґрунтується на порівняльно-методологічному підході, що поєднує музикознавчий, етнографічний, культурологічний дискурси та в значній мірі доповнює методи музикознавства, що склалися на основі вивчення західноєвропейської музики XVII–XIX ст. Вихідним положенням для даного напряму стала полеміка вчених-етнологів та музикознавців про ґенезу музики, специфіку музичного мислення різних етносів, національних культур, що проводилась на сторінках наукових журналах вітчизняних та зарубіжних наукових видань минулого століття. Погляди вчених розділилися, що підкреслює значимість факту наукового відкриття і, безумовно, актуальність для вивчення різноманітних феноменів мистецтва та культури.

У розвиток ідей вчених культурологів, мистецтвознавців, етнологів в даній статті інтегруються методологічні пошуки сучасного музикознавства з принципами сонологічної концепції культури, яка набуває з кожним роком більшої популярності серед науковців. При цьому, пропонується застосувати цей метод стосовно звукообразу як музично-культурологічної універсалії, специфіка якої етимологічно зумовлена міждисциплінарним діалогом музикознавства з філософією, культурологією. Отже, мета статті – розкрити специфіку звукообразу у фокусі сонологічного методу дослідження музичної культури, який розширює методологічні інтенції сучасного діалогу музикознавства та культурології.

Поява у 1970-х рр. XX ст. нового наукового напряму – "сонологія культури" - пов'язана з іменем видатного московського музикознавця, композитора та культуролога Дж. Михайлова. Провідним принципом цієї методології є розвиток універсального погляду на музичну культуру світу як єдину глобальну систему "звучного простору", в якій всі елементи діють в єдиній закономірності. Традиційна методологія музикознавства, яка спиралася на історичний досвід гуманітарного знання Нового часу, вже не задовольняла потребам сучасних завдань щодо більш глибокого та водночас універсального осягнення звукового світу. Більш того, універсалізм та глобалізація, єдність інформаційного простору, формування "колективної свідомості людства", або єдиного "світового мозку" [31] є наслідками процесу цивілізаційного розвитку сучасної культури.

Розглядаючи фактори, що вплинули на універсалізм наукового пізнання та культурологічність мислення митців в цілому, згадуються у першу чергу філософсько-культурологічні рефлексії, які системно обґрунтували логіку загальносвітової культурної інтеграції. Починаючи з 60-х рр. XX ст. век-

тори вивчення проблем глобалізації, цивілізаційних змін суспільства і єдиної еволюції культури виокремилися в самостійні наукові школи та течії. Формується теорія світових, локальних та глобальних цивілізацій, яка розроблена на основі історико-культурних досліджень філософів, істориків та культурологів. Проблематика формування культури в умовах глобалізації відображена у працях сучасних вчених, таких як М. Кастельс [10], Э. Тоффлер [27], В. Шейко [29; 30; 31], Д. Хелд [28], Б. Кузик, Ю. Яковець [12], В. Абрамов, Н. Волніна [1], В. Мамонова [14].

Глибоке та різнобічне осмислення процесів глобалізації як системної моделі, що детермінується різними інституціональними структурами з урахуванням соціо-економічних, геополітичних, культурних процесів, відбувалося водночас з розширенням методологічних напрямів та підходів мистецтвознавства, яке у ХХ ст. не втрачає свій зв'язок з філософією, соціологією та культурологією. Свідченням цьому слугують теорія фоносфери М. Тараканова [26], що охоплює увесь звуковий світ та стає продовженням концепції ноосфери В. Вернадського, теорії мелосфери І. Земцовського [7] та контонації І. Маціївського [15; 16; 17; 18], які спираються на закони теорії інтонації Б. Асаф'єва. На початку ХХІ ст. когнітивне осмислення культурних і мистецьких процесів призвело до оновлення методології дослідження, яка ґрунтується на "синергетичній парадигмі" [31, 12]. Комплексна системна методологія музикознавства, яка виникла на основі міждисциплінарних взаємозв'язків, є прямим відображенням глобального процесу методологічної універсалізації, що відбувається в сучасній гуманітаристиці.

З середини ХХ ст. склалися універсальні категорії в контексті базових концепцій інтонації (Б. Асаф'єв), теорій музичного жанру (А. Сохор), музичного стилю (С. Скребков, Є. Назайкінський), музичної семантики (Л. Шаймухаметова), музичного змісту (В. Холопова, Л. Казанцева), музичної семіотики (М. Барановський), аналізу сучасної музики (Ю. Холопов), психології музичного сприйняття (В. Медушевський), музичної комунікації (О. Якупов). В їх роботах були вироблені базові методологічні принципи історичного та теоретичного музикознавства, що займають провідне місце у наукових дослідженнях. Але сучасний світ з його унікальним досвідом загального міжкультурного та міжцивілізаційного діалогу та у зв'язку із виникненням ідеї глобалізації потребує пошуку універсального погляду на музику та музичну культуру в цілому як універсального тексту, певної звуко-інформаційної бази. Чинники глобалізаційних змін в суспільстві, які позначилися у прискоренні та збільшенні масштабів соціокультурних змін суспільства, інтеграції та культурній взаємодії соціальних та ціннісно-нормативних систем в інформаційному просторі, універсалізації символів та артефактів культури, є наслідками формування представлення про існування єдиної матриці Всесвіту, що детермінує взаємовідносини людини і природи, структурує її мислення та мотивування до творчості. Цей процес можна назвати етапом історико-культурологічного самоусвідомлення, що супроводжується зверненням до онтологічних першооснов людського буття, пошуком універсалій (універсальних цінностей), які відповідають трансформаційним процесам формування нової категоріальної моделі світу.

У музикознавстві другої половини ХХ ст. вирішення проблеми пошуку універсальної методології здійснилася у сфері етномузикознавства, предметом якої стала музика народів світу. Тут необхідно згадати відомі роботи американських етномузикологів, таких як Б. Нетль [36], А. Ломакс [34], М. Худ [33], А. Меріем [35], Дж. Блейкінг [32], Ч. Сігер [37] та ін., в яких досліджується етнос як головний носій історико-культурних, національних та регіональних музичних традицій як складової частини всієї культурної системи. Також вперше акцентується увага на полікультурній специфіці звукової свідомості суспільства у загальносвітовому контексті. У. Сігер стверджував, що "звукова модель музики" (система її звукової організації відповідно до певної культурної цивілізації) є відображенням її суспільної моделі організації. Тому доцільним є аналізувати музику в контексті міждисциплінарного підходу (синтезу філософії, естетики, психології, етнографії, лінгвістики) [37, 28]. Це дає підстави для концептуального узагальнення щодо місця музики в культурному контексті суспільста.

У надрах етномузикології народжується думка про так звані музично-культурологічні універсалії, які мали типологічно загальні риси музичних культур та характеризували єдині закономірності їх розвитку. Багато уваги приділялося дослідженню форм звукової комунікації, глибинним смислам та значенням музики, її функцій у суспільстві та культурі.

Розвиток універсальної методології глобального характеру продовжили вчені московської культурологічної школи (Дж. Михайлов, Ю. Рождественський, Т. Чередниченко, Є. Васильченко, М. Каратигіна). Так, Дж. Михайлов дійшов до створення нового наукового напряму – "сонологія культури" [20; 21], в основі якого полягає методологічний принцип побудови системної картини звукового світу, розгляд музичної культури Землі як єдиного "звучного організму". Створена ним міждисциплінарна методологія поєднала досягнення етнографії, культурології, соціології, лінгвістики та музикознавства. Предметом вивчення цього напряму є музика, що розглядається як унікальне явище культу-

ри, що пов'язана з різноманітними пра- та парамузичними феноменами, такими як звук, звучання, музикування, музичні інструменти, система організації музичної мови та звуко-музичних текстів тощо.

Дж. Михайлов та представники його наукової школи намагалися створити комплексну методику аналізу "звуко-музичної свідомості культури" (термін Є.Васильченко) в контексті етнонаціональних традицій різних соціокультурних шарів суспільства. Головна мета цієї школи – створення методики дослідження музичної культури світових (переважно позаєвропейських) цивілізацій. Автори досліджень намагалися створити музично-культурологічну матрицю дослідження звуку/музики як моделі світу, яка відбиває "звуко-музичну свідомість" епохи. При цьому враховувалися не лише виразові можливості музичного звуку, а і його світомоделюючі, символічні та семантичні можливості в культуротворчому просторі. Отже, провідними методологічними принципами сонологічної концепції культури стають такі положення.

1. Концептуальний аналіз музичної культури як універсальної типологічної моделі, в якій виявляються загальні та специфічні риси конкретних культур.
2. Осмислення культурної діяльності людини через систему "звук – звучання – музика – культура".
3. Звук розглядається як рівноправний по відношенню до музики самодостатній феномен культури, що відображає цивілізаційну специфіку та макрокосм буття [4, 3].
4. Міждисциплінарний підхід – поєднання методів мистецтвознавства, культурології, філософії, соціології, фізики, біології, психології, лінгвістики та ін. для аналізу різних сфер людської діяльності, які пов'язані з феноменом звуку.
5. Комплексне використання системного, історико-типологічного та регіонально-цивілізаційного підходів у дослідженні музично-культурного простору, що дозволяє виокремити цілісні "звукові моделі" як регіональних цивілізацій, так і світової музичної культури певної епохи, що слугують своєрідними звуковими символами.
6. Виявлення, порівняння-співставлення та узагальнення типових звукових моделей – "звукових портретів" (феноменів) музичної культури в їх історичній динаміці (становлення, розвитку, розквіту, стагнації, трансформації) у соціокультурному контексті загально-історичного процесу з урахуванням специфіки звуко-музичного середовища, в якому розвиваються певні культурні традиції.
7. Дослідження онтологічних аспектів звуко-музичної свідомості, що зумовлюється світомоделюючими, символічними, семантичними вимірами пізнання музичних текстів.

Універсальність, системність та глобалізм мислення Дж. Михайлова дозволив розглядати як музичну культуру світу, так і її регіональні особливості завдяки регіонально-цивілізаційному підходу. Це дозволило в аналізі різноманітних звукових феноменів враховувати всі фактори, що впливають на цілісний "музичний облік цивілізації" [9, 39]. Їх можна поділити на декілька груп.

Перша група – природні – умови звуко-музичного середовища (звуковий ландшафт, кліматичні, екологічні та географічні умови, природні матеріали, з яких виготовляються музичні інструменти – "звукові агрегати").

Друга група – генетичні (антропологічні) – психофізіологічні (расово-етнічні, ментально-психологічні), акустичні (способи створення та репрезентації звукових текстів, принципи звукової комунікації), фонетичні (мовленнєві), етико-естетичні норми та критерії розвитку звуко-музичної практики, музичних традицій.

Третя група – соціокультурні – вплив філософсько-ідеологічних, релігійних, історичних, політичних, музично-технологічних, художньо-особистісних особливостей формування звуко-музичної культури в єдиному комунікативному просторі.

Сонологічний підхід Дж. Михайловим осмислюється як універсальний метод пізнання феномену звуку/музики у всіх його проявах – як предмет філософії, культурології (сонологія культури), історії (історична сонологія) точних наук (фізика звуку), медичні, екологічні проблеми (еко-сонологія), регіонально-цивілізаційна сонологія, етно-сонологія [2]. Сонологія культури в значній мірі доповнює методи музикознавства, що уможливлює усвідомлення сутнісної природи, онтологічих аспектів звукотворчості людини у широкому соціокультурному контексті. Це відповідає пошукам сучасних музикознавців у сфері інтерпретації музичних універсалій, серед яких найменш всебічно дослідженим є звукообраз.

Поняття "звукообраз" було досліджено в різних аспектах: філософському, культурологічному, мистецтвознавчому, музично-теоретичному, виконавському [22; 23; 24; 25]. Термін "звуковий образ" набуває широкого використання не лише у музикознавстві, а і у загальній філології, дослідженнях філософсько-естетичного та музично-культурологічного напрямів. Проблема звукообразу набуває актуального значення і в контексті сучасної аудіовізуальної культури, але поки що залишається в авангарді наукових інтересів.

Глибинне осягнення феномена звукообразу відкривається через онтологічний зв'язок з категорією звуку та усвідомлення сутності звуко-музичної практики людини. Із загальної точки зору звук – це не лише мікроструктура, найменший конструктивний елемент. Звук (тон) все більше усвідомлюється як самодостатня функціональна одиниця музичного часу, яка культивується, тобто може бути повноцінним артефактом культури, рівнозначним за своєю значимістю з самою музикою. В контексті становлення звукової практики цивілізацій звук знаходить різноманітні символічні ототожнення. Наприклад, у стародавніх індійських уявленнях звук сприймався як "рух усього сущого", першоджерелом існування Всесвіту. У китайській музиці звуки пов'язані з п'ятьма стихіями, елементами природи. Звуковий образ для їх культур пов'язаний з певним ідеалом звучання та умовами звуко-музичної комунікації, що налагоджують зв'язок людини з космічними енергіями. По суті людина стає "резонатором звукосфери" (вираз Є. Васильченко [4, 7]) завдяки рефлексуючій здатності її психіки створювати звукові образи. Вони включаються в систему звуко-музичної культури етноса, народа.

Сучасна музика відображає розуміння звукового образу світу як багатовимірної єдності. Ці висновки співзвучні з висловом В. Медушевського: "Музичний звук – найдрібніша виразна частинка музики, яка виявляє її специфіку, свого роду "голограму" її духовного світу, відображеного в ній світовідчуття народів та епох" [19, 58]. Оскільки звукові аспекти музичного моделювання або витворення зумовлені природою та середовищем буття, характером діяльності та психологією людського сприйняття і відображення, звукообраз трактується як культурний феномен, що віддзеркалює зв'язок людини зі світом, її духовний потенціал, характер звуковідчуття. У звучанні відбивається специфіка звукової матерії – звукове джерело (природні явища, людський голос, музичний інструмент), акустичні особливості звукового середовища, специфіка звукового мислення (за умовами сформованої системи мови-мовлення). Звучання музики також може бути зовні абстрактним, але не беззмістовним, оскільки через звучання вже передається певна інформація. Сприйняття світу, ціннісні орієнтації і типи регуляції у різни сферах культури реалізуються саме через звукові образи.

Звукообраз набуває значення типологічної моделі, яка генетично формується, закріплюється в процесі музичної комунікації у певному соціокультурному просторі. Користуючись цивілізаційно-регіональним підходом, Є.Васильченко виокремлює шість "звукових образів-іміджів", що стають символами цивілізації [4, 54-55]. В них відображається специфіка звуко-музичної практики та звукового строю мови: 1) "звук як фон (нефритової пластини), писк" (Дальній Схід); 2) "звук як шум (тропічного лісу, морю), гул" (Південно-Східна Азія); 3) "звук як крик і деренчання" (Піденна Азія); 4) "звук як вій (вовчий), кректання і скрип" (Центральна Азія); 5) "звук як стон (біль струни) і розспів" (Ближній та Середній Схід); 6) "звук як тріск і крик" (Тропічна Африка). Тому звук і похідний від нього звуковий образ є феноменами культури, які виконують функцію своєрідного художньо-генетичного коду, що відображає певну модель світу [4, 11-12].

Можна порівнювати різні епохи, національні культури, символами яких стають певні музичні твори, жанри, стилі, музичні інструменти тощо із відповідними їм властивостями. Так, наприклад, своєрідними "звуковими портретами" епохи стають середньовічний хорал, що оспівував красу світу не голосом, а душею, чуттєва і пристрасна краса звучання італійського бельканто Нового часу, естетика і психологізм звуку в епоху романтизму, космічне, надлюдське звучання синтезаторів в новітній музиці. Вони стають прикладами виявлення звуковідчуття епохи, відображенням її смислової моделі.

В музичній творчості XX ст. звуковий образ закріплює функцію фактора смислоутворення. Він обарвлює, структурує та індивідуалізує практично кожний музичний твір як цілісний образ, що народжується в композиторській свідомості, відтворюється у виконавському та слухацькому сприйнятті. З позиції психології музичного сприйняття у звучанні слуховий образ існує у просторово-зорових уявленнях, які згортаються у певні знаки – звукообрази. В аспекті семіотики звуковий образ це структурований і зафіксований текст з акустичними, семантичними та комунікативними параметрами звучання. Тому сонологічна концепція звукообразу органічно долучається до теорії інструменталізму [16; 17; 18].

Інструментальний звукообраз наповнює звучання смислом, який реалізується у співавторстві двох особистостей – композитора і виконавця з урахуванням виразових можливостей інструменту, акустичного середовища, ціннісно-нормативних настанов музичної культури, в якій існує певний звуковий ідеал. Репрезентація звукового образу світу обумовлюється в процесі формування системи звукової комунікації. Одним із важливих результатів стають різноманітні форми звуко-музичної практики, значна частина якої належить грі на музичних інструментах. Багаторічний досвід наукового дослідження музичної культури свідчить про те, що інструмент є "звуковим архетипом", символом культури, що впливає на "звуковий ідеал" або "звуковий імідж". Інструментальний звук стає не лише об'єктом мистецтва, а й носієм її "генетичного коду", що віддзеркалює звукову модель світу. При аналізі інструментального звукообразу необхідно також враховувати "звучний фон" навколишнього

середовища, що зумовлений акустичними параметрами концертного приміщення; рефлектуючу свідомість людини, яка через внутрішнє акустичне поле звукопродикує музичну інформацію; інструмент як "звучний орган" звукосфери. Отже, інструментальний звук є засобом репрезентації звукового образу світу та віддзеркаленням його звуковідчуття, що складають смислову модель буття.

Художньо-комунікативні властивості звукообразу розкриваються через осмислення-усвідомлення звукової реальності, що також свідчить про феномен смислоутворення у творчому (композиторсько-виконавському) процесі, а також у науково-теоретичній рефлексії. Акцент ставиться саме на активній діяльності внутрішнього слухового тезаурусу, на основі якого включаються етапи концентрації музичної пам'яті та уяви. Специфіка звукового сприйняття та моделювання звукового образу світу визначається звуко-музичною свідомістю етносу, культури, епохи, яка складається в системі цінностей традиційної та академічної музики, апелює до глибин людської свідомості, уяви, життєвого й духовного досвіду. З кожним історичним етапом розвитку переглядається система цінностей та художніх критеріїв звукового ідеалу. Виникають підстави нової інтерпретації звукового образу світу за допомогою трансформації такого концепту, як звук і похідного від нього - "звукообраз". Отже, звукообраз – це концепт, художній феномен, що пов'язує філософсько-естетичні, культурологічні й музикознавчі дискурси в єдине міждисциплінарне поле духовного пізнання людини про буття музики.

Накопичений на кінець XX – початок XXI століть мистецький досвід свідчить про те, що кардинально змінюються смисли, значення музики, природа і форми її звукової комунікації, соціокультурної функції звуко-музичної практики. Тому побудування теорії звукового образу як смислової моделі світу стає широкою та глобальною проблемою, що потребує всебічного аналізу трансформації звукового "іміджу" цивілізації. Ще у 1894 р. Ц. Кюї серед причин занепаду музики виокремив ту, що полягала у "торжестві звука над музикою": "Звук переміг і підпорядкував собі музику. <...> Культ звуку, гонитва за ефектами почалися з часів Берліоза і продовжують здобувати все більшу кількість адептів" [13, 116].

Якщо в цілому охарактеризувати звуковий ландшафт епохи, то очевидні істотні зміни. Звукова творчість як результат художньої діяльності проявляється у різних проявах аудіальної культури – через звук, мовлення та музику. Звукові образи дійсності виступають як універсальні засоби інтерпретації звукового середовища, в якому існує шумова, звукова, мовна інформація. В музиці на зламі тисячоліть першочергове значення мають творчі експерименти, спрямовані на "розширення сфери впливу законів музичної логіки", яка визнавалася ключовою для розуміння буття, що "само по собі музичне" (А.Скрябін) [5].

Все більше використовуються "немузичні" елементи, засоби та принципи мислення, що прийшли зі сфери візуальних мистецтв (архітектури, кіно, театру) та електронної техніки. "Композитор дістав можливість складати не тільки музику, а й простір" – вважає В.Задерацький [6, 85]. Трансформація звукового образу світу музики свідчить про метаморфози у сфері музичного мислення й сприйняття з перевагою умозримого, метафізичного звуковідчуття дійсності. Замислюючись над пошуками нових смислів та вимірів буття, філософи та соціологи Г.Андерс, Г.Беєм, В.Беньямін, Ф.Джейсон та ін. встановили, що в культурі здійснився "візуальний", "іконічний" зворот, який отримав оформленість у різних сферах соціокультурної та художньої комунікації. Також сформувалися різні визначення сучасної культури, в яких присутній корні "аудіо" – "аудіальна культура", "аудіовізуальний тип культури" [3; 8; 11].

Нова культура звуку стала одним із самих яскравих феноменів сучасного глобалізаційного світу. Зростання ролі аудіального типу світосприйняття очевидна, в рамках якого стверджуються новий смисл, зміст та функції звукового образу. Підтвердженням цьому слугує розповсюдження цього терміну на сучасні аудіальні та аудіовізуальні види звукотворчості. Стає ясним, що для повноцінного осмислення звукообразу в сучасній музики як об'єкту наукового дослідження необхідно використання широкого міждисциплінарного підходу, який відповідає сонологічному методу як складової системи культуролічного знання.

Отже, русло дослідницької парадигми виявлення смислу у звуці – споконвічне. Побудова загальної теорії звукообразу є широкомасштабною та всеосяжною проблемою, що потребує об'єднання різноманітних сфер наукового знання. Для цього, на нашу думку, необхідно обрати якості впровідного метод сонологічного дослідження, оскільки саме він дозволяє розглядати ті моделюючі механізми, що відображають формування парадигми осмислення звукових феноменів. При цьому необхідно вважати звукообраз повноцінним феноменом, який здатен виступати в якості своєрідного "культурного коду", що відображає модель світу, яка склалася в певній культурі. У міждисциплінарному контексті виокремлюються такі поняття, як звукова картина світу, звуковий портрет епохи, цивілізації, національної культури, звуковий імідж культури, звуко-музична свідомість.

З позиції сонологічного підходу категорію "звуковий образ" необхідно розглядати як системне явище, що характеризується онтологічною, культурно-історичною, аксіологічною, ментально-

психологічною, історико-стильовою, семантико-семіотичною, експресивно-психологічною, художньо-комунікативною та інструментально-виконавською специфікою. Звукообраз - це художньо-інформаційний код, який транслює образ людини й історичного часу (образ світу) через характер звуковідчуття та тип звуко-музичної експресії у певному звукоакустичному просторі. Звукообраз стає предметом сонологічного дослідження, оскільки це поняття займає вагоме місце серед універсальних категорій, вбирає в себе весь смисловий контекст та комплекс знань про звук (музичний тон) як один із проявів онтологічної цілісності у репрезентації звукового образу світу. Перспективним для подальших розвідок у даному напрямку є дослідження звукового "іміджу" музичної культури ХХ ст. як прояву трансформації звукообразного мислення сучасних митців.

Література

1. Абрамов В. Глобализирующийся человек: грани социокультурного измерения / В. Абрамов, Н. Волнина. – Чита : изд-во Читинского гос. ун-та, 2006. – 208 с.
2. Алпатова А. Новые подходы к изучению традиционной музыки народов мира: теория контонации / А. Алпатова, С. Лисовой // PAX SONORIS – Вып. VI. – 2012. – С. 9–18.
3. Баранова И. Аудиальная культура, или "звучащий социум" как предмет философского анализа / И. Баранова // Вестник СамГУ. – 2011. – № 7 (88). – С. 5–9.
4. Васильченко Е. Звук в системе культуре мировых цивилизаций / Е. Васильченко : учеб. пособ. – М. : РУДН, 2013. – 234 с.
5. Драгулян В. Метаморфозы музыкального пространства: от А.Н.Скрябина до … / В. Драгулян // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Вип. 24. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків : Видавництво "НТМТ", 2009. – С. 330–340.
6. Задерацкий В. Электронная музыка и электронная композиция / В. Задерацкий // Музыкальная академия. – 2003. – № 2. – С. 77–89.
7. Земцовский И. Текст – Культура – Человек: опыт синтетической парадигмы / И. Земцовский // Музыкальная академия. – 1992. – № 4. – С. 3–6.
8. Казакова С. Аудиальная культура: сущность, структура, функции / С. Казакова // Известия Уральского госуд. университета. – 2010. – № 4. (81). – С.43–54.
9. Каратыгина М. PAX SONORIS как предмет современного музыкознания / М. Каратыгина // PAX SONORIS: история и современность (памяти М.А. Этингера). – Вып. III. – Астрахань, 2008. – С. 38–44.
10. Кастальс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / М. Кастальс. – М. : Гос. ун-т "Высшая школа экономики", 2000 . – 607 с.
11. Кириллова Н. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н. Кириллова. – М. : Академический Проект, 2006. – 448 с.
12. Кузык Б., Яковец Ю. Цивилизации: теория, история, диалог, будущее / Б. Кузык, Ю. Яковец ; в VI томах. – М. : Ин-т эконом. стратегий, 2006; 2008.
13. Кюи Ц. Избранные статьи / Ц. Кюи ; сост., автор вступ. ст. и примеч. И. Гусин. – Л. : Государственное музыкальное издательство, 1952. – 690 с.
14. Мамонова В. Глобализация в пространстве культуры: векторы развития / В. Мамонова // CREDO NEW. – 2006. – № 1. – Режим доступу: http// www.orenburg.ru/culture/credo/01-2006/11.html-41k.
15. Мациевский И. Интонация, коннотация и формообразовательные универсалии в музыке (европейской и внеевропейской, традиционной и современной) / И. Мациевский // Музыка народов мира. Проблемы изучения: [материалы международных научных конференций]. – М. : Научно-издательский центр "Московская консерватория", 2008. – С. 9–56.
16. Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры. Общетеоретические проблемы : автореф. дис. … д-ра искусствовед. : спец. 17.00.03 "музыкальное искусство" / И. Мациевский. – К., 1990. – 47 с.
17. Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен традиционной культуры : монограф. / И. Мациевский. – Алматы : Дайк-Пресс, 2007. – 520 с.
18. Мациевский И. Формирование системно-этнофонического метода в органологии / И. Мациевский // Методы изучения фольклора. – Л. : ЛГИТМиК, 1983. – С. 54–63.
19. Медушевский В. Сущностные силы человека и музыка / В. Медушевский // Музыка – кульура – человек : сб. науч. тр. ; отв. ред. М. Мугинштейн. – Свердловск : идз-во Урал. ун-та, 1988. – С. 45–64.
20. Михайлов Дж. Размышления об универсальной терминологии в музыке / Михайлов Дж. //Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки. - М., 1990. - С.2-21.
21. Михайлов Дж. Современные проблемы развития музыкальных культур стран Азии и Африки : автореф. дисс. … канд. искусствовед. / Дж. Михайлов. – М. : Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1981. – 24 с.
22. Рябуха Н. Звуковой образ как феномен культуры: опыт междисциплинарного синтеза / Н. Рябуха // Культура і Сучасність : альманах. — К. : Міленіум, 2014. — № 2. — С. 112–119.

23. Рябуха Н. Звукообраз в исполнительском искусстве: от метафоры к категории (этимологический дискурс) / Н. Рябуха // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство. Вип. 40. – Х. : Видавництво ТОВ "С.А.М.", 2014. – С. 72-84.

24. Рябуха Н. Звукообраз как философско-эстетическая категория в музыке / Н. Рябуха // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Х. : ХДАДМ, 2012. – № 1. Сер.: Мистецтвознавство. – С. 154–157.

25. Рябуха Н. Звукообраз як категорія метафізики музики: смислові виміри творчості / Н. Рябуха // Культура України. – Х. : ХДАК, 2012. – Вип. 39. – С. 234–242.

26. Тараканов М. Человек и фоносфера : Воспоминания. Статьи: Материалы конференции "Фоносфера-человек-сообщество" /Тараканов М. // Гос. ин-т искусствознания, Рос. акад. наук; ред.-сост. Е. Тараканова. – М., СПб. : Алетейя, 2003.– 300 с.

27. Тоффлер Э. Третья волна / Э. Тоффлер. – М. : АСТ, 2004. – 784 с.

28. Хелд Д. Глобальные трансформации: Политика, экономика, культура / Д. Хедд, Э. Макгрю, Гольдблатт Д., Д. Перратон.– М. : Праксис, 2004. – 576 с.

29. Шейко В. Культура України в глобалізаційно-цивілізаційному вимірі (іст.-метод. аспекти) : монографія / Василь Шейко ; Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології. — К., 2011. — 624 с

30. Шейко В. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX — початок XXI ст.) : монографія : в 2 т. / В. М. Шейко. — Х. : Основа, 2001. — Т. 1. — 518 с. ; т. 2. — 400 с.

31. Шейко В. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XXI ст.) : монографія /В. Шейко, Ю. Богуцький. – К. : Ґенеза, 2005. – 592 с.

32. Blaking J. How musical is Man? / J. Blaking. – Seattle-USA : University of Washington Press, 1973. – 116 p.

33. Hood M. The ethnomusicologist / M. Hood. – New York : McGraw-Hill Book Company,1971. – 386 p.

34. Lomax A. Folk Song style and culture / A. Lomax/ – Washington : American Association for the Advancement of Science, 1968. – no. 88. – 363 p.

35. Merriam A. The anthropology of Music / A. Merriam. – Evanston : Northwestern University Press Year 1964. – 386 p.

36. Nettle B. Theory and method in ethnomusicology / B. Nettle. – New York, 1964. – 318 p.

37. Seeger A. Do we need to remodel ethnomusicology?/ A. Seeger // Ethnomusicology. – 1987. – № 31(3). – P. 491-495.

References

1. Abramov, V., Volnina, N. (2006). Globalizing people: socio-cultural facets of measurement. Chita: Chita State University Publishing House [in Russian].

2. Alpatova, A., Lisovoj, V. (2012). New approaches to the study of traditional music of the peoples of the world: the theory connotation. PAX SONORIS, vol. VI, 9-18 [in Russian].

3. Baranova, I. (2011). Auditory Culture or "sounding society" as an object of philosophical analysis. Vestnik SamGU, 7 (88), 5-9 [in Russian].

4. Vasil'chenko, E. (2013). Sound in culture system of world civilizations. Moscow : People's Friendship University [in Russian].

5. Draguljan, V. (2009). Metamorphoses of musical space from Scriabin to ... . Problemi vzaєmodії mistectva, pedagogiki ta teorії i praktiki osviti. Harkiv, "NTMT", issue 24, 330-340 [in Russian].

6. Zaderackij, V. (2003). Electronic music and electronic composition. Muzykal'naja akademija, 2, 77-89 [in Russian].

7. Zemcovskij, I. (1992). Text – Culture – Human: the experience of a synthetic paradigm. Muzykal'naja akademija, 4. 3-6 [in Russian].

8. Kazakova, S. (2010). Auditory Culture: essence, structure, function. Izvestija Ural'skogo gosudarstvennogo universiteta, 4. (81), 43-54 [in Russian].

9. Karatygina, M. (2008). PAX SONORIS as a subject of modern musicology. PAX SONORIS: istorija i sovremennost' (pamjati M.A. Jetingera). Astrahan', issue III, 38-44 [in Russian].

10. Kastals, M. (2000). Information Age: Economy, Society and Culture. Moscow: State University "Higher School of Economics" [in Russian].

11. Kirillova, N. (2006). Media Culture: from modern to postmodern. Moscow: Akademicheskij Proekt [in Russian].

12. Kuzyk, B., Yakovets, Y. (2008). Civilizations: Theory, History, Dialogue and the Future. Moscow: Institute of Economy Strategies, Vol. VI. [in Russian].

13. Kjui, C. (1952). Favorites article. I. Gusin (Ed.). Leningrad: "State music publishing", [in Russian].

14. Mamonova, V. (2006). Globalisation in the cultural space: the vectors of development. CREDO NEW, 1. Retrieved from http://www.orenburg.ru/culture/credo/01-2006/11.html-41k [in Russian].

15. Macievskij, I. (2008). The intonation, connotation and formative universals in music (European and non-European, traditional and modern). World Music. Problems in the Study: Proceedings of the International Scientific Conferences (pp. 9-56). Moscow, Scientific Publishing Center "Moscow Conservatory" [in Russian].

16. Macievskij, I. (1990). People's instrumental music as a phenomenon of the traditional culture. General theoretical problems. Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv [in Russian].

17. Macievskij, I. (2007). People's instrumental music as a phenomenon of the traditional culture. Almaty: Dyke-Press [in Russian].

18. Macievskij, I. (1983). Formation of the systemic ethno-phonic method in organology. Metody izuchenija fol'klora. Leningrad: LGITMiK, 19, 54-63 [in Russian].
19. Medushevsky, V. (1988). Essential powers of man and the music. Muzyka – kul'ura – chelovek. M. Muginshtejn (Ed.). Sverdlovsk: Publishing Ural University, 45-64 [in Russian].
20. Mihailov, J. (1990). Reflections on universal terminology in music. Problemy terminologii v muzykal'nyh kul'turah Azii, Afriki i Ameriki. Moscow, 2-21 [in Russian].
21. Mihailov, J. (1981). Modern problems of musical cultures of Asia and Africa. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: Moscow State Conservatory by P. I. Tchaikovsky [in Russian].
22. Ryabukha, N. (2014) The sound image as a cultural phenomenon: the experience of interdisciplinary synthesis. Culture i Suchasnist. Kiev: Milenium, 2, 112-119 [in Russian].
23. Ryabukha, N. (2014). The sound image in the performing arts: from metaphor to category (etymological discourse). Problemi vzaєmodiї mistectva, pedagogiki ta teoriї i praktiki osviti. Kognitivne muzikoznavstvo. Kharkiv : publishing TOV "S.A.M.", vol. 40, 72-84 [in Ukrainian].
24. Ryabukha, N. (2012). The sound image as a philosophical and aesthetic category in the music. Visnik Harkivs'koї derzhavnoї akademiї dizajnu i mistectv. Kharkiv : publishing HDADM, 1, ser. Arts, 154-157 [in Russian].
25. Ryabukha, N. (2012). The sound image as a category of metaphysics: notional measure of music. Kul'tura Ukraïni. Kharkiv : publishing HDAK, 39, 234-242 [in Ukrainian].
26. Tarakanov, M. (2003). The Man and fonosfera: Memories. Article: Proceedings of the International Scientific "Fonosfera-person community". State Institute of Art History, Russian Academy of Sciences, E. Tarakanova (Ed.). Moscow – St. Petersburg: Aletejja [in Russian].
27. Toffler, E. (2003). The Third Wave. Moscow: AST [in Russian].
28. Held, D., McGrew, E., Goldblatt, D., Perraton, D. (2004). The global Transformation: politics, economy, culture. Moscow, Praxis [in Russian].
29. Shejko, V. (2011). Ukrainian culture in globalization and civilization dimension (historical and methodological aspects). Kiev, National Artist Academy of Ukraine, Institute of Cultural Studies [in Ukrainian].
30. Shejko, V. (2001). Culture. Civilization. Globalization (late XIX – early XXI century). Kharkiv : Osnova, vol. 1, 2 [in Ukrainian].
31. Shejko, V., Bogucki J. (2005). Formation of Cultural foundations of civilization in the age of globalization (second half of XIX – beginning of the XXI century). Kiev: Ґeneza [in Ukrainian].
32. Blaking, J. (1973). How musical is Man? Seattle – USA : University of Washington Press [in English].
33. Hood, M. (1971). The ethnomusicologist. New York : McGraw-Hill Book Company [in English].
34. Lomax, A. (1968). Folk Song style and culture. Washington : American Association for the Advancement of Science, no. 88 [in English].
35. Merriam, A. (1964). The anthropology of Music. Evanston : Northwestern University Press Year [in English].
36. Nettle, B. (1964). Theory and method in ethnomusicology. New York [in English].
37. Seeger, A. (1987) Do we need to remodel ethnomusicology? Ethnomusicology, 31(3), 491-495 [in English].

УДК 81'1

Хлистун Олена Сергіївна
кандидат мистецтвознавства,
завідувач кафедри шоу-бізнесу
Київського національного університету
культури і мистецтв
with_joy@ukr.net

МОВНА КАРТИНА СВІТУ: РЕФЛЕКСІЙНИЙ ДОСВІД

Стаття присвячена аналізу інтерпретацій вченими-лінгвістами і культурологами мовної картини світу у загальному контексті розвитку духовної культури людства. Зазначається, що дослідники мовної картини світу одностайні у тому, що кожна природна й етнокультурно заглиблена мова у контексті самобутньої картини світу є соціокультурним кодом культури, який розкриває етнічну належність її носіїв, формуючи конкретну, тільки їм притаманну картину світу.

Ключові слова: образ, мовна картина світу, духовна культура, лінгвістика, соціально-культурний досвід.

Хлистун Елена Сергеевна, *кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой шоу-бизнеса Киевского национального университета культуры и искусств*

Языковая картина мира: рефлексийный опыт

Статья посвящена анализу интерпретаций учеными-лингвистами и культурологами языковой картины мира в общем контексте развития духовной культуры человечества. Отмечается, что исследователи языковой картины мира единодушны в том, что каждый естественный и этнокультурно нацеленный язык в контексте са-

© Хлистун О. С., 2015

мобытной картины мира является социокультурным кодом культуры, раскрывающим этническую принадлежность ее носителей, формирующим конкретную, только им присущую картину мира.

Ключевые слова: образ, языковая картина мира, духовная культура, лингвистика, социально-культурный опыт.

Khlystun Olena, *PhD in Arts, a head of the show business chair Kyiv National University of Culture and Arts*

The linguistic picture of the world: reflexive experience

This article analyzes the interpretations of the linguistic picture of the world by the scientists – linguists and and culturologists – in the general context of the spiritual culture of the mankind.

The researchers of the language picture of the world are unanimous in the saying that every natural and ethnocultural depth of the language in the context of the original picture of the world of the culture is a socio-cultural code, which discloses ethnicity of its carriers, forming a specific, but their inherent picture of the world.

The world picture as a form of the worldview display of the objective reality in the public consciousness provides the forming of the generalized image of the social and cultural environment in the process of the continuous spiritual and practical activity. This is about the invariant image of the world, in which the sight, sound, touch and other sensations in the combination with the system of the values inherent the concrete historical culture, are fixed. The picture displays a broad panorama of the world of the reality that goes beyond the personal world of the individual, his/her own experience, immediate impressions and sensations.

The socio-historical practice shows that the functionality of the language in the forming of the image of the world is not confined only to its lexical content, a significant role is also plays the archetypes of the culture and mindset inherent in each individual ethnic group. According to K. Jung, archetypes are the primary natural images based on the original ideas, feelings, instincts, developed in the course of formation of the psychic structures of the collective unconscious. We are talking primarily about the archetype of the self – the human desire for his integrity and unity of the actions that provides balance and stability. The archetypes of the collective unconscious are inaccessible to direct observation, but symbolically appear in the myths, dreams, creativity products and, consequently, in the first articulate sounds and signs. Conditioned by the specific circumstances of the life of the particular people, the archetypes form the inner meaning and shaped frame of its system of the natural language. Basing on the colourful palette of the ethno-cultural-linguistic patterns, a set of the values and universal image of the world is formed.

The interpretation of the language as a picture of the world is an inconsistency in the plane of the differentiation of the thought and word. The philosophers often ignore the obvious fact that any philosophizing, noted the thinker, first is expressed in the language, and not in the sphere of the pure thought. It is absurd to look for something outside the language, leaving it out of the consideration. Therefore, we do not analyze the phenomenon (thinking), but the concept, which is concomitant the using of the word, the inner speech, which is accessible by the specified external rules.

Exploring the language as a way to way to learn the world, the modern linguists appeal to the phraseology of the language, seeing in it the conceptualized knowledge about the language picture of the world and its concrete segments. The interest in the thematic phraseology in the semantic, pragmatic and cultural aspects is animated. The problem of the relationship of the language and culture phenomena has become, in particular, the subject of a special study of B. Whorf, the famous American linguist and ethnographer. The scientist addressed to the importance of the language issues which were temporarily were missing in the scientific fields of his contemporaries. Not being a professional linguist, B. Whorf wrote a sufficient number of the fundamental works to the scientific world community recognized him as a linguist.

The presence of the numerous disagreements in the poliethni cultural world suggests that the selection of the lexical expression is determined not only by the objective properties of the extralinguistic environment, but also by the situation where the lexical expressions of the language are difficult to interpret by the others.

Each traditional ethnic culture has a long and unique history. Distributed from the second half of the XIXth century the notions of the savagery, barbarism and civilization reflect ethnocentrism of the peoples who believe their way of the life more formal than the others. The American anthropologist F. Boas says the availability of the commonality in the language and the calculus of the ancestral kinship can be explained by a common origin of idioms, or the mutual linguistic influences. The reason for the differences in the people and their inherent cultural values often are seen in the differences in the motives of the activity, which are explained with the diametrically opposed value ideas of the peoples regards one and the same act. Therefore, according to F. Boas, the scientific study of a particular ethnic culture is possible only on the basis of the culture and cultural values of the certain people.

Key words: picture of the world, language, image, linguistic picture of the world, spiritual culture, linguistics, social and cultural experience.

Природна мова як система дискретних звукових сигналів є найголовнішим засобом комунікативної взаємодії у межах окремих етнічних спільностей і формою функціонування свідомості на рівнях індивідів і соціуму. Акумулюючи соціокультурний досвід людства, вона вагомо впливає на формування конкретно-історичної картини світу. На зламі XX і XXI століть під впливом глобалізаційно-інформатизаційних процесів активізувалися міждисциплінарні дослідження мовознавчих проблем у культурологічному аспекті, які набувають дедалі важливішого значення у справі налагодження взаємозацікавленого полілогу культур.

На сучасному етапі культурного розвитку суспільства розгортається міждисциплінарний аналіз мовної картини світу шляхом застосування потужного потенціалу вітчизняного гуманітарного знання. У полі

наукового дослідження колективу Київського національного університету ім. Т. Шевченка під керівництвом А. Конверського перебуває тематичний напрямок "Філософія мови (аналітична традиція)" з читанням однойменного спецкурсу. Професором цього ж університету М. Русиним опубліковано монографічне дослідження "Фольклор: традиції і сучасність" (1991 р.), професором Т. Горбаченко – монографію "Вплив християнства на становлення писемної культури Русі-України: релігієзнавчо-філософський аспект" (2004 р.) й ін.

Загальнотеоретичний аналіз мовного образу світу у світовому міжкультурному просторі здійснюють вітчизняні вчені: І. Вакулик, І. Живіцька, О. Новосадська, О. Потебня, Р. Якобсон й ін., які одностайні у тому, що за допомогою мови кожен народ формує власну картину світу з притаманними їй культурними особливостями та специфічними рисами, які і зумовлюють відмінності в картинах світу різних народів.

Проблеми взаємовпливу менталітету й мовних картин сучасного світу досліджують українські та зарубіжні мовознавці та культурологи: Й. Вайсгербер, В. Іващенко, О. Місінкевич, Б. Уорф й ін., які вважають мовну картину світу способом відображення об'єктивної реальності у людській свідомості через мовні і національно-культурні особливості їх представників.

Проблема формування загальнозначущої картини світу засобами мови і на сьогодні залишається об'єктом філософсько-культурологічного дослідження, й заповненню цієї фахової ніші сприятиме опублікування даної статті. Метою статті є вивчення мовної картини світу у контексті рефлексійного досвіду.

Картина світу є однією з форм світоглядного відображення об'єктивної реальності в індивідуальній свідомості й передбачає формування узагальненого образу соціокультурного середовища у процесі тривалої духовно-практичної діяльності людей. Йдеться про інваріантний образ світу, в якому синтезуються зорові, слухові, дотикові й інші відчуття у контексті вигляду речей та явищ з урахуванням значень, іманентних конкретно-історичній культурі. Картина світу, відображаючи об'єктивну дійсність, не задовольняється межами власного світу конкретної людини, її емпіричного й теоретичного пізнання [9, 271].

Картина світу формується із залученням потенціалу буденного, художнього та наукового пізнання реальності людиною [9, 271]. Доцільним у цьому відношенні є визнання справедливості аналогії між мовою і понятійним апаратом науки. Тому винятково важливого значення набуває й мова науки – синтетичний різновид методології, що поєднує у собі різноманітні мовні засоби, якими користуються у науці для викладу набутих знань про конкретно-історичні етапи її розвитку. У мові науки рівноправно диференціюються природні і штучні (у тому числі формалізовані) мови, мова спостереження і мова теорії тощо. Головна ідея диференціювання мов на різні типи підмов пояснюється необхідністю встановлення закономірних зв'язків теорії та практики науки [9, 389-390].

Вагомий внесок у розробку проблематики формування мовної картини світу здійснив український вчений із світовим ім'ям, визнаний фахівець в області загального мовознавства, народної культури й етнографії О. Потебня (1835-1891). Визначальна роль у людському мисленні, за його теорією, належить слову, мові, які піднесли людину до вершин наукової діяльності та духовної творчості. Світ, зазначає О. Потебня, уможливлюється як об'єкт пізнання саме через мову, оскільки вона передовсім формує людську думку, втілену у витворах міфології, фольклору, літературі і науці. Фундаментальною ідеєю цього філософа слова є думка про статус мови як особливу форму свідомої людської діяльності. У праці "Мысль и язык" вчений розкриває евристичну функцію мови. "Мова, – зауважує він, – є засіб не виражати готову думку, а створювати її… вона не відображення світоспоглядання, яке сталося, а діяльність, яка його складає" [7, 156]. Прагнучи спіймати рух своєї душі з метою осмислення своїх зовнішніх сприйнять, людина кожне з них об'єктивує у слові, сприяючи розвитку культури.

Поняття "мовна картина світу" ("Weltbild der Sprache") було уведене до наукового обігу німецьким лінгвістом Л. Вайсгербером. В його статті "Die Zusammenhänge zwischen Muttersprache, Denken und Handeln" (1930 р.) ("Зв'язки між рідною мовою, мисленням та дією" зазначено, що лексичний запас будь-якої мови вміщує сукупність певних понятійних засобів, якими користується кожна етнокультурна спільнота [13, 67]. У процесі опанування мовною культурою люди приходять до висновку, що рідна мова сконцентровує ментально забарвлену картину світу й транслює її членам даного соціуму. мовного співтовариства. "Мова, – вважає Л. Вайсгербер, – дозволяє людині інтегрувати свій досвід в єдину цілісну картину світу й змушує забути, як до вивчення цієї мови, вона сприймала навколишній світ" [2, 16]. Причому, здійснюючи світоглядну інтерпретацію мовної картини світу, вчений особливу увагу приділяє ідіоетнічному аспектові проблеми з акцентуванням суб'єктивно-національної природи мовної культури на засадах "енергетики" світорозуміння.

За Л. Вайсгербером, саме національна специфіка мовної картини світу певного представника етносу визначає своєрідність його особистості. Тому і сприйняття навколишнього світу з його зако-

номірностями і ставленнями завжди знаходитиметься під ментальнісним впливом картини світу рідної мови [2, 122]. З належною мірою рівноправності має сприйматися факт користування представників різних етносів своїми національними мовами, природно неповторними. Зокрема, й учений у своїй дослідницькій діяльності завжди перебуватиме у рамках етнокультурних стереотипів, накладених на нього картиною світу, фіксованою у рідній мові. Щоправда, для науковця завжди є домінуючим загальнолюдське невтомне шукання істини.

Важливу роль у формуванні мовної картини світу відіграють образи людської свідомості, на створення яких детермінуючо впливають логічно-послідовні етапи розвитку загальнолюдської культури і цивілізації. Звідси – поширені у сучасній культурології поняття "мовні маргіналії" (авторство Г.-Г. Гадамера) й тлумачення субкультури, альтернативної інтерсоціумним усталеним мовним канонам.

З допомогою системи вербальних знаків і символів людство та окремі етноси фіксують і транслюють у часі та просторі свої світоглядні уявлення. Слід зауважити, що природна мова, не будучи самодостатньою системою, пов'язана з низкою інших суспільних чинників (науковими, історичними, культурними й ін.), стереотипами конкретно-історичної культури (примітивної, індустріальної, постіндустріальної та ін.), а також культурно-ментальними особливостями певного народу. Серед перерахованих найбільшу аналітичну складність становлять останні, оскільки позначені строкатим розмаїттям й локальною поліваріативністю.

Суспільно-історична практика засвідчує, що функціональність мови у формуванні образу світу не вичерпується лише її лексичним вмістом, вагому роль тут відіграють також архетипи культури та мислення, властиві кожному окремому етносові. Архетипи, за К.-Г. Юнгом, – це первинні природні образи, засновані на первісних ідеях, переживаннях, інстинктах, сформованих в результаті становлення психічних структур колективного несвідомого [11, 80, 112-113]. Йдеться передовсім про архетип самості – потяг людини до своєї цільності й вчинкової єдності, яка надає рівновагу та стійкість. Зумовлені специфічними обставинами життєдіяльності певного народу, архетипи утворюють внутрішню смислову систему й образний каркас його природної мови. Спираючись на строкату палітру етнокультурно-мовних стереотипів, формується й сукупність цінностей загальнолюдського образу світу [11].

Вагомий внесок у дослідження феномена мови здійснив австро-британський філософ, професор Кембріджського університету Л. Вітгенштейн (1889-1951), якому належить авторство поняття "картина світу". У своєму основному творові першого періоду творчості (до 1934 р.) – "Логіко-філософський трактат", використовуючи математичну логіку, вчений досліджує умови створення штучної мови, логічно досконалої й позбавленої недоліків природної мови: її багатозначності й відсутності логічної точності [3, 7]. З середини 1930-х рр. Л. Вітгенштейн зосереджується на феноменові природної людської мови як знарядді спілкування між людьми й винайденні нової "мовної гри" з метою подолання мовних помилок й трансформації незрозумілих речень у досконаліші й виразніші. Зазначена ідея набула рельєфності в його праці "Філософські дослідження", опублікованій посмертно 1953 р. [4].

Інтерпретація мови як картини світу спричиняє неузгодження у площині диференціації думки і слова [6, 112]. Філософи нерідко ігнорують той факт, що будь-яке філософування, наголошує Л. Вітгенштейн, не може відбуватися поза мовою, залишаючи її поза полем уваги. Тому, особливо підкреслює він, "аналізується не сам по собі будь-який феномен (зокрема, мислення), а поняття, супутнє уживанню слова, внутрішнє мовлення, підвладне певним зовнішнім правилам [4, 99].

Висунутий у фізиці на рубежі XIX й XX ст. термін "картина світу" осмислюється комплексом гуманітарного знання у контексті наявності універсальних суджень, спільних для різних народів і культур. Ще у першій третині XIX ст. родоначальник філософії мови у Німеччині, естетик і письменник В. Гумбольдт висунув ідею існування особливого мовного світогляду. Мова, наголошує він, є безперервним осмисленим процесом творення, постійно повторюваним зусиллям духу зробити членороздільний звук засобом вираження думки. Виконуючи функцію комунікації, мова передається від покоління до покоління й зміцнює "дух народу" у розвиткові культури певної нації. Мова є засобом відкриття ще не відомої істини. Причому В. Гумбольдт зауважує, що "різні мови є не просто різними позначеннями однієї й тої самої речі, а й різним її баченням. Слово відображає не предмет як такий, а його почуттєвий образ, створений у нашій свідомості у процесі мовотворення" [7, 167]. Глибоко спорідненим з цим судженням є пізніша оцінка мови М. Хайдеггером як оселі буття, де самореалізується людина [10, 203].

Аналізуючи природу семіотичних структур, правомірно зробити висновок про те, що складність їхня перебуває у прямій пропорційній залежності від складності трансльованої інформації. Функціонування мови як системи інваріантних елементів та правил їхнього сполучення актуалізує положення видатного мовознавця XX ст. Р. Якобсона, за яким у процесі передачі інформації сучасні фахівці користуються двома кодами: шифруючим й таким, що дешифровує текстове повідомлення будь-якою природною мовою за допомогою електронно-обчислювальних пристроїв [12].

Відносячи мовну ментальність до способів освоєння світу, сучасні вчені-мовознавці апелюють до фразеології мови, вбачаючи у ній концептуалізоване знання щодо мовної картини оточуючого світу й окремих її сегментів. Пожвавлюється інтерес до стійких мовних словосполучень з різною семантикою у різних культурологічних аспектах. Проблема взаємозв'язку феноменів мови і культури стала, зокрема, об'єктом спеціального дослідження відомого американського мовознавця й етнографа Б. Уорфа [8]. Вчений звернувся до важливих лінгвістичних питань, тимчасово зниклих з наукового поля зору його сучасників. Не будучи професійним мовознавцем, Б. Уорф написав достатню кількість ґрунтовних праць, щоб наукове світове наукове товариство визнало в ньому вченого-мовознавця.

Незважаючи на численні відмінності між мовами Європи, вчений стверджує, що своєрідні граматичні особливості європейських мов виокремлюють "західну", тобто європейську культуру, позначену універсаліями часу, простору, субстанцією, матерією тощо. Деякі сумніви вчений висловлює лише стосовно балто-слов'янских та неіндоєвропейських мов Європи, окрім російської, текстура якої активно перекладається західноєвропейськими лінгвістами [8, 145]. Хоча справедливо констатувати, що найважливіші ідеї повторюються значеннями багатьох мовних одиниць, будучи ключовими для створення системної картини світу.

Кожна традиційна етнокультура має свою тривалу й самобутню історію. Поширені ж з другої половини XIX ст. поняття дикості, варварства й цивілізації відображають етноцентризи тих народів, які вважають власний спосіб життя "формальнішим", ніж у інших. Наявність спільності в мові й системі обчислення родової спорідненості, зазначає американський антрополог Ф. Боас (1858-1942), можуть пояснюватися або спільними походженнями мовних утворень, або взаємними мовними впливами. Причину ж відмінностей народів й властивих їм цінностей культури нерідко вбачають у розбіжностях мотивів діяльності, які пояснюються діаметрально протилежними ціннісними уявленнями народів на один і той самий вчинок. Тому, вважає Ф. Боас, наукове дослідження певної етнокультури можливе лише на основі мовно-культурних цінностей певного народу [1].

Отже, дослідники мовної картини світу одностайні у тому, що кожна природна й етнокультурно заглиблена мова у контексті самобутньої картини світу є соціокультурним кодом культури, який розкриває етнічну приналежність її носіїв, формуючи конкретну, тільки їм притаманну картину світу. Етносимволічна й культурно-світоглядна функція мови, яка у свідомості її носіїв асоціюється з поняттям рідної, особливо актуалізується у напрямках подальшого розвитку освіти і науки, літератури і мистецтва, які є комплексним фіксатором рівня зрілості національної самосвідомості нашого народу – активного суб'єкта соціокультурних процесів у сучасному світі.

Література

1. Боас Ф. Границы сравнительного метода в антропологии / Ф. Боас // Антология исследований культуры. Т.1. Интерпретации культуры. – СПб. : Университетская книга, 1997. – С.509-519.
2. Вайсгербер Й. Л. Родной язык и формирование духа: монография / Й. Л. Вайсгербер; Перевод с немецкого О.А. Радченко. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 232 с.
3. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат / Л. Витгенштейн // Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. 1. – М.: Гнозис, 1994. – С. 5-73.
4. Витгенштейн Л.. Философские исследования / Л. Витгенштейн // Витгенштейн Л. Философские работы; Пер. с нем. М. С. Козловой. – М.: Издательство "Гнозис", 1994. – Ч. 1. – С. 80-130.
5. Гумбольдт, В. фон О различии строения человеческих языков и его влиянии на духовное развитие человечества В. фон Гумбольдт // Гумбольдт В. фон. Избранные труды по языкознанию : Пер. с нем. / Общ. ред. Г. В. Рамишвили – М.: ОАО "ИГ "Прогресс", 2001. – С. 35-298.
6. Новосадська О.Б. Співвідношення мовної та концептуальної картин світу / О.Б. Новосадська // Наукові записки [Національного університету "Острозька академія"]. Серія "Філологічна". – 2013. – Вип. 33. – С. 112-113.
7. Потебня А. Мысль и язык / А. Потебня // Слово и миф. – М.: Правда, 1989. – С. 17–200.
8. Уорф Б. Л. Отношение норм поведения и мышления к языку / Б.Л. Уорф // Новое в лингвистике. Выпуск 1. – М.: Издательство иностранной литературы, 1960. – С. 135-168.
9. Філософський енциклопедичний словник : довід. вид. / За ред. В. І. Шинкарука, Є. К. Бистрицького, М. О. Булатова, А. Т. Ішмуратова. — К. : Абрис, 2002. — 742 с.
10. Хайдеггер М. Дорогою до мови / М. Хайдеггер; [пер. з нім. В. Кам'янець]. – Львів : Літопис, 2007. – 232 с.
11. Юнг К.-Г. Об архетипах коллективного бессознательного / К.- Г. Юнг // Вопросы философии. – 1988. – № 1. – С. 131–138.
12. Якобсон Р. Лінгвістика і поетика / Р. Якобсон // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М.Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. – С. 359–376.
13. Weisgerber, Leo. Die Zusammenhänge zwischen Muttersprache, Denken und Handeln / L. Weisgerber // Zeitschrift für deutsche Bildung. – Frankfurt/M. – 1930. – S. 57-72 und 113-126.

References

1. Boas F. (1997). The boundaries of the comparative method in the anthropology. Anthology of the Cultural Studies. V.1. Interpretation of the Culture. Spb. : Universitetskaya kniga [in Russian].
2. Wajsgerber, J. L. (2004). The native language and the formation of the spirit (O.A. Radchenko, Trans.). Moscow: Yeditorial URSS [in Russian].
3. Wittgenstein L. (1994a). Tractatus Logico-Philosophicus. Filosofskiye raboty, Ch. 1, – Moscow: Gnozis [in Russian].
4. Wittgenstein L. (1994b). Philosophical Investigations. Filosofskiye raboty (M.S. Kozlova, Trans). Mjscow: Gnozis [in Russian].
5. Humboldt, W. von (2001). On the difference between the structure of human language and its influence on the spiritual development of mankind. Izbrannyye trudy po yazykoznaniyu (Trans.). G. V. Ramishvili (Ed.). Moscow : Progress [in Russian].
6. Novosadska O.B. (2013). Value linguistic and conceptual pictures of the world. Naukovi zapyski [Nacional'nogo universytetu "Ostroz'ka akademiya"]. Seriya "Filologichna", 33, 112-113 [in Ukrainian].
7. Potebnya A. (1989). Thought and Language. Word and myth. Moscow: Pravda [in Russian].
8. 20Whorf B.L. (1960). The attitude of the rules of behaviour and thinking for language. Novoye v lingvistikye, Vyp.1, 135-168 [in Russian].
9. Shynkaruk, V. I., Bystrycky Ye. K., Bulatova M. O., Ishmuratova A. T. (Eds.) (2002). Philosophical Encyclopedic Dictionary. Kyiv: Abrys [in Ukrainian].
10. Heidegger, M. (2007). By way to language (V. Kamyanec, Trans.). Lviv : Litopys [in Ukrainian].
11. Jung, C.G. (1988). About the archetypes of the collective unconscious. Problyemy filosofiyu, 1, 131–138 [in Russian].
12. Jacobson, (1996) R. Linguistics and Poetics. Slovo. Znak. Dyskurs. Antologiya svitovoyi literaturno-krytychnoyi dumky XIX st. M. Zubrycka (Ed.). Lviv : Litopys [in Ukrainian].
13. Weisgerber, Leo (1930). Die Zusammenhänge zwischen Muttersprache, Denken und Handel. Caitshrift fyur doitshe Bil'dung, 6, 57-72 und 113-126 [in German].

УДК 7.067

Цугорка Олександр Петрович
Заслужений діяч мистецтв України,
доцент кафедри живопису і композиції
Національної академії образотворчого
мистецтва і архітектури
tsugorkaalex@gmail.com

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО І МОЖЛИВОСТІ НОВІТНІХ ТЕХНОЛОГІЙ

У статті аналізуються можливості новітніх комп'ютерних та інтернет-технологій у сфері образотворчого мистецтва. Синтез мистецтва і науки призвів до формування таких нових форм художньої творчості, як живопис у стилі CG-арту, відеоперформанс, відеоскульптура, WEB-дизайн та VJ-інг і под.

Ключові слова: новітні технології, образотворче мистецтво, CG-арт, відеоперформанс, відеоскульптура, WEB-дизайн, VJ-інг.

Цугорка Александр Петрович, *Заслуженный деятель искусств Украины, доцент кафедры живописи и композиции Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры*

Изобразительное искусство и возможности новейших технологий

В статье анализируются возможности новейших компьютерных и интернет-технологий в сфере изобразительного искусства. Синтез искусства и науки привел к формированию таких новых форм художественного творчества, как цифровая компьютерная графика, живопись в стиле CG-арта, видео-перформанс, видеоскульптура, WEB-дизайн и VJ-инг и под.

Ключевые слова: новейшие технологии, изобразительное искусство, CG-арт, видео-перформанс, видеоскульптура, WEB-дизайн, VJ-инг.

Tsugorka Alexander, *Honored worker of Arts of Ukraine, associate professor of the painting and design chair, National Academy of Fine Art and Architecture*

Fine art and possibilities of the new technologies

The possibilities of the new computer and internet-technologies in the sphere of the fine art are analyzed. The synthesis of the art and science led to invention of such new forms of the art as fine art in style of CG-art, video performance, video-sculpture, WEB-design and VJ-ing etc.

© Цугорка О. П., 2015

Without high-tech innovation, it is hard to imagine the potential integration of any sphere of life in world space, which is characterized by rapid computerization. Perhaps, the most significant information-communication technologies reflected on the specifics of the fine arts, which in turn influenced the modern form of exhibitions, which are now often represented a separate art project.

A special place among modern computer technologies is occupied by digital art, the main types are:

- Digital computer graphics;
- Digital computer painting;
- Digital computer sculpture.

They can be described as those where using the computer technologies, we can the most definitely simulate the materials, techniques and technology specific to traditional forms of graphics, painting and sculpture. The synthesis of art and the technology does such tasks such as to satisfy aesthetic needs by fashion trends and gravity to information and graphic culture; to involve the ranks of supporters of fine art youth. Notably, the computer art requires not only professional artistic skills, but also requires advanced knowledge of computer science. This modification of art solves another problem of promotion of information and computer literacy.

The first mention of the possibility of computer technology in the creative paintings was in 1995-1996. Today you cannot surprise anybody by the painting style CG-art (Computer Graphics Art). Ivan Hivrenko is one of the most famous Ukrainian artists working in the "digital" style.

The widespread interest in using of digital computer art practice is proved by a number of exhibitions. The digital art demonstrates interesting decision in creation of the reproductions. Chayan Hoi, a French artist and photographer created a series of works, which he defined as "cyberrealism."

Nowadays, video art is one of progressive direction of modern art. For example, they are a video, a video in off-line mode, with pre-superimposed sound; video-performances, mounted video equipment mounting.

Except video art, WEB-design and VJ-ing gained wide recognition in the modern art.

Among the artists and VJs, we can highlight the work of British director Peter Hrynueyya.

In general, researchers believe that digital painting, WEB-design and VJ-ing is the closest to the salon art which characterized by eclectic, quasi historical character, idealization of images, grotesque and etc.

Finally, we would like to emphasize one important thing. Active development of innovative computer technologies requires a new approach to the system of training of future artists. In particular, this is integrated classes which would include studying of fine arts and computer graphics, optimal combination of traditional and modern teaching aids. Practical mastery of multimedia technologies in the future will greatly facilitate the inclusion of young talent in professional life and will help to avoid banality and amateur. Moreover, nobody knows what other surprises in the future the fruitful cooperation of science and art prepare for us.

Key words: new technologies, art, CG-art, video-performance, video-sculpture, WEB-design, VJ-ing.

Про актуалізацію уваги до використання комунікативно-комп’ютерних інновацій у сучасному мистецтві свідчить масив відповідних публікацій українських і зарубіжних дослідників, характерною особливістю яких є багатоаспектність. Так, серед наукових праць привертають увагу дослідження М. Кагана, С. Іконнікової, С. Єрохіна, А. Орлова, Л. Ісупова, С. Хоружого, Я. Нільсена та ін., присвячені широкому спектру питань, які стосуються інновацій у мистецькій сфері.

Дійсно, без високотехнологічних інновацій сьогодні важко уявити потенційну можливість інтеграції будь-якої сфери життя у світовий простір, який характеризується стрімкою інформатизацією. Чи не найбільш суттєво інформаційно-комунікативні технології відобразилися на специфіці образотворчого мистецтва, що, у свою чергу, вплинуло і на вигляд сучасних виставок, які нині часто представляють собою окремий арт-проект. Як зазначає Р. Ескотт, на кордоні Мережі ми потрапляємо в зовсім незвідану, багатозначну зону, частково віртуальну, частково матеріальну. Саме простір між цими двома станами і займає зараз уяву багатьох митців… [9].

Про активне проникнення комп’ютерних технологій у сучасне мистецтво свідчить низка успішно реалізованих мистецьких проектів, пов’язаних із комп’ютерними інноваціями, віртуальними реальностями і под. Всі вони заслуговують на увагу дослідників, а відтак – актуалізують нашу розвідку, мета якої – проаналізувати взаємозв’язок сучасних інновацій і образотворчого мистецтва, зокрема в контексті сучасних різновидів художньої творчості, що ґрунтуються на широкому використанні мультимедійних технологій.

Особливе місце серед сучасних комп’ютерних технік займає цифрове образотворче мистецтво, основними видами якого є:

- цифрова комп'ютерна графіка;
- цифровий комп'ютерний живопис;
- цифрова комп'ютерна скульптура.

Саме їх можна охарактеризувати, як такі, в яких за допомогою комп’ютерних технологій найбільш виразно можна зімітувати матеріали, прийоми і техніки, характерні для традиційних форм графіки, живопису та скульптури відповідно. Так синтез мистецтва і технологій вирішує декілька по-

треб: задовольняє естетичні потреби та за допомогою модних тенденцій і тяжіння до інформаційно-графічної культури залучає в ряди прихильників образотворчого мистецтва молодь. Варто зазначити, що комп'ютерне мистецтво вимагає не тільки професійних мистецьких навичок, а й потребує досконалих знань з інформатики. Тобто модифікація мистецтва вирішує ще одне завдання – сприяє інформаційно-комп'ютерній грамотності.

Російський дослідник естетики цифрового комп'ютерного образотворчого мистецтва С. Єрохін його визначає дуже просто, як "форму образотворчого мистецтва, в межах якої характерні для образотворчого мистецтва художні методи і прийоми реалізуються з використанням цифрових комп'ютерних технологій" [3].

Перші згадки про можливості комп'ютерних технологій у створенні картин припадають на 1995-96 рр. Сьогодні живописом в стилі CG-арту (Computer Graphics Art) вже нікого не здивуєш. Щоправда існують дані, що художників, які працюють у цій техніці, у світі налічується лише 500, а серед українських митців – їхлише 10. Серед представників цифрового живопису найбільш відомими є Сарел Терон, Флавіо Болла, Йонас Де Ро, Парк Йонг Вон, Керол Каваларіс.

Так, південноафриканський художник Сарел Терон працює у стилі цифрового мет-пейтингу (matte painting) (Рис. 1), можливості якого широко використовують у кіно, на телебаченні і комп'ютерних іграх для створення нереальних пейзажів.

Рис. 1 (http://nnm.me/blogs/kot_vaska/sozdatel-nevedomyh-cifrovyh-mirov-sarel-teron)

Американка Керол Каваларес створює справжні казкові образи – витончені, легкі і дуже яскраві (Рис. 2).

Рис. 2 (http://www.liveinternet.ru/users/5006355/post370205709)

Серед найвідоміших українських художників, які працюють у "цифровому" стилі – Іван Хівренко. Дотримуючись своєрідної традиції цього нового виду мистецтва, він на своїх картинах

зображує фантасмагоричні пейзажі. Найбільш відомою є серія його картин із зображеннями апокаліптичного Києва (Див. рис. 3).

Рис. 3 (http://creativing.net/pictures/apokaliptichnyj-kiev-ivana-xivrenko.html)

І хоча ці художники працюють в різних стилях, характерною особливістю їх проектів є сюрреалістичні і апокаліптичні образи і сюжети, "які з якихось причин не можна зняти в реальності або ж їх просто не існує і декорації зробити неможливо" [8].

Загалом залежно від способу використання цифрових технологій у процесі створення художніх творів і основного середовища їх існування у системі образотворчого мистецтва дослідники виокремлюють: традиційне образотворче мистецтво, в межах якого цифрові технології не використовуються; псевдоцифрове образотворче мистецтво, в межах якого твори створюють за допомогою традиційних матеріалів образотворчого мистецтва, але основним середовищем існування яких є комп'ютерне віртуальне середовище; цифрове образотворче мистецтво, в межах якого художні твори створюють з використанням тільки цифрових технологій; традиційно-цифрове образотворче мистецтво, в межах якого використовуються як традиційні, так і цифрові технології, але завершальний етап роботи над художнім твором здійснюється за допомогою традиційних технік образотворчого мистецтва; цифро-традиційне образотворче мистецтво, в межах якого використовуються як традиційні, так і цифрові технології, але завершальний етап роботи над художнім твором здійснюється за допомогою цифрових технологій [3].

Про широке поширення та інтерес до використання можливостей цифрового комп’ютерного мистецтва на практиці свідчить низка виставок. Однією з перших виставок у сфері застосування комп’ютерних інновацій в образотворчому мистецтві стала виставка "Крізь дзеркало: перші зустрічі художників із віртуальною реальністю", проведена в одній з нью-йоркських галерей у 1993 р. [1]. Параметри віртуальної реальності на ній включали моделі, породжені комп’ютером, тривимірні просторові енвайронменти, віртуальні перформанси і різні прояви естетики кіберпанку – від комп’ютерної інсталяції з використанням відеодиску Л. Хершмана "Глибокий контакт" (1990 р.) до найбільш ранньої комп’ютерної гри Дж. Ланьє "Місячний пил" (1983 р.). Виставка була задумана як форум для проектів й експериментів художників, які прагнули встановити зв’язок між комп’ютерами, встановленими на них програмами, а також творцями і глядачами [1].

Цікаві рішення цифрове мистецтво демонструє у створенні репродукцій. Так, на виставці музею американського образотворчого мистецтва Уїтні "Потоки бітів: цифрова технологія в американському мистецтві", що відбулася в 2001 р., було представлено кілька цифрових відбитків. Згодом у Бруклінському художньому музеї відбулася виставка "Сучасні цифрові технології друку". Нині цифрові відбитки входять до колекцій Нью-Йоркського музею Метрополітен, музею американського образотворчого мистецтва Уїтні, картинної галереї Коркорана у Вашингтоні і Чиказького інституту образотворчого мистецтва. Деякі репродукції найбільш значущих робіт (Ван Гога, Матісса, Пікассо та ін.) представлені навіть у Луврі, в музеї д’Орсе, в Ермітажі, в Національній галереї і в бібліотеці Конгресу [2].

Французький художник і фотограф Чайан Хой створив серію робіт, які він сам визначив як "кіберреалізм". Так він підкреслює, що реальність існує одночасно на плівці фотоапарата, на екрані комп’ютера і в його уяві (Рис. 4).

Рис. 4 (http://www.kulturologia.ru/blogs/280310/12250)

"Кіберреальний" світ Чайан Хой – яскравий і чаруючий, він видається ірреальним і водночас справжнім. Але в ньому є дещо, що насторожує і тривожить, як і в можливостях, які видаються безмежними, які несуть в собі віртуальні технології і художникам, і всьому людству [1] (Рис. 5).

Рис. 5 (http://www.kulturologia.ru/blogs/280310/12250)

Важко уявити, що такі нереальні колажі створює самоучка, якого любов до мистецтва, зокрема до фотографії і комп'ютерної графіки, перетворила з аматора на справжнього художника-професіонала.

Нині ще одним прогресивним напрямом сучасного мистецтва є відео-арт – відеокліп, відеофільм у режимі офф-лайн, тобто із заздалегідь накладеним звуком; відеоперформанс, змонтований на монтажному відеообладнанні. Для його створення потрібна лише відеокамера, хоча загалом техніка може бути досить складною і дорогою за вартістю.

Відео-арт виник у 60-х роках XX ст. Нині практично жодна масштабна виставка сучасного мистецтва не обходиться без відео-інсталяцій, одно- чи багатоканальних відеопоказів, ретрансляцій, медіа-скульптур чи медіа-перфомансів. Основоположником напряму відео-арту вважається американець корейського походження Нам Джун Пайк, який вивчав мистецтво в Токійському і Мюнхенському університеті. Персональна виставка Пайка в Вупперталі (1963 р.) вважається першою значною віхою відео-арту, яка остаточно перетворила телебачення, а згодом і відеозапис із засобів фіксації і передання зображення в самостійну, а не прикладну сферу творчих експериментів [7].

Пайк став відомим особливо широко завдяки створенню "відеоскульптур", зокрема "ТВ-Будди" (1974 р.). На ній Будда зображений перед телевізором, а на екрані він бачить своє зображення (Рис. 6).

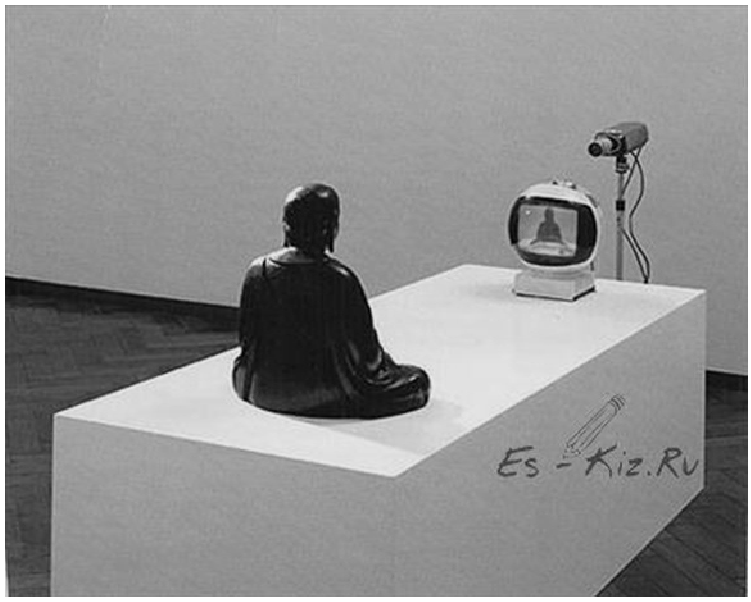


Рис. 6 (http://es-kiz.ru/nam-dzhun-pajk-pioner-videoarta)

"Відеоскульптури" Пайка згодом стали називати "відеоінсталяціями" і визначати як окремий жанр мистецтва.

Брюс Науман – сучасний американський художник і скульптор-концептуаліст. Найбільш відомим він став наприкінці 60-х років XX століття, коли після закінчення Каліфорнійського університету звернувся до скульптури, кіномистецтва і перформансу. Саме Брюс Науман придумав відеокоридори, в які "змушував" потрапляти глядачів, які потім часто втрачали орієнтацію і відчували справжній шок.

Найвідоміша робота Брюса Наумана – Vices and Virtues (Пороки і Чесноти), встановлена у 1988 р. навколо верхньої частини Лабораторії Структурних систем Пауелла. На Венеціанській бієнале у 2009 р. була показана її зменшена копія. Оригінальний неоновий напис: сім людських пороків чергуються з сімома чеснотами, спалахуючи 14 різними кольорами (Рис. 7).

Рис. 7 (http://www.oceanlight.com/vices_and_virtues_photo.html)

Крім відео-арту, в сучасному мистецтві широке визнання отримали web-дизайн і VJ-інг.

VJ-інг (віджеінг) – це створення художніх образів у реальному часі, візуальне оформлення заходів, організація певного психоемоційного настрою публіки шляхом змішування фрагментів відео, флеш-анімації, фотографій тощо, прямої трансляції відео з кількох камер, накладання ефектів. Віджеінг набув сьогодні справжнього всесвітнього визнання … Так, під час всесвітньовідомого Каннського кінофестивалю відбувається оцінювання та нагородження робіт, представлених цим жанром [7].

Серед художників-віджеїв можна виокремити творчість британського режисера Пітера Гринуейя. Найбільш відомий його проект – "Нічний дозор" на основі однойменної картини Рембрандта

(1642 р.). Основна задумка автора не стільки відтворити стиль Голландії 17 століття, скільки атмосферу живопису, характерну для того часу і стилю художника (Рис. 8).

Можливо, ця картина стала відображенням відношення Пітера Грінуейя до кінематографу: "Кіно – це ефемерне створіння, яке скоро перестане існувати. Є шість видів мистецтва – архітектура, театр, музика, скульптура, література і живопис. Кіно нічого не винайшло".

Рис. 8. Нічний дозор (Nightwatching), 2007
(http://www.lookatme.ru/flow/posts/film-radar/170575-piter-grinuey-velikiy)

Web-дизайн, незважаючи на численні суперечки [5; 6] щодо того, чи має він відношення до мистецтва, дослідники все ж таки вважають творчим процесом, а web-дизайнерів – художниками, які просто отримали і продуктивно використовують додаткові можливості інформаційного суспільства. "Дизайн – чи то "веб" – промисловий, художній, садовий або інтер'єрний – це перш за все мистецтво" [4]. Саме веб-дизайнери займаються художнім оформленням веб-проекту, що вимагає і творчого мислення, і відповідних професійних навичок у використанні художніх засобів.

Загалом дослідники вважають, що цифровий живопис, WEB-дизайн та VJ-інг є найбільш близькими до салонного мистецтва, для якого власне і характерні еклектика, псевдоісторичність, ідеалізація зображень, гротеск і под. Фактично, все те, що дає підстави займати образотворчому мистецтву перше місце серед мистецьких "улюбленців" широких мас. А от чого вимагає таке мистецтво, так це гарного смаку і майстерності у виконанні.

Загалом можна повністю підтримати думку С. Єрохіна про те, що цифрові комп'ютерні технології визначили низку істотних змін у сучасному образотворчому мистецтві, тобто:

- дали йому змогу вийти в абсолютно нову віртуальну реальність електронного типу;
- зумовили подальшу масифікацію мистецтва в частині його створення і демасифікацію у частині його споживання;
- відкрили принципово нові можливості з використання в процесі створення художніх творів інтерактивного режиму;
- призвели до підвищення мобільності образотворчого мистецтва, яка знаходить свій вияв як в розширенні експозиційних можливостей, так і в збільшенні швидкості реакції образотворчого мистецтва на події, що відбуваються в світі.

При цьому характер цих змін, на думку дослідника, "повністю узгоджується із змінами в межах інформаційного суспільства, зумовленими поширенням цифрових комп'ютерних технологій" [3].

І насамкінець хотілося б підкреслити ще один важливий, на нашу думку, момент. Активний розвиток інноваційно-комп'ютерних технологій вимагає нового підходу до системи підготовки майбутніх художників. Зокрема інтегрованих занять, які включали б вивчення образотворчого мистецтва та комп'ютерної графіки, оптимального поєднання традиційних та новітніх засобів навчання. Практичне оволодіння мультимедійними технологіями у майбутньому значно полегшить включення молодих талантів у професійне життя, дасть змогу уникати шаблонності й аматорства. Тим більше, що ніхто не знає, які ще сюрпризи у майбутньому нам готує продуктивна співпраця науки і мистецтва, що, безумовно, ще потребуватиме продовження дослідження у цьому напрямі.

Література

1. Демшина А. Ю. Визуальные искусства в ситуации глобализации культуры: институциональный аспект/ А.Ю. Демшина [Электронный ресурс]. – Режим доступа :http://fictionbook.ru/author/a_yu_demshina/vizualnyie_iskusstva.
2. Джонсон Г. Секреты цифровой печати : пер. с англ. /Джонсон Г. – М. : Изд. дом "Вильяис", 2005. – 416 с.
3. Ерохин С. В. Эстетика цифрового компьютерного изобразительного искусства : автореф. дис. – М., 2010 [Электронный ресурс] /Ерохин С. В. – Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/estetika-tsifrovogo-kompyuternogo-izobrazitelnogo-iskusstva.
4. Исупов Л. Веб-дизайн: необычное искусство [Электронный ресурс] /Исупов Л. – Режим доступу: http://www.solus.ru/articles_104.html.
5. Кирсанов Д. Веб-дизайн; пер. с англ. / Кирсанов Д. – СПб. : Символ-Плюс, 2004. – 376 с.
6. Нильсен Я. Веб-дизайн; пер. с англ. /Нильсен Я. – СПб. : Символ-Плюс, 2003. – 512 с.
7. Статьи про виджеинг. Видео Арт. Искусство наступившего будущего [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.malbred.com/stati-pro-vidzheing/video-art.-iskusstvo-nastupivshego-buduschego.html.
8. Цифровий живопис – комп'ютерна мишка замість пензля? http://artarea.com.ua/tsifroviy-zhivopis-komp-yuterna-mishka-zamist-penzlya.
9. Эскотт Р. Интерактивное искусство: на пороге постбиологической культуры [Электронный ресурс] /Эскотт Р. – Режим доступа: http://biomediale.ncca-kaliningrad.ru/?blang=ru&author=ascott.

References

1. Demchishuna, A. Yu. Visual arts in the situation of the globalization of the culture. Retrieved from http://fictionbook.ru/author/a_yu_demshina/vizualnyie_iskusstva [in Russian].
2. Jonson, G. (2005). Secrets of the number print. Moscow: Viliyais [in Russian].
3. Erohin, S. V. (2010). Aesthetics computer fine art. Abstract of the candidate thesis. Moscow. Retrieved from http://www.dissercat.com/content/estetika-tsifrovogo-kompyuternogo-izobrazitelnogo-iskusstva [in Russian].
4. Isupov, L. WEB-design: unusual art. Retrieved from http://www.solus.ru/articles_104.html [in Russian].
5. Kirsanov, D. (2004). WEB-design. SPb: Simvol-plus [in Russian].
6. Nilsen, Ya. (2003). WEB-design SPb: Simvol-plus [in Russian].
7. Articles of VJ-ing. Video Art. Art of the future. Retrieved from http://www.malbred.com/stati-pro-vidzheing/video-art.-iskusstvo-nastupivshego-buduschego.html [in Russian].
8. Computer fine art – computer mouse instead the paint brush. Retrieved from http://artarea.com.ua/tsifroviy-zhivopis-komp-yuterna-mishka-zamist-penzlya [in Ukrainian].
9. Eskott, R. Interactive art: on the range of postbio culture. Retrieved from http://biomediale.ncca-kaliningrad.ru/?blang=ru&author=ascott [in Russian].

УДК 7.05:687.01

Чупріна Наталія Владиславівна
кандидат технічних наук, доцент,
доцент кафедри художнього моделювання
костюма Київського національного
університету технологій та дизайну
chouprina@ukr.net

ФОРМУВАННЯ КОНЦЕПТУАЛЬНИХ ОСНОВ РОЗВИТКУ ІНДУСТРІЇ МОДИ В КОНТЕКСТІ СОЦІАЛЬНОЇ ЕВОЛЮЦІЇ СУСПІЛЬСТВА

У статті сформульовано принципи формування концептуальних основ розвитку індустрії моди в контексті соціальної еволюції суспільства (на прикладі розвитку суспільства споживання в період між світовими війнами XX століття). Охарактеризовано результати взаємодії французької моди і американського кінематографа в 20-30-х роках, що полягають, у взаємному впливі та асиміляції споживацьких смаків, формуванні провідної ролі засобів масової інформації у розповсюдженні модних тенденцій серед широких мас.

Ключові слова: індустрія моди, костюм, модний стандарт, історія костюма, суспільство споживання, Будинок моди, Висока мода.

Чуприна Наталья Владиславовна, *кандидат технических наук, доцент, доцент кафедры художественного моделирования костюма Киевского национального университета технологий и дизайна*

Формирование концептуальных основ развития индустрии моды в контексте социальной эволюции общества

В статье сформулированы принципы формирования концептуальных основ развития индустрии моды в контексте социальной эволюции общества (на примере развития общества потребления в период между миро-

© Чупріна Н. В., 2015

выми войнами XX века). Охарактеризованы результаты взаимодействия французской моды и американского кинематографа в 20-30-х годах, что заключаются во взаимном влиянии и ассимиляции потребительских вкусов, формировании ведущей роли средств массовой информации в распространении модных тенденций среди широких масс.

Ключевые слова: индустрия моды, костюм, модный стандарт, история костюма, общество потребления, Дом моды, Высокая мода

Chouprina Nataliya, *PhD in Engineering Sciences, associate professor of the art modeling of costume chair, Kyiv National University of technology and design*

Forming of conceptual bases of fashion industry development in context of society's social evolution

In the article the principles of forming of conceptual bases of fashion industry development are formulated in the context of social evolution of society (on the example of development of consumption society in a period between The World Wars of the XX centuries. The results of co-operation of the French fashion and American cinema in 1920th – 1930th, that consist in the mutual influencing assimilation of consumers' tastes, forming of leading role of mass media in distribution of fashionable tendencies among great consumers' masses are described.

After The First World War the world of fashion was finally divided into two parts. The bulk of post-war society for priority chose appearance of naturalism and rapprochement with nature that was an instrument in popularization of healthy way of life and waiver of sculptural suit of "modern" epoch. The similar strengthening of functionality of womanish clothes was the result the use of elements and articles of masculine cloak-room in womanish appearances. So the 'La Garson appearance' appeared in the fashion of XX centuries, and fashion industry, in same queue, was forced to reform on mass production of practical functional clothes for mass using, as the most perspective direction of development.

This tendency remained in a fashion up to the end of 1920th and burst in 1929 till the world economic crisis led to cardinal changes in public bases and traditions. In the context of socio-economic situation and it was a difficult period, a womanish fashion became less impertinent and went back to natural womanlike appearances. This period of a fashion, called by neoclassicism, touched not only womanish appearances or fashionable clothes but furniture, interior, architecture.

In accordance with problem and results of analysis of previous studies in this sphere, the purpose of this work can be formulated as forming of conceptual bases of the fashion industry origin in the context of social evolution of society (on the example of development of society of consumption in a period between The World Wars of XX century).

Fashion industry, naturally, created the lines of sporting clothes of the different setting. Basic functional and vivid lines promoted properties of comfort, laconic natural colour decisions, adaptation of descriptions of clothes for employments by that or other type of sport with a specific incident, for the use in the sporting clothes of the common setting. Exactly this period of development of fashion industry started the forming of sporting style in fashion clothes, which in the design of suit of the end of XX – beginning of XXI centuries. It is considered to be one of four base styles of creation of fashion clothes.

The period of 1930th made a lot for expansion of spheres of activity of fashion industry and strengthening of its influencing both on consumers' advantages of wide layers of society and on bringing in activity of production of new industries of clothes, accessories and concomitant commodities. All these issues were grounded.

In 1930th the fashion of the healthy way of life and active employment continued getting popularity of the different types of sport among the wide layers of population. In this case, it requested from The Houses of the High fashion and mass production in sewing industry of development of new types of practical functional clothes.

However, the value of active distribution of sporting clothes in fashion industry consists in the fact, that sporting clothes were made in large volumes, though high popularity. It can be considered the first example of industrial production of clothes of mass demand. The implementation of principles of distribution of store clothes among wide consumers' layers, proved the fact that many well-known The Houses of Fashion in 1930th proposed this category of the products in boutique for the sale, opened at the beginning of XX century for demonstration of "haute couture" models of clothes.

The 1930th became a period, when another sphere of fashion industry was formed. It is rather popular in the XXI century. The Fashion Houses were inclined to occupy the sector of world fashion-market, oriented to the designer and marketing policy on a certain special purpose consumer group. So, in fashion industry, the "designer brand concept" included not only development or production of new types of fashion clothes but also the creation of accessories. This tendency began in 1930th

However, not all industrial production of fashion clothes types and commodities developed from the moment of bringing in them to fashion industry. So, with the change of fashion on womanish appearance in 1920- years (woman-"La Garson"), certain stagnation happened in lingerie production. At the beginning of 1930th the appearance of femininity was again included in a fashion. On the basis of those tendencies the production of lingerie got a new impulse for development.

At that period, the cinema made great influence on a fashion and the development of its industry. On one hand, it became the unreserved leader of forming of fashion appearances as in ideals of masculine and womanish beauty as in the issue of popularization of certain directions in creation of fashion clothes. On other hand, indeed a cinema was an instrument of the wide distribution of all fashion information about fashion tendencies among the wide layers of society.

Thus, it is possible to make the conclusions that the co-operation of the French fashion and American cinema in 1920th – 1930th, first of all, led to the mutual influencing and assimilation of consumers' tastes that afterwards

transformed into the total globalization of fashion. Secondly, in those years the leading role of mass media was played in distribution of fashion tendencies among great consumers masses. Time passed, technological possibilities of mass-media changed in the context of scientific and technical development of society, their spectrum broadened and the publicity-informative methods of action were improved in the implementations of consumer tastes. So, the informative sphere in fashion industry began stably increasing from the 1920th – 1930th and its role in the fashion industry needed more careful research.

Key words: fashion, fashion industry, suit, fashion standard, history of suit, consumption society, Fashion House, haute couture

Після закінчення Першої світової війни світ моди остаточно розділився на дві частини. Розмірености життя буржуазного суспільства кінця XIX століття, яка виявлялася в беззастережному дотриманні правил пристойності, в довгих вбраннях зі шлейфом та пишних зачісках і головних уборах, життя протиставило суспільство без титулів і традицій, сукні без корсетів і завдовжки по коліна, короткі стрижки і рівноправність статей. Замість героя суспільства зразка XIX століття, описаного М.Прустом в творі "Втрачений час", набирає популярності "Людина, яка поспішає", чию характеристику представив суспільству П.Моран [1, 60–73]. Основна маса післявоєнного суспільства за пріоритетний вибрала образ натуралізму, природності та зближення з природою, що сприяло популяризації здорового способу життя і відмови від скульптурного костюма епохи модерна, з його повним підпорядкуванням жінки створеному модельєрами образу "Прекрасної квітки". Подібне посилення функціональності жіночого одягу призвело до чергового витка використання елементів та предметів чоловічого гардероба в жіночих образах [2, 114–167].

Вивченню історії моди та костюма в період між двома світовими війнами присвячено дослідження багатьох мистецтвознавців, істориків і журналістів: К. Блекмен [3], О. Васильєва [4], А. Латур [5], А. Лінч та М.Д. Штрауса [6], Е. Плаксіної та Л. Михайловської [7], Р.Захаржевської [8], М.Аксьонової [9] та ін. Велике значення для вивчення принципів розвитку моди цього періоду також представляють колекція Інституту костюма Кіото (Кіото, Японія) [10] та матеріали історії моди періоду 1920-1929 рр., представлені Видавничим Домом "The Pepin Press" (Амстердам, Нідерланди) [11]. Так, Е. Косарєва відзначає, що "...перетворення жіночого вигляду, які спонтанно о виникли протягом військового і післявоєнного часу – коротка стрижка і коротка спідниця – виявилися саме тими знахідками, які, істотно змінивши зовнішній вигляд жінки і вразивши уяву сучасників сміливістю і новизною, сподобалися і затвердилися як основа подальшого формування жіночого образу" [12, 45].

За оцінкою історика моди Дж. Нанн загальнокультурна характеристика цього періоду розвитку моди характеризується тим, що "…стара соціальна структура була підірвана… Мода теж не могла залишатися колишньою; хоча Париж і зберіг своє провідне положення у сфері "Високої моди", мода перестала бути привілеєм вузького кола і стала доступною все більш широким верствам суспільства" [13, 216].

Як наголошено в дослідженні М.Б. Романовської "…новий образ складався поступово. Життя коригувало ті стереотипи, яким на початку хотіли слідувати кутюр'є зі своїми уявленнями про жіночність. Будинки моди, звиклі до образу прекрасної пані, а не ділової жінки, все частіше пропонували носити довгі спідниці. Але поділ вже не опускався нижче за щиколотку. Дуже скоро плаття стало завдовжки до литок, потім трохи закривало коліна, а до 1927 року підійнялося вище колін… – багато що визначила і демографічна ситуація тих років" [2, 120].

В свою чергу, історик та мистецтвознавець Ф. Бодо, аналізуючи моду цього періоду, констатує основне бажання цього покоління: "…жадібний інтерес до життя у всіх його проявах, нестримне бажання все знати, побачити і спробувати! І, звичайно ж, стара мода не змогла встояти перед таким натиском. Жінки переодягаються в чоловіче вбрання. І ось вже перед спантеличеними модельєрами з'являється новий типаж – дівчинка-хлопчик, така собі емансіпе…" [1, 62-63].

Так в моді XX століть з'явився образ "La Garson", а індустрія моди, у свою чергу, вимушена була перебудуватися на масове продукування практичного функціонального одягу масового виробництва, як найбільш перспективний напрям розвитку.

Відповідно до опису проблеми і результатів аналізу попередніх досліджень в даній сфері мету даної роботи можна сформулювати як формування концептуальних основ зародження індустрії моди в контексті соціальної еволюції суспільства (на прикладі розвитку суспільства споживання в період між світовими війнами XX століття).

Ці тенденції було зафіксовано на Виставці декоративного та промислового мистецтва, що проходила в Парижі в 1925 році. Названа Вставка визначила новий напрям в дизайні модного одягу, так зване ар-нуво, для якого були характерні вільні силуети нарядів, які не підкреслюють, а приховують природну красу ліній грудей та талії. Замість того, щоб привертати увагу протилежної статі пластичними вигинами фігури, жінки-"La Garson" носять своєрідні балахони, підсилюючи ефект унісексуальності накинутими на плечі хутряними боа та драпірованими накидками, при цьому в

спілкуванні демонструють розкутість думки та ерудицію, всіма засобами підкреслюючи рівність статей та соціальних ролей в суспільстві.

Ця тенденція залишалася в моді аж до кінця 1920-х років, до того моменту, коли в 1929 році вибухнула світова економічна криза, що призвела до кардинальних змін в суспільних засадах та традиціях.

У контексті соціально-економічної ситуації, що склалася в той період, жіноча мода стає менш зухвалою та повертається до природних жіночних образів. Лінія талії посідає своє природне місце, лінії грудей і стегон в міру підкреслюються, а природного вигляду локони середньої довжини довершують образ натуральності й помірної простоти. Цей період в моді, названий неокласицизмом, стосувався не тільки жіночих образів чи модного одягу, а й мав широке віддзеркалення в меблях, інтер'єрі, архітектурі (наочний приклад тому творчість А.Арбю, Ж.-М. Франко, А.Мара і Л.Су).

З 1936 року у Франції законодавчо вводиться норма оплачуваної відпустки громадянам. В свою чергу, це призвело до нового витку активного способу життя, морських і сухопутних подорожей, занять спортом. Індустрія моди, природно, відгукнулася на це створенням ліній спортивного одягу різного призначення. Основними функціональними та образними рисами стали підвищені властивості комфортності, лаконічні природні колірні рішення, адаптація характеристик одягу для занять тим або іншим видом спорту з властивою йому специфікою для використання в спортивному одязі загального призначення. Саме цей період розвитку індустрії моди поклав початок формування спортивного стилю в модному одязі, який в дизайні костюма кінця XX – початку XXI століть вважається одним з чотирьох базових стилів створення модного одягу.

Однак у 1920-х роках спортивний одяг не завжди позиціонувався як "одяг для спорту". Іншими словами, поняття "спортивний одяг" (sportswear) відноситься не стільки до спорту, скільки до активного відпочинку на свіжому повітрі, який став особливо популярний в 1920-і роки, до економічної кризи 1929-го. Різноманітність тенісок, трикотажних речей, вітрівок та плащів з капюшоном, а також відповідні спортивне взуття й аксесуари давали відчуття свободи і різко контрастували з щоденним одягом еліти суспільства, жорстко регламентованим традиціями та статусом. Проте, не слід забувати, що в соціально активному суспільстві, де практично у всіх сферах життя відбулося зрівнювання прав і свобод чоловічої жіночої його частин, заняття і захоплення спортом, як і мода на спортивний одяг, не могли не стосуватися жінок. В моду в 1930-х роках входить образ стрункої, підтягнутої, загорілої жінки, а модельєри, наслідуючи досвід К. Шанель та Ж. Пату, активно освоюють новий асортимент модного жіночого одягу. Зокрема, в крупних торгових точках, універмагах та бутіках з'являються брюки, светри, купальники і пляжний одяг, а також модні зразки спортивного одягу для різних видів активного відпочинку й проведення вільного часу.

1920-1930-і роки є чи ні єдиним періодом в індустрії моди, що визначається пануванням жінок-модельєрів як у сфері Високої моди, так і у виробництві готового вбрання. Найбільш впливовими з них стали Коко Шанель, що визначила основні закони та правила побудови гардероба сучасної жінки, підпорядкованого єдиному образу і стилю; і Мадлен Віонне, унікальний конструктор, чий винахід "крою по косій" сприяв створенню логічно вивіреного силуету жіночого вбрання та на багато років визначив напрями розвитку жіночого модного одягу XX століття.

Ще одним апологетом формування жіночої моди XX століття можна назвати модельєра Ельзу Скьяпареллі, яка своїми колекціям модного одягу пропагована несподівані й образні поєднання елементів, деталей і аксесуарів.

Цей період становлення моди є примітним також тим, що вперше в Парижі у сфері Високої моди прозвучало ім'я модельєра американського походження Г. Майнбокера (1890-1974), який став відомий історії моди завдяки двом фактам. По-перше, до відкриття свого Будинку Високої моди він працював кореспондентом американського видання журналу Vogue в Парижі, чим спричинив суттєвий вплив в процес зближення і взаємодії світів моди та модної інформації. По-друге, в 1936 році він став автором вінчальної сукні герцогині Віндзорської Уоллес Сімпсон, яке, після публікації в журналі Vogue, було розтиражоване в тисячах зображень по всьому світу.

Подібна висока увага до діяльності світу моди сприяла становленню і успішному розвитку ще одного Будинку Високої моди 1920-х років, який процвітає і через майже сторіччя. Створення весільного гардероба для грецької принцеси Марини сприяло стрімкому успіху Модного Будинку Е.Моліне. Ірландець за походженням, він почав свою кар'єру у Високій моді на посаді конструктора костюма в одному з модних Будинків Америки, потім Парижа. Основними рисами його творчості як модельєра можна вважати лаконічний крій, витончений строгий силует і стриманий м'який колорит костюма, що багато аналітиків моди другої половини XX століття називають основами класичного стилю в дизайні сучасного костюма.

Період 1930-х років взагалі має велике значення для розширення сфер діяльності індустрії моди і посилення її впливу як на споживацькі переваги широких верств суспільства, так і на залучен-

ня в діяльність індустрії нових галузей виробництва одягу, аксесуарів та супутніх товарів. Окрім запуску парфумерної галузі, цей період також знаменний розповсюдженням моди на використання хутра в жіночому костюмі. Зокрема, певної популярності в цій сфері набув Модний дім Revillon. Саме його діяльність сприяла популяризації хутряного манто в жіночому гардеробі як невід'ємного предмету розкоші і престижу, що свідчило про високий статус і фінансовий добробут його власниці. Особливою популярністю у той час для виготовлення манто користувалися хутра бобра, видри, а також каракуль; хутро лисиці, як правило, носили у вигляді накидки або пелерини, а для моделей болеро активно застосовували хутро чорної мавпи. До початку XXI століття споживацькі переваги у властивостях різного хутра, як і саме відношення до нього в модному одязі, звичайно, сильно змінилося, проте популярність виробів з шкіри і хутра, як і раніше, дуже висока.

Ще однією галуззю індустрії моди, що зародилася в 1930-і роки і набула щонайширшого поширення до початку XXI століття, є дизайн і виробництво аксесуарів та доповнень. А початок цьому розвитку було покладено в 1933 році торговою маркою Hermes, що запропонувала прихильникам універсальний різновид аксесуара – шийну хустку. Це був квадрат з шовку високої якості, підшитий вручну. Величезний вибір колірних і декоративних варіантів рішення у поєднанні з бездоганною якістю використовуваних тканин та обробки принесли популярність і успіх торговій марці Hermes, яка в результаті розширила сферу своєї діяльності і стала повноправним паризьким Будинком Високої моди. Крім того, це стало початком активного розвитку діяльності з виготовлення різних аксесуарів і доповнень в індустрії моди і вивело на новий виток розвитку текстильну промисловість післявоєнної Європи.

У 1930-і роки продовжували набувати популярності здоровий спосіб життя і активне заняття різними видами спорту серед широких верств населення. У свою чергу, це зажадало від Будинків Високої моди і масового виробництва в швейній промисловості розробки нових видів практичного функціонального одягу. Так, в асортименті модного одягу в той період з'явилися шорти (для їзди на велосипеді), різноманітні моделі купальників і лижних костюмів. Їхній дизайн та стилістичне рішення були різноманітні і залежали від переваг потенційних споживачів. Проте, цінність активного розповсюдження спортивного одягу для становлення індустрії моди полягає у тому, що через високу популярність занять спортом широких верств населення, спортивний одяг виготовлявся великими обсягами, і з упевненістю може вважатися першим прикладом промислового виробництва одягу масового попиту.

Впровадженню принципів розповсюдження готового одягу серед широких споживацьких верств, можна також вважати той факт, що багато відомих Модних Будинків 1930-х років виставляли для продажу цю категорію своєї продукції в бутіках, відритих на початку XX століття для демонстрації моделей одягу "haute couture". Отже, саме в цей період часу бутік як торгова точка в структурі індустрії моди починає позиціонуватися як місце, де презентується модний одяг і інша продукція тільки одного Будинку моди або модельєра. При цьому, можна констатувати, що споживачу презентуються перші лінії модного одягу прет-а-порту (готового плаття), випущені під маркою визначеного Будинку моди або під ім'ям відомого модельєра. Хоча про масове виробництво готового вбрання поки не йдеться, все ж таки в бутіках представлені серійні тиражі декількох моделей з варіативним рішенням розмірних, колірних, текстильних характеристик.

1930-і роки стають періодом, коли формується ще один принцип індустрії моди, що є одним з основних і в XXI столітті – кожен Будинок моди прагне зайняти свій сектор світового fashion-ринку, орієнтуючись в своїй дизайнерській і маркетинговій політиці на певну цільову споживацьку групу. Проте, в XXI столітті така структуризація має комплексну багатофакторну основу, а в 1930-х роках, під час формування моди як індустрії, відомі на той момент Модні Будинки (такі як Jenny, Augustbernard, Lesage, Premet, Irfe, Martial et Armand), шукали власну нішу в потребах і перевагах споживачів, ретельно оберігаючи від конкурентів свої професійні секрети та клієнтуру.

Дещо раніше, на початку 1930-х років в Парижі відкрився ще один Будинок моди, професійна діяльність якого з успіхом продовжується і в наші дні, – Модний Дім Nina Ricci. І хоча модний одяг цього Будинку дотепер вважається еталоном елегантності і відрізняється високою якістю виготовлення, в становленні індустрії моди це ім'я відоме іншим досягненням. У роки Другої світової війни, коли виробництво модного одягу переживало не кращі часи, керівництво цього Модного Будинку вперше опанувало виробництво і розповсюдження парфумерії як самодостатньої та комерційно успішної галузі індустрії моди – в 1948 році з'явилися чи не найпопулярніші духи післявоєнного періоду – L'Airdu temps. З того часу розвиток і виробництво парфумерії в індустрії моди все активніше набирає оборотів, часто складаючи основу модного бізнесу деяких Модних Будинків чи дизайнерських марок.

Взагалі, розвиток парфумерної промисловості набуває особливого значення в розвитку індустрії моди цього періоду як середовищі формування культурних зразків і символів, зокрема символів розкоші. Споконвіку вважалося, що парфумерія складає окрему, самостійну сферу діяльності зі створення симво-

лів розкоші. Так, починаючи з 1820-х років, монополістами в цій сфері вважалися такі марки як Violette, Pinaud, Molinard та деякі інші, трохи пізніше, у 1850-1860-х роках, до них приєдналися такі парфумерні марки як Rigaud, Roger et Gallet тощо. Проте у сучасній моді XXI століття з усіх цих марок, що формували колись монополію парфумерної промисловості, залишилася тільки назва Guerlain, парфумерної марки, заснованої в 1828 році, яка, впродовж всього періоду своєї активної і успішної діяльності випускала духи, індустрії розкоші, що стали класикою (Jicky – 1889, Apres l'ondee – 1906, L'Heure bleue – 1912).

Проте слід відмітити, що така стабільна популярність цієї парфумерної марки зберігається не в останню чергу завдяки тому, що в процесі розвитку її діяльність, а разом з нею і сфера впливу в індустрії моди розширилася за рахунок освоєння створення і виробництва інших предметів моди і розкоші, зокрема аксесуарів та доповнень до жіночого і чоловічого одягу.

Кінець виключно парфумерної монополії в індустрії розкоші поклав модельєр жіночого одягу П.Пуаре, який ініціював створення і виробництво духів і ароматів для клієнток свого Модного Будинку, в яких підсилювався образний і стилістичний ефект від створених ним нарядів. Так, вперше в структурі індустрії моди з'явилася комерційно прибуткова галузь, яка нерозривно пов'язана з розробкою модного одягу. А в 1921 році Шанель, випустивши свої знамениті духи №5 під назвою свого Модного Будинку назавжди зв'язала ці два аспекти впливу на формування споживацьких смаків та переваг – унікальний костюм і вишуканий аромат. Слідом за Шанель багато кутюр'є та модельєрів почали випускати парфумерну продукцію під своїми іменами, і в результаті як самостійна структура, виробництво духів і ароматів припинило своє існування. Весь цикл виробництва – від створення аромату до розробки фірмової упаковки і розповсюдження замислюється і здійснюється якщо не самим кутюр'є або модельєром, то менеджментом Будинку моди.

З іншого боку, прийнявши парфумерну промисловість в свою структуру, Модні Будинки стали активно займатися її розвитком. Якщо в кінці XIX століття основу модних ароматів складали натуральні речовини і компоненти (жасмин, гвоздика, бергамот тощо.), то розвиток застосування в парфумерії досягнень сучасної хімії відкриває нескінченні перспективи розвитку галузі. В першу чергу, на це вплинула жорстка конкуренція між ними за вплив на різні цільові групи споживачів. Адже неможливо представити високопоставлену клієнтку Модного Будинку, наприклад Lanvin або Poiret, яка використовує для доповнення їх нарядів духи "Chanel №5".

Так в індустрії моди, в 1930-і роки починає формуватися поняття "дизайнерський бренд", яке включає не тільки розробку чи виробництво нових видів модного одягу, але і створення аксесуарів чи доповнень, а також супутніх товарів та послуг. Проте, саме в 1920-і – 1930-і роки на арені індустрії моди з'являються модельєри і Модні Будинки, які спеціалізуються виключно на створенні і виготовленні тих або інших аксесуарів. Так, зокрема, в 1920-і роки кожна модниця, яка слідує всім модним тенденціям і напрямам, повинна була мати в своєму гардеробі декілька варіантів головних уборів, відповідних її статусу, способу життя і ситуації, в якій вона знаходилася: уранішні фетрові капелюшки, фасони яких нагадували чоловічі; денні легкі капори, різноманітність яких не знала меж, вечірні капелюхи, які за своїм вишуканим дизайном, часто ставали композиційним центром всього наряду.

Звичайно, головні убори 1920-х років виглядали значно скромнішими, ніж за часів "Belle Epoque", проте їх наявність та дизайнерське рішення мали велике значення для композиційної досконалості туалетів "haute couture". Найбільш відомим модельєром головних уборів в Парижі в цей період вважається К.Ребу. Проте, необхідність ретельного узгодження образно-художніх взаємозв'язків між модним нарядом і головним убором, особливо у сфері Високої моди, з часом призвели до того, що багато кутюр'є, в рамках діяльності свого Модного Будинку, стали розробляти самостійно і головні убори. Початок цьому процесу поклала Коко Шанель, що почала свою кар'єру в 1909 році з відкриття капелюшного салону, і стала згодом одним з найбільш впливових модельєрів XX століття.

З іншого боку, багато Модних Будинків та кутюрьє, як правило, тісно співпрацюють з професійними модистками і модельєрами головних уборів, запрошуючи їх для розробки "колекцій головних уборів і аксесуарів" для презентацій колекцій модного одягу, перш за все, в рамках створення моди "haute couture". У структурі індустрії моди XXI століття ця галузь зберегла свою самостійність і незалежність, а її творці користуються популярністю серед клієнтів різних Будинків Високої моди.

Що стосується розвитку взуттєвого дизайну та виробництва, як невід'ємної сфери індустрії моди, то 1920-і – 1930-і роки відмічені становленням таких відомих Модних Будинків як Peruggia та Ferragamo. Зокрема, – Андре Перуджа, який став знаменитим в Парижі дякуючи П.Пуаре, і згодом багато з ним працював, створюючи і класичні, і вельми екстравагантні моделі. На відміну від нього, Сальваторе Феррагамо привніс в створення модного взуття елементи інноваційності. Так, у важкі роки економічної кризи кінця 1920-х – початку 1930-х років, він впровадив в розробку своїх моделей нетрадиційні матеріали – прядивний мотузок, солому різних сортів, дерево тощо. Крім того, саме він

розробив і почав широко використовувати в дизайні взуття суцільну підошву, популярність якої серед широких верств споживачів з тих пір неухильно зростає.

Проте, не всі галузі виробництва модних видів одягу і товарів рівномірно розвиваються з моменту залучення їх в індустрію моду. Так, із зміною моди на жіночий образ в 1920- роках (жінка-"La Garson"), певна стагнація помітна у виробництві дамської білизни. Популярні на той час тенденції унісексуальності в жіночій моді, силует костюма, що не підкреслює ні лінію талії, ні лінію грудей, не сприяли використанню великої кількості мереживної білизни якнайтоншої роботи і високої якості. Основний білизняний гарнітур того часу складався з еластичного поясу, маленьких трикотажних панталончиків (новина 1920-х років) і затягуючих груди пов'язок, на зразок бюстгальтера.

Хоча, вже до початку 1930-х років образ жіночності знову входить в моду, і на основі цих тенденцій виробництво дамської білизни одержує новий імпульс для розвитку. У жіночий гардероб повертаються такі види білизни бюстгальтери, які повторюють лінії тіла, полегшені корсети, а замість піжам чоловічого крою, популярних в 1920-і роки, все більше використовуються шовкові комбінації та нічні сорочки. Ще однією новиною в моді 1930-х років стало створення поясу для панчіх, який змінив не дуже практичні в щоденному використанні підв'язки.

В ці часи все більший вплив на моду, а разом з нею і на розвиток індустрії модного одягу має кінематограф. З одного боку, він стає беззастережним лідером формування модних образів як у сфері ідеалів чоловічої і жіночої краси, так і в питаннях популяризації певних напрямів в створенні модного одягу. З іншого боку, саме кінематограф сприяє щонайширшому розповсюдженню всієї модної інформації про модні тенденції серед широких верств споживачів.

При цьому особливе значення для індустрії моди має той факт, що найбільш активним розвиток кінематографа був в Америці, і дизайнери американського кіно, такі як Т.Бентон, Г.Адріан або Е.Хед, створили на екрані так званий "американський стиль", заснований на використанні хутра, серпанку, глибоких склад і розрізів, а також інших атрибутів розкоші. Доповнювала цей образ, як правило, велика кількість декоративних елементів, аксесуарів та ювелірних виробів.

Відтак, можна зробити висновок, що основним результатом взаємодії французької моди і американського кінематографа в 1920-х – 1930-х роках стали, по-перше, взаємний вплив і асиміляція споживацьких смаків, що згодом призвело до тотальної глобалізації моди. По-друге, в ці роки сформувалася провідна роль засобів масової інформації в розповсюдженні модних тенденцій серед широких споживацьких мас. З часом, в контексті науково-технічного розвитку суспільства змінювалися технологічні можливості ЗМІ, розширявся їх спектр і удосконалювалися рекламно-інформаційні методи дії на формування споживацького смаку. Іншими словами, інформаційна сфера в індустрії моди, починаючи з 20-30-х років XX ст. стабільно укріплює свої позиції, а її роль у подальшому становленні індустрії моді потребує значно ретельнішого дослідження.

Література

1. Бодо Ф. Шик и шарм / Ф.Бодо; пер. с фр. Е.Д. Богатыренко. – М.: Слово/Slovo, 2006. – 400 с.: ил.
2. Романовская М.Б. История костюма и гендерные сюжеты моды / М.Б. Романовская. – СПб.: Алетейя, 2010. – 442 с.: ил.
3. Блэкмен К. 100 лет моды / К. Блэкмен. – М.: КоЛибри, 2013. – 400с.: ил.
4. Васильев А.А. Этюды о моде и стиле / А.А. Васильев. – М.: Альпина нон-фикшн; Глагол, 2008. – 560с.: ил.
5. Латур А. Волшебники парижской моды / А. Латур. – М.: Этерна, 2012. – 424с.: ил.
6. Линч А. Изменения в моде: причины и следствия / А. Линч, М.Д. Штраус. – Минск: Гревцов Паблишер, 2009. – 280 с.
7. Плаксина Э.Б. История костюма. Стили и направления / Э.Б. Плаксина, Л.А. Михайловская. – М.: Изд. Центр "Академия", 2004. – 224с.: ил.
8. Захаржевская Р. В. История костюма: от античности до современности / Р.В. Захаржевская. – М.: РИПОЛ классик, 2005. – 288 с.: ил.
9. Аксенова М. Мода и стиль / М.Аксенова, Т. Евсеева, А. Чернова и др. – М.: Аванта+, 2007. – 480 с.: ил.
10. История моды с XVII по XX столетие. Коллекция Института костюма Киото / под ред. А. Фукай.– М.: TASCEN/АРТ-РОДНИК (изд. на русск. языке), 2003. – 735 с.: ил.
11. Art Deco Fashion / Amsterdam-Singapore, 2007. – 408 p.: ill.
12. Косарева Е.А. Мода. XX век. Развитие модных форм костюма / Е.А. Косарева. – СПб.: Издательство "Петербургский институт печати", 2006. – 468 с.: ил.
13. Нанн Дж. История костюма, 1200–2000 / Дж. Нанн. – М.: Астрель: АСТ, 2000. – 343 с.: ил.

References

1. Bodo, F. (2006). Shick & Sharm (E. Bogatyirenko, Trans.). Moscow: Слово/Slovo [in Russian].
2. Romanovskaya, M.B. (2010). History of suit and gender subjects of fashion. St. Petersburg: Aleteyya [in Russian].
3. Blackman, K. (2013). 100 years of fashion. Moscow: KoLibri [in Russian].
4. Vasilyev, A.A. (2008). Etudes about fashion and style. Moscow: Alpinanon-fiction; Glagol [in Russian].
5. LaTour, A. (2012). Magicians of Parisian Fashion. Moscow: Etherna [in Russian].
6. Lynch, A. & Strauss, M.D. (2009). Changing Fashion: a Critical Introduction to Trend Analysis and Meaning. (A. Goldina. Trans.). Minsk: Grevcov Pulishier [in Russian].
7. Plaksina. E. & Michaylovskaya, L. (2004). History of suit. Styles and trends. Moscow: "Acdemia" Publishing [in Russian].
8. Zaharzhevskaya, R. V. (2005). History of suit: from antiquity to contemporary. Moscow: RIPOL classic [in Russian].
9. Aksyonova, M., Evseeva, T. & Chernova A. (2007). Fashion & Style. Moscow: Avanta+ [in Russian].
10. Fukai, A. (Eds.). (2003). Fashion History from XVII to XX centuries. Kyoto Costume Institute Colltction. Moscow: TASCHEN/ART-RODNIK [in Russian].
11. Art Deco Fashion (2007). Amsterdam-Singapore: The Pepin Press
12. Kosareva, E. (2006). Fashion. XX century. The development of fashionable forms of suit. St. Petersburg: Petersburg Press Institute [in Russian].St. Petersburg: Aleteyya [in Russian].
13. Nann, J. (2000). The History of Suit, 1200 – 2000. Moscow: Astrel: AST [in Russian].

УДК 78.071.1 (470) + 784:316.7 "20–21"

Швец Наталья Александровна
кандидат искусствоведения, и.о. доцента
кафедры теории и истории культуры
Национальной музыкальной академии
Украины им. П.И. Чайковского
natala.shvets@gmail.com

"КУЛЬТУРОТВОРЧЕСКИЙ СИНТЕЗ" В РЕАЛИЯХ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ (на примере хоровых произведений С. Танеева)

В статье исследуется проблема интегрирования, синтеза разностилевых источников, разнообразие форм взаимодействия стилевых тенденций в хоровом цикле "Двенадцать хоров a cappella для смешанных голосов" ор. 27 на слова Я. Полонского с точки зрения сохранения и переосмысления традиций, стилевого синтеза.

Детальное изучение средств музыкальной выразительности выявило полифоничность мышления С. Танеева. Его масштабный хоровой цикл стал образцом взаимодействия разных стилевых тенденций в искусстве, показал связь эпох, определив целостность стиля композитора.

Ключевые слова: культуротворческий синтез, рубежность столетий, культурная традиция, музыкальный индивидуальный стиль.

Швець Наталія Олександрівна, *кандидат мистецтвознавства, в.о. доцента кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*

"Культуротворчий синтез" у реаліях музичного мистецтва на рубежі XIX–XX століть (на прикладі хорових творів С. Танєєва)

В статті досліджується проблема інтегрування, синтезу різностильових джерел, розмаїтості форм взаємодії стильових тенденцій у хоровому циклі "Дванадцять хорів a cappella для змішаних голосів" ор. 27 на слова Я. Полонського з точки зору збереження й переосмислення традицій, стильового синтезу.

Детальне вивчення засобів музичної виразності виявило поліфонічність мислення С. Танєєва. Його масштабний хоровий цикл став зразком перетину різних стильових тенденцій у мистецтві, показав зв'язок епох, визначивши цілісність стилю композитора.

Ключові слова: культуротворчий синтез, рубіжність століть, культурна традиція, музичний індивідуальний стиль.

Shvets Natalia, *PhD in Arts, associate professor of the theory and cultural history chair, P.Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

"Culture and creativity synthesis" in music art realities at the turn of XIX – XX centuries (based on the examples of choir compositions by S. Tanieyev)

The problem of integration, synthesis of multistyle sources, variety of ways of style trends reciprocity in choir cycle "Twelve choires a cappella for mixed chorus" or. 27, words written by Y. Polonsky, from the point of view of preservation and rethinking of traditions and style synthesis is investigated in the article.

© Швец Н. А., 2015

The trend of style synthesis, assimilation of models of previous epochs brightly shown in S. Tanieyev's creative activity, whose potentioal was shaped and carried out during the period from the late XIX – early XX centuries, explicitly stands out as one of the leading trends in pluralism of styles defined by the turn of centuries, in complicated mixture of various style orientations (search of the new, separation from traditional systems, and, at the same time, strive for balance, compensation, preservation of progressive development of art).

The aim of the article is to find out variaty of ways style trends reciprocity, style synthesis effectiveness in the author's compositions as the expression of important style processes of the given period.

Being a representative of musical romantism in historical sense, S. Tanieyev, at the same time, apealled to models deeply intellectual in music art: Renaissance, barocco, classicism.

The search of something new together with assimmilation and rethinking of traditions appeared in several aspects of S. Tanieyev's activity.

The key point of S. Tanieyev's spiritual world and supreme tradition turned out to be philosophy. There is a resonation with Bach concepts of creative acivity, with the problematics of classicism as well as with ethic essence of the Russian religious philosophy of the Silver Age in his reference to masisve philosophic and ethic problems, in understanding the need in constant pursuit of ethical perfection, of the themes of complexity and counterpoint of the world, which means the unity of polar and, at the same time, cooperating beginnings of "life – death".

Connection with barocco tradition possesses a special place in S. Tanieyev's heritage of chorus compositions. Russian chorus music owes to the author's creation of mastery and extraordinary compositions in different genres – opera chorus, cantatas, certain chorus a cappella, massive chorus.

A very important place in composer's activity, in his theoretical concept, is devoted to polyphony – a significant achievement of the Renaissance and barocco.

The author's relying on rhetoric resonates with both barocco traditions and symbolist poetics of the late XIX – early XX centuries. Using music and rhetoric shapes, generalization, conventionalism, whose "eternal meaning" gives them the meaninf of an emblem, symbol of certain notiions, the compose tried to "decode", "interpret" the deep sense of poetic content, fill a note text with spiritual programme.

Textual and compositional structure of Tanieyev's choires are rather difficult, and can be revealed only to those listeners, who are aware of barocco music lexis.

The motive of chross – a symbol of chross agony – is emphasized among the most significant ones. It is this very shape which ties chorus cycle on Y. Polonsky's words. Austerity, ascetism, concentration of the motive resonates with the content of the text in those its parts where this music symbol is introduced. Rhetoric sign is included into extremely important, philosophically significant in dramatic sense moment of the cycle.

A drawing of a circle (circulatio – turning around) became one of the most intensive and meaningful signs in S. Tanieyev's choires. It is associated with the idea of eternity, incredible beauty and verity in barocco music.

In intonation dramatism of choires there can be found other music and rhetoric shapes as well, which are important for the dramatism of the whole.

Thus, rhetoric shape anabasis, which denotes the symbol of resurrection in barocco music, appeares mostly in choires apealling to reveal lyrical beginning. Catabasis (a symbol of dying, a sign of sorrow, "putting into coffin" on barocco music) can be seen in the cycle of choires where there is a tense and dramatic beginning.

Such rhetoric shapes as passus duriusculus, saltus duriusculus are applied to express mourning, suffering. Due to their fixed and stable semantics these music shapes were turned into "signs", emblems of certain feelings and concepts.

Detailed study of means of music expression revealed polyphonism of S. Tanieyev's thinking. His massive chorus cycle became the ideal of reciprocity of different style trends in art, showing the ties between epochs, defining integrity of composer's style.

Key words: culture and creativity synthesis, turn of centuries, cultural tradition, individual music style.

В стилевом плюрализме, определяемом рубежностью времени, в сложном сплетении различных стилевых ориентаций (поиск нового, отмежевание от традиционных систем и, одновременно, стремление к уравновешиванию, компенсации, сохранению поступательного развития искусства) рельефно выделяется, как одна из ведущих, тенденция стилевого синтеза, ассимиляции стилевых моделей предшествующих эпох, особенно ярко проявившаяся в творчестве С. Танеева, потенциал которого формировался и реализовался в условиях конца XIX – начала XX столетий.

Цель статьи – обнаружить разнообразие форм взаимодействия стилевых тенденций, результативность стилевого синтеза в произведениях композитора как выражения важнейших стилевых процессов этого периода.

Известно, С. Танеев вошёл в историю музыки не только как композитор, педагог, пианист, дирижёр, учёный, но и как крупнейший музыкально-общественный деятель, музыкант-мыслитель.

Являясь, как писал о нём М. Михайлов, "<…> одним из выдающихся представителей романтической "эпохальной" стилевой системы на завершающем её этапе" [8, 235], С. Танеев одновременно апеллировал к моделям, которые в музыкальном искусстве сложились как глубоко интеллектуальные: ренессанс, барокко, классицизм. Он стоял у истоков характерной для серебряного века тенденции сознательной ретроспекции, был одной из основных фигур первой волны ("классицизации в рамках романтической эстетики" [6, 83], формирования нового музыкального классицизма.

Множественные стилевые истоки – полифоничность эпохи барокко, баховский принцип "ядро – развёртывание", мотивная индивидуализированность, активное использование имитаций, стретт, обращений тем, чёткая определённость количественного состава голосов, использование фактурного контрастирования туттийных и ансамблевых разделов, аккордовых и имитационных блоков; идея классической уравновешенности и функциональной спаянности, композиционная логика целого; романтическая целеустремлённость, свобода мелодического высказывания, экспрессивная насыщенность гармонии, вариационное прорастание – цементируют танеевский стиль. "Не надо забывать, – писал композитор, – что в моменты творчества человеческий мозг не создаёт нечто совершенно новое, а только комбинирует то, что он приобрёл путём привычки" [15, 60].

В рецензии на состоявшийся 17 ноября 1915 года концерт оркестра под управлением С. Кусевицкого, посвящённый памяти С. Танеева, В. Коломийцов писал: "Танеев <…> сознательный и убеждённый представитель классического начала в искусстве, своим верующим творчеством утвердивший драгоценнейшие достояния музыкальной культуры и подающий руку, через двухвековое пространство, самому Себастиану Баху" [2, 113].

Наследие Баха занимает особое место в творческой лаборатории русского композитора. "Меня привлекает свобода и целесообразность баховского голосоведения, – пишет С. Танеев П. Чайковскому, – я стараюсь проникнуть, насколько могу, в тайны" его "творчества, вижу, что" он знал "многое, чего я не знаю, стараюсь этому научиться – всё это нисколько не может иссушить меня" [15, 59]. "<…> много говорили с ним (Глазуновым) <…> о значении Баха, о его предшественниках, о том, что для того, чтобы стать большими музыкантами, мы должны усвоить стили других больших музыкантов и пр." [12, 56].

Дневниковые записи композитора свидетельствуют о том, что произведения Баха он играл почти каждый день. Главным образом хоралы, прелюдии и фуги "Wohltemperiertes klavier", органные фуги, а также фантазии, сонаты, концерты, кантаты, h-moll'ную и G-dur'ную мессы, "Страсти по Матфею" и др. Играл на концертах, занятиях, часто завершая урок, общаясь с коллегами и друзьями у себя дома либо в гостях (в частности, проводя лето 1895 года в Ясной Поляне в семье Толстых, он много играл Баха [10, 100-121]. При встречах с Толстыми в Москве он играет Бетховена, Мендельсона, Шопена и обязательно Баха [10, 68]; [11, 11]. Под пальцами Танеева звучит Бах и в моменты творческого процесса ("писал варьяции G-dur'ного квинтета. В промежутках играл cis-moll'ную фугу Баха" [11, 199]; "Пишу третий отдел книги о контрапункте. Играл в промежутках фуги Баха в редакции Бузони" [11, 269]; "Дома вечером играл более двух с половиной часов фуги Баха и импровизировал будущий фортепианный концерт" [11, 288]). Танеев консультирует хор Синодального училища, его главного дирижёра В. Орлова при подготовке к исполнению h-moll'ной мессы Баха [11, 205-215], репетирует с певицей Е. Лавровской арию Баха [10, 276], консультирует Ю. Сахновского при подготовке к концерту, на котором были исполнены произведения Баха [12, 362–363]. Зафиксировано в дневниках и приобретение самого полного к тому времени немецкого издания произведений великого композитора [11, 145].

Во время поездки в Германию осенью 1903 года Танеев ненадолго заехал в Лейпциг (вечер 13, 14 и полдня 15 сентября) с целью посещения памятных баховских мест. Был в Thomas-Kirche, дважды пытался проникнуть в закрытый в то время музей де Витта, куда был перевезен орган, на котором играл Бах. Был в Johannis-Kirche, где похоронен Бах [12, 67-69].

Находясь в Берлине в Королевской библиотеке, видел шкафы с рукописями Бетховена и Баха [12, 73].

В целом, "общение" с Бахом нашло отражение на 146 страницах дневников Танеева. Увлечённость Танеева творчеством Баха, идеями искусства барокко вписывается в комплекс актуальных проблем культуры "серебряного века". М. Лобанова, детально анализируя две великие переломные эпохи [7], выявляет множество общих тенденций: антиномичность сознания; диалог "прошлого" и "настоящего" (общим становится, с одной стороны, отрицание старых законов и попытка обосновать новое; с другой – стремление к музыкальному охранительству, видение современной музыки и культуры как обновления на старой основе); стилевая множественность; повышенный интерес к слову; овладение риторическими структурами; стремление к единству, господствующему над множеством, феномен целостности.

В условиях сложных кризисных явлений переломной эпохи конца XIX – начала XX столетий поиск нового во взаимодействии с ассимиляцией и переосмыслением масштабного пласта традиций, обращение к постоянным, неизменным ценностям культуры, включение в свой мир наряду со стилевыми компонентами романтизма и классицизма идей барокко и его вершинного феномена – творчества Баха, стремление убедить в перспективности фундаментальных принципов искусства, формировавшихся в его многовековой истории, проявилось в творчестве Танеева в нескольких аспектах.

Ключевой точкой взаимодействия духовного мира Танеева, одной из ведущих констант искусства "серебряного века" и высокой традиции явилась философия.

В обращении к масштабным, философско-нравственным проблемам, проникнутым высокими этическими идеалами, преломлёнными в образах правды и справедливости, веры в торжество добра, в осознании необходимости постоянного стремления к нравственному совершенствованию, гармонии разума и бытия, к темам сложности, многоплановости мироздания, представляющего собой единство полярных и, одновременно, взаимодополняющих начал жизни – смерти, объединённых понятием Вечности – и резонирование с баховскими концепциями творчества, с классицистской проблематикой, а также с этической сущностью русской религиозной философии серебряного века.

С традицией барокко перекликается особое место, занимаемое в наследии Танеева хоровыми произведениями. Русская хоровая музыка обязана композитору созданием мастерских и оригинальных сочинений во многих жанрах – это оперные хоры, кантаты, отдельные хоры a cappella, масштабные хоровые циклы. Творчество Танеева как бы символически вписано в рамку из произведений для хора. Под ор. 1 значится кантата "Иоанн Дамаскин" на сл. А. Толстого. Под ор. 36 – последним сочинением композитора – грандиозная кантата "По прочтении псалма" на текст А. Хомякова.

Важнейшее место в творчестве композитора, в его теоретической концепции прогресса искусства отведено утверждению особой стилеобразующей и формообразующей роли полифонии – крупнейшего достижения эпохи Ренессанса и барокко. "Для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тональную связь, – писал композитор, – должна быть особенно ценною связующая сила контрапунктических форм" [13, 10].

Известно, что одним из магистральных направлений русской философской мысли рубежа веков было осмысление феномена целостности, идеи единства всех сторон бытия, всех проявлений человеческого духа, идеального начала, равновесие между единичным и общим. Арка к этой проблеме перекидывается от теоретической мысли и творческой практики эпохи барокко, когда, как об этом пишет исследователь М. Лобанова, "весь мир мыслился как единство, которому подчинены множество и разнообразие. <…> Именно в единстве обретается мера красоты, гармонии <…>" [7, 124]. В музыке Баха, по словам Э. Курта, "величие целостного мировоззрения" [5, 144].

Одной из самых действенных символических эмблем эпохи барокко является рисунок круга – воплощение гармонии, божественной целостности мироздания. Как указывает Н. Эскина [17, 263], роль этой эмблемы-идеи чрезвычайно велика и в формировании лексикона и в структурных, композиционных закономерностях искусства барокко, в логике архитектоники всего произведения, в органичном взаимодействии великого и малого, целого и детали.

С традициями барокко и, одновременно, с символистской поэтикой конца XIX начала XX столетий резонирует широкая опора композитора на риторическое искусство. Используя в своих произведениях музыкально-риторические фигуры, обобщённость, условность, "вечный смысл" которых сообщает им значение эмблемы, символа определённых понятий, композитор стремился "расшифровать", "истолковать" глубинный смысл поэтического содержания, наполнить нотный текст духовной программой.

Смысловая и композиционная структура хоров Танеева весьма сложны и обнаруживаются в полную меру тем слушателем, который владеет музыкальной лексикой эпохи барокко.

Глубоко изучая нотный текст того времени, многие исследователи (О. Захарова, М. Лобанова, В. Носина, Н. Эскина, И. Юдкин и др.) выявляют интонации, за которыми закрепились определённые семантические знаки. Среди особо значимых выделен мотив креста – символ крестной муки. Именно эта фигура скрепляет хоровой цикл на тексты Я. Полонского. Строгость, аскетичность, сосредоточенность мотива резонируют с содержанием текста тех фрагментов, где вводится этот музыкальный символ. Риторический знак включается в чрезвычайно важные, философски значимые, этапные в драматургическом отношении моменты цикла. Так, мотив креста становится ключевым в экспозиционном хоре "На могиле". Он появляется во вступительном разделе хора, смысл которого в глубоком постижении вопросов бытия, жизни и смерти (тт. 2-3 – "сто лет пройдёт"). Не подвергая эту фразу развитию, преобразованию, композитор вводит её и в заключительный раздел хора, замыкая этой формулой произведение, смысловой аркой связывая начало и конец формы.

Символ креста введён в один из значительных узловых разделов открывающего вторую тетрадь цикла хора "На корабле" (ц. 3 – "не закачав, ещё качают нас"). Появляясь в партии баса в неизменной нисходящей направленности, в чётком следовании четвертными длительностями, тема символизирует ощущение ухода, неумолимое движение в неизвестность.

В хоре "Прометей", находящегося в точке "золотого сечения" хорового цикла, в кульминационном разделе, открывающем третье проведение рефрена (ц. 25, 26, 27), особенно подчёркнуты энергично, императивно звучащие фразы "пусть в борьбе паду я", "пусть в цепях неволи", интонационным истоком которых явился символ креста. Хоровое tutti, хоральное звучание, чёткий ритм,

фортиссимо воспринимаются как концентрированное выражение сгущённого, острого драматизма. Музыкальная статика этого эпизода (ц. 25) ассоциируется с мотивом "всеобщего страдания".

Тема креста является ключевой и в третьем в III тетради хоре "По горам две хмурых тучи". Следуя каждому слову поэтического текста, композитор вводит основной символ в резюмирующий раздел формы. Волевая концентрация обусловила повышенную напряжённость процесса, необходимость введения ёмкого интонационного комплекса на словах "протяжным стоном" (ц. 21 +1 т.), "так вздохнула" (ц. 21+4 т.), "повторить удара" (ц. 22–1 т.).

Существенно, что в некоторых случаях тема креста проходит в комплексе с другими темами-символами. Так, в хоре "На корабле" Танеев, желая подчеркнуть острую печаль, боль, чувство растерянности, неизвестности, вводит темы-символы на ближайшем расстоянии одна от другой (ц. 3, 4): падение на терцию ("качают нас") – символа печали; passus duriusculus – хроматический ход, уподобляемый выражению скорби, страдания – "в безлунном мраке мы дорогу потеряли"; нисходящий мотив из трёх групп по 4 звука, в христианской числовой символике соответствующий таинству Евхаристии – Святого Причастия; замыкается паузированием во всех голосах – риторической фигурой tmesis – передающей скорбные вздохи. Немаловажным является и семантика тональности – c-moll – печально-горестная, траурная.

Одним из особо значительных, ёмких знаков в хорах Танеева стал рисунок круга (circulatio – кружение), в музыке барокко ассоциирующийся с идеей вечности, непреходящей красоты и истины. Фигура круга внедряется композитором в разные по эмоциональному строю хоры, но всегда это введение максимально заострено, глубоко индивидуализировано.

Так, в экспозиционном хоре "На могиле", представляющем сурово-сдержанное повествование о бренности бытия, фигура круга вводится для передачи понятия вечности (ц. 3 – "прах давно остылый"). Фигура вращения подобна неспешному движению мысли в человеческом сознании. Танеев достигает максимальной заострённости образа: сдержанность сплавлена с болезненной неотвязностью мысли, что выражается в непрерывном остинато краткой мелодической фразы в диапазоне уменьшённой терции. Мелодическая линия выдержана в ровных четвертных длительностях, сообщающих звучанию процессуальность.

Особое место в этой линии занимает драматический хор "На корабле". Фигура circulatio введена композитором в кульминационный раздел главной партии – "не закачав, ещё качают нас" (ц. 3). Концентрация мелодико-гармонического движения сказывается в характере выражения: изобразительное подчиняется психологическому состоянию. Экспрессия у Танеева ограничена, но максимально концентрирована. Именно в такие ключевые зоны композитор вводит риторические фигуры, более того, их контрапунктно совмещает. В этом разделе формы вертикально взаимодействуют тема креста, фигуры circulatio, suspiration (вздох), tmesis (передача аффекта страха). "Сплав" риторических символов помогает глубже осмыслить содержание, вносит точность в раскрытие текста. Все интонационные образования подчинены процессу психологического обострения, выражения чувства тревоги, опасности. Круг становится символом неосуществимости стремлений и безысходности.

В интонационной драматургии хоров обнаруживаются и другие музыкально-риторические фигуры, значимые для драматургии целого. Так, риторическая фигура anabasis, в музыке барокко закрепившаяся за символикой воскресения, по преимуществу появляется в хорах, апеллирующих к раскрытию лирического начала. Фигура catabasis (в музыке барокко – символ умирания, знак печали, "положения во гроб") встречается в цикле в хорах, где усилено напряжённое, драматическое начало.

Риторические фигуры passus duriusculus, saltus duriusculus используются для выражения скорби, страдания. Благодаря своей стабильной семантике эти музыкальные фигуры превратились в "знаки", эмблемы определённых чувств и понятий.

Таким образом, детальное изучение средств музыкальной выразительности, особенностей разных аспектов драматургии обнаружило многоуровневость мышления С. Танеева. В этом аспекте масштабный хоровой цикл на стихи Я. Полонского явился ярким образцом результата "пересечения" разных стилевых тенденций искусства – барочной, классицистско-романтической и символистской. Эти модели не только влияют на композитора самыми многообразными гранями, но и органично усваиваются в его творчестве, что обнаруживает связь эпох, определяет целостность стиля С. Танеева.

Литература

1. Асафьев Б.В. О хоровом искусстве / Б.В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1980. – 215 с.
2. Коломийцов В.П. Статьи и письма / В.П. Коломийцов. – Л. : Наука, 1871. – 224 с.
3. Корабельникова Л.З. С.И. Танеев / Л.З. Корабельникова // История русской музыки. – М., 1994. – Т. 9. – С. 148–214.
4. Корабельникова З.С. Творчество С.И. Танеева / Л.З. Корабельникова. – М. : Музыка, 1986. – 296 с.

5. Курт Э. Основы линеарного контрапункта / Э. Курт. – М., 1931.– 304 с.
6. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Левая. – М. : Музыка, 1991. – 164 с.
7. Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко : проблемы эстетики и поэтики / М.Н. Лобанова. – М. : Музыка, 1994. – 318 с.
8. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке / М. Михайлов. – Л. : Музыка, 1990. – 288 с.
9. Скворцова И.А. Модерн – Барокко : опыт культурологической ретроспективы / И.А. Скворцова // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д.С. Бортнянского. – М., 2003. – Сб. 43. – С. 226–239.
10. Танеев С.И. Дневники / С.И. Танеев ; [сост. Л.З. Корабельникова]. – М. : Музыка, 1981. – Кн. 1. – 1981. – 334 с.
11. Танеев С.И. Дневники / С.И. Танеев ; [сост. Л.З. Корабельникова]. – М. : Музыка, 1982. – Кн. 2. – 1982. – 430 с.
12. Танеев С.И. Дневники / С.И. Танеев ; [сост. Л.З. Корабельникова, Л.И. Даренская]. – М. : Музыка, 1985. – Кн. 3. – 1985. – 560 с.
13. Танеев С.И. Подвижной контрапункт строгого письма / С.И. Танеев. – М., 1959. – 450 с.
14. Федосова Э. К постановке проблемы "барокко – классицизм" / Э. Федосова // Музыка барокко и классицизма. – М., 1986. – Вып. 84. – С. 5–20.
15. Чайковский П.И. – Танеев С.И. Письма / [сост. В.А. Жданов]. – М. : Госкультпросветиздат, 1951. – 555 с.
16. Чегодаев А.Д. Художественная культура XVIII века / А.Д. Чегодаев // Западноевропейская культура XVIII века. – М., 1980. – 254 с.
17. Эскина Н.А. Эмблематика круга в композиции и тематизме барокко / Н.А. Эскина // Бортнянский и его время. К 250-летию со дня рождения Д.С. Бортнянского. – М., 2003. – Сб. 43. – С. 226–239.

References

1. Asafiev B.V. (1980). About choral art. Leningrad: Muzyka [in Russian].
2. Eskina N.A. (2003) Emblems range in composition and Baroque thematism. Bortniansky and his time. To the 250th anniversary of the birth D.S. Bortnyansky. (issue 43), (pp. 226–239). Moscow [in Russian].
3. Fedosova. E. (1986). To formulation of the problem, "the baroque – classicism". Muzyka baroko i klassitsizma. (issue 84), (pp. 5–20). Moscow [in Russian].
4. Kolomiytsev V.P. (1871). Articles and letters. Leningrad: Nauka [in Russian].
5. Korabel'nikova L.Z (1986). Creative work of S. I. Taneev. Moscow: Muzyka [in Russian].
6. Korabel'nikova L.Z. (1994). S.I. Taneyev. Istoriya russkoj muzyky, (vol. 9), (pp. 148–214). Moscow [in Russian].
7. Kurt E. (1931) Fundamentals of linear counterpoint. Moscow [in Russian].
8. Levaya T. (1991). Russian music on beginning of XX century in the artistic context of the era. Moscow: Muzyka [in Russian].
9. Lobanova M.N. (1994). Western European baroque music: problems of aesthetics and poetics. Moscow: Muzyka [in Russian].
10. Mykhajlov M. (1990). Etudes about the style in music. Leningrad: Muzyka [in Russian].
11. Skvortsova I.A. (2003). Nouveau – Baroque: experience of culturogical retrospective. Bortniansky and his time. To the 250th anniversary of the birth D.S. Bortnyansky. (issue 43), (pp. 226–239). Moscow [in Russian].
12. Taneyev S.I.(1981). Diaries. Korabel'nikova L.Z. (comp.), (Book 1). Moscow: Muzyka [in Russian].
13. Taneyev S.I.(1982). Diaries. Korabel'nikova L.Z. (comp.), (Book 2). Moscow: Muzyka [in Russian].
14. Taneyev S.I.(1985). Diaries. Korabel'nikova L.Z., Darenskaya L.I. (comp.), (Book 3). Moscow: Muzyka [in Russian].
15. Tchaikovsky P.I.,&Taneyev S.I. (1951). Letters. Zhdanov V.A. (comp.). Moscow: Goskultprosvetizdat [in Russian].
16. Tchegodaev A.D. (1980) Artistic culture of XVIII century. / А.Д. Чегодаев // West European culture of XVIII century. Moscow [in Russian].
17. Taneyev S.I. (1959). Counterpoint in the Strict Style. Moscow [in Russian].

УДК 78.083.1+786.26

Щербаков Юрий Викторович
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры концертмейстерства
Одесской национальной музыкальной академии
им. А. В. Неждановой
olgapiano@yandex.ua

ИСТОКИ ФОРМИРОВАНИЯ И ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СТАРИННОЙ СЮИТЫ ДЛЯ ДВУХКЛАВИРНОГО ДУЭТА

В статье исследуются специфика интерпретации и процесс генезиса старинной сюиты для двухклавирного дуэта. Рассматривается влияние, которое оказали на исполнительскую стилистику преобразования в области усовершенствования механики клавишных музыкальных инструментов, происходившие в XVIII столетии. Предлагается анализ четырехчастной Сюиты соль минор Иоганна Маттезона, которая является одним из первых образцов сюиты для двухклавирного дуэта. По результатам исследования выявляется влияние танцевальной музыки эпохи Барокко на старинную сюиту для двухклавирного дуэта.

Ключевые слова: двухклавирный дуэт, сюита, Иоганн Маттезон, чембало.

Щербаков Юрій Вікторович, *кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри концертмейстерства Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*

Джерела формування та особливості інтерпретації старовинної сюїти для двоклавірного дуету

У статті досліджується специфіка інтерпретації та процес генезису старовинної сюїти для двоклавірного дуету. Розглядається вплив, який здійснили на виконавську стилістику перетворення в царині удосконалення клавішних музичних інструментів у XVIII сторіччі. Пропонується аналіз Сюїти соль мінор з чотирьох частин Йоганна Маттезона, яка є однією з перших зразків сюїти для двоклавірного дуету. Внаслідок дослідження виявляється вплив танцювальної музики епохи Бароко на старовинну сюїту для двохклавірного дуету.

Ключові слова: двоклавірний дует, сюїта, Йоганн Маттезон, чембало.

Scherbakov Yuri, *PhD in Arts, associate professor of the concertmaster chair the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

Forming sources and peculiarities of interpretation of old suite for two-clavier duo

In the article the specifics of interpretation and genesis process of the old suite for a two-clavier duo are researched. The influence of transformations in the area of improving mechanics of keyboard music instruments in XVIII century on performer's stylistics is considered. The analysis of four parts of g-moll Suite by Johann Mattheson, one of the first examples of the suite for a two-clavier duo is offered.

In the concert practice of modern performers along with music of various styles there can be observed a big interest towards baroque music. This trend is especially characteristic of the European countries. The interpretation of old instrumental music stimulates raising and solving a number of performance problems, which will be the aims of this article. This research will try to solve the tasks connected with the ability of understanding a music text, hiding behind ornamental melodic structure, a genuine inspiration of the creator of baroque music, with reconstruction of authentic, historically genuine sound of instruments on modern pianos. The realization of such tasks will require the performer's skills of differentiated distribution of dynamics in a special way of articulation as well as consideration of such an important element of music speech as melismatics.

Problems of the old music's interpreting is so complicated that the author of the article agrees with the opinion of Walter Gieseking, who considered that it was necessary to use intuition, which helped one's mind and feelings and which could direct a thought and perception of musicians-interpreters towards a right interpretation of those works, which had been created by composers of past ages, hundreds years before nowadays.

Basing on analytic research of one of the earliest suites created for a two-clavier duo – g-moll Suite (1704-5) by Johann Mattheson, we raised scientific tasks, touching upon problems of instrumental sound (studies of historic traditions, in which the piece was created) as well as upon artistic direction of interpretation and peculiarities of the dialogue between two performers.

There is diverse information in the structure of Mattheson's Suite. Upon a complex performer's analysis one can discover an emotional element of the music. It reveals in roll call of voices, changes in direction of passage movements, reproduction of intonations, imitations and canons, filled with the expression of the dialogues of conflict or friendship. Performers' of Mattheson's Suite will face the problem of discovering of old notation of affects in the grammar, which will reveal for the modern listeners connection of old dances with an individual author's style and artistic features of composer's image of the dance. It should be pointed out that genre essence of two-clavier suites of the baroque epoch was still close towards applied and functional basis of the dance semantics.

At the primary stage of working on the Suite by J.Mattheson, performers should be familiarized with the decryption of ornaments, suggested by the composer, which makes closer to the right text interpretation. In the instrumental music the process of typification of ornamentation formulae takes place earlier than in the vocal music, and the for-

© Щербаков Ю. В., 2015

mulae are written in the music text. We consider that the search of artistic and technical devices of the Suite's performance should be based on the knowledge of dancing baroque tradition for reconstructing a character of old dances expressed by the composer in the music text.

Such approach should be combined with listening to the piano sound and search of timbre correspondence to the sound colour and specifics of harpsichord performance. Studying historic materials of reflecting performers' stylistics of the past epoch, which has undergone significant changes, modern performers can find emotional expression in the interpretation of old dances, getting closer to the authenticity of the sound.

The presented information allows us to make a conclusion that the interest towards performing on two claviers becomes an impulse for organological improvement of mechanics of keyboard instruments and, vice versa, new instruments create favourable conditions for the development of ensemble formation in the composer's and performer's areas. Taking into consideration that Johann Mattheson was one of the first in the music history who realized the suite idea in the performance form of a two-clavier duo and directly perceived rhythmic, intonation and kinetic impulses of dancing nature, it can be suggested that his specific musical and personal-domestic perceptions about dances are naturally integrated into individual artistic creativity.

Key words: two-clavier duo, suite, Iohann Mattheson, cembalo.

В концертной практике современных исполнителей наряду с произведениями различных стилей наблюдается большой интерес к музыке эпохи барокко. Особенно эта тенденция проявляется в странах Европы. В связи с этим интерпретация старинной инструментальной музыки стимулирует постановку и решение широкого спектра исполнительских проблем, рассмотрение которых является целью данной статьи. В ней делается попытка решения заданий, связанных со способностью постижения нотного текста, скрывающего за орнаментальным построением мелодики истинное вдохновение творца барочной музыки; воссозданием аутентичного, исторически достоверного звучания старинных инструментов на современных фортепиано. Реализация подобных заданий потребует от исполнителей владения навыками дифференцированного распределения динамики, специальной манеры артикуляции, продуманности по отношению к такому существенному элементу музыкальной речи, как мелизматика.

Проблематика музыки барокко часто является предметом работ отечественных и зарубежных исследователей (А. Бейшлаг, Э. Бюкен, Н. Велижева, Н. Друскин, О. Захарова В. Клин и др.). В рамках рассмотрения вопросов об исполнении клавесинных произведений на фортепиано, поднимаемых специалистами старинной музыки, привлекает внимание радикальное высказывание Эрвина Бодки, предлагающего клавесинные произведения И. Баха аранжировать для двух фортепиано (или одного в 4 руки), чтобы добиться сохранения всех звуковых красок клавесина. "Если крупные клавесинные произведения Баха еще нуждаются в концертных залах…, то законное место большинства клавесинных пьес – именно здесь, в концертах фортепианных дуэтов" [2, 91]. Не стоит сводить этот вопрос только к исполнению на двух фортепиано. Несомненно, что исполнители-солисты тоже должны быть ознакомлены с природой клавесинного искусства. Проблематика истолкования старинной музыки настолько сложна, что можно согласиться с мнением Вальтера Гизекинга, что необходимо пользоваться интуицией, которая помогает разуму и чувствам, и которая может направить мысль и восприятие музыкантов-интерпретаторов на правильную трактовку тех произведений, которые были созданы композиторами минувших эпох, за сотни лет до наших дней.

Взяв для примера одну из самых ранних сюит для двухклавирного дуэта – Сюиту соль минор (1704–5) Иоганна Маттезона, ставим научные задачи, соприкасающиеся с проблематикой инструментального звучания (изучение исторических традиций, в которых создавалось данное произведение); художественной направленностью интерпретации и особенностями диалога между двумя исполнителями.

Новизна исследования состоит в аналитическом изучении в контексте рассмотрения процессов усовершенствования механики клавишных инструментов уникального сочинения для двухклавирного дуэта, которое является одним из немногих, дошедших до нашего времени примеров сюиты для данного инструментального состава.

Знакомясь с нотным текстом Сюиты соль минор Иоганна Маттезона, мы видим, что в названии присутствует уточнение вида клавиров, для которых предназначено исполнение – чембало (итальянское название клавесина). Анализируя данное произведение, мы будем придерживаться данного варианта названия клавира. В "Клавирной школе" Тюрка (1789) в списке 20 типов клавира фигурирует Cembal d'amour. Являясь автором одного из наиболее ранних образцов сюиты танцевального типа для двухклавирного дуэта, Маттезон, который, по мнению А. Рубинштейна, "заметен формой, новыми идеями, серьезным настроением" [8, 29], открывает новые пути в эволюционном процессе формирования исполнительской формы двухклавирного дуэта.

Несмотря на то, что сегодня подобные произведения преимущественно исполняются на современных роялях, невозможно не затронуть вопрос об исполнительской специфике, которая связана со старинным инструментарием.

Наблюдения показывают, что исторический период жизни и творчества Маттезона (1681–1764) отмечен значительными преобразованиями, направленными на улучшение механики клавишных музыкальных инструментов. В ходе интенсивных экспериментов композиторы делились на противников и защитников разных конструкций. Сторонники клавикорда выступали с критикой клавесина. По определению Маттезона, "клавикорду по сравнению с клавесином более свойственна певучая манера с выдержкой и мягкостью" [80, 33]. Выбор определенного типа инструмента для создания произведения, например, клавикорда, указывал на музыку чувствительного, нежного характера, а также на технологию исполнительского контакта с клавиатурой (ощущение струны и нажима пальцев, боковые движения пальцев для достижения эффекта вибрато).

Попытаемся проанализировать причины, по которым Маттезон для двухклавирной сюиты предпочел чембало. Известно, что среди разновидностей чембало существовали одномануальные (для музицирования на дому) и большие (для оркестрового или ансамблевого исполнения). Например, в ораториях, сюите и "Concerto grosso" Г. Гендель использовал два больших клавесина, которые обладали громким звуком. Это качество отмечал и Маттезон, говоря, что звук клавесина хорошо различается в аккомпанементе 50 хористам. По отношению к клавесину как источнику насыщенного концертного звучания, Маттезон пишет: "Это колонна, поддерживающая весь ансамбль. Его гармоничные и журчащие звуки оказывают чарующие действие" [128, 125]. Надо отметить, что клавесин не только удваивал гармоническую основу произведения, но и имел самостоятельную партию, противопоставленную другим инструментам.

Практическое использование чембало преимущественно было связано с концертированием (концертный инструмент), а клавикорда – с домашней обстановкой (камерный инструмент). Размышляя над полемикой о качествах клавикорда и клавесина, В. Ландовская подмечает, что Маттезон рекомендует клавикорд для исполнения галантных пьес, хотя "его собственные сюиты совершенно иные, чем баховские" [128, 138]. "В отличие от клавикорда, звучание чембало более яркое, звонкое, богатое высокими обертонами, серебристое" [116, 15]. По нашему мнению, Маттезон, отдавая предпочтение звучанию двух чембало, уже в XVIII веке смог оценить специфику и перспективу существования двухклавирного дуэта как ансамбля "концертного типа", звучание и состав которого рассчитан на концертную исполнительскую манеру. К тому же он сам прекрасно владел игрой на клавесине, о чем написал Ч. Берни: "в нескольких состязаниях Гендель неизменно брал верх в органной игре, а Маттезон порой не уступал ему за клавесином" [20, 225].

На начальном этапе работы над сюитой И. Маттезона исполнителям необходимо ознакомиться с предлагаемой композитором расшифровкой орнаментации, которая приближает к верной трактовке текста. В инструментальной музыке, раньше, чем в вокальной, происходит процесс типизации формул орнаментации, и они тщательно выписываются в нотном тексте. Технические приемы, необходимые для обыгрывания основных нот мелодии получают фиксированные названия, которые находим в предисловии к сюите (Groppo, Tirata, Tirate piccolo и др.). При первом знакомстве с нотным текстом, обращает на себя внимание непривычная для современных исполнителей запись знаков альтерации, выписанных при ключе, не соответствующая тональной основе. Во всех пьесах цикла при ключе выписан только "си бемоль", а в нотном тексте постоянно фигурирует еще "ми бемоль", который подтверждает тонику соль минора, которую зафиксировали издатели. Согласно теории аффектов, тональность пьесы указывала на настроение и выразительность исполнения. И. Маттезон и другие композиторы (А. Кирхер, Ф. Марпург, М. Шарпантье) создавали свои описания аффектов в музыке и их выражения в определенной тональности. Но в сюитном цикле, "где общность тональности служит связующим элементом" [146, 50], пьесы контрастируют и отличаются друг от друга аффектами, проявляющимися, прежде всего, в сопоставлении индивидуальных проявлений танцевального рисунка. Уже на раннем этапе формирования внутриструктурных взаимоотношений между частями важным принципом диалектического сопоставления в сюитах является не тональность, а характер движения. Маттезон придерживался традиционного расположения частей в цикле (аллеманда, куранта, сарабанда, жига), отразив свое мнение в написанном в 1713 году трактате "Совершенный капельмейстер".

В "Аллеманде", открывающей сюиту, композитор, следуя традициям своего времени, не дает указания темпа (как и в последующих частях сюиты), предполагая правильное представление исполнителей и о танце, и о нужном темпе. Сохраняя основной характер танца – спокойного шествия – музыкальный вариант содержит довольно активные интонации и фанфарность. В лютневых и клавирных сюитах преобладал тип Аллеманды на 4/4 с затактом, что наблюдается и в рассматриваемом танце. Маттезон писал, что "Аллеманда – это ломаная гармония, серьезная и хорошо разработанная; она воплощает образ удовлетворенного или довольного чувства, которое услаждает себя упорядоченностью и спокойствием" [116, 28].

В "Аллеманде" композитор, согласно композиторской практике своего времени, детально выписывает в тексте орнаментику большого диапазона. Эти изящные фигурации сопровождают танцевальные движения, а также вносят поэтичность и пафос в выразительность мелодии, подтверждая слова самого Маттезона, в которых "он указывал на различия, существующие между украшениями в узком смысле слова и обычными фигурами, и иносказаниями, заимствованными из ораторского искусства" [80, 53].

Диалог голосов в двух партиях достаточно насыщен и наполнен эффектами параллельного дублирования мелодии. Ансамбль пианистов при большой точности ритмического совпадения должен создать цельное впечатление спокойного и величавого характера. Изысканность мелодики и тонкость мотивной работы, которая была свойственна аллеманде композиторов XVII–XVIII столетий, дают возможность показать свет и тень, добиваясь филировки каждой музыкальной фразы или пассажа. Такая ажурная полифоническая ткань позволяет искать контраст между звучанием двух фортепиано, при котором "целесообразно придать каждому голосу индивидуальную нюансировку, связанную с его интонационным развитием" [116, 60].

В "Куранте" композитор пользуется пунктирным стилем, который заимствован из французской манеры исполнения и назывался "французским стилем". "Этот стиль ввел свой стиль игры", пишет Ванда Ландовская, обращая внимание на особенности исполнения ноты с точкой [128, 373]. Для характеристики танца почерпнем информацию из трактата Преториуса: "У куранты название от currendo или cursitando (спешить, бежать – лат.), потому что большей частью в танце применяются определенные размеренные прыжки, а также пробежки" [116, 28]. Действительно, во второй половине танца поражает обилие гаммообразных пассажей, которые создают впечатление соревнования между разными руками партнеров по игре. Особенное внимание привлекает эффектный прием репетиционного повторения мелодического звука. Он придает музыке трепетность и изящность в сочетании с взволнованностью. Необыкновенную поэтичность таких украшений подметила Ванда Ландовская, говоря, что оно наполняет интерпретацию очаровательным покачиванием, легким движением вверх и вниз, напоминающим колыхание ветвей при дуновении легкого ветерка. При исполнении этого танца дуэту следует отчетливо синхронизировать звучание всего комплекса шестнадцатых, находя особое туше для каждого звука и соответствующие двигательные приемы. Достижению соразмерности и гармоничности движений исполнители на клавесине придавали особое значение. "Красивое туше на клавесине в первую очередь основывается на таком "парении" обеих рук над клавиатурой, при котором не ощущалась бы ни усилий, ни препятствий: чтобы движения рук вызывали бы удовольствие не меньшее, чем само звучание" [116, 20].

Третий танец сюиты – "Сарабанда". Достаточно необычной и сложной была истории становления этого танца в инструментальной музыке. Художественное воплощение в творчестве знаменитых мастеров музыкального искусства помогло полностью преобразить его. Например, И.-С. Бах использовал сарабанду как основу трагического хора в "Страстях по Матфею". В инструментальных сюитах чаще всего сарабанда носит величавый или печальный характер. Вальтер склоняется к такому определению сарабанды: "Это торжественная мелодия, особенно любимая в Испании… ее исполняют медленно" [116, 29]. Фергюсон конкретизирует метрономическое обозначение 60–80 для каждой из трех долей в такте.

В начальных четырех тактах сарабанды в обеих партиях звучит мелодия двух параллельных голосов. Выразительность этой торжественной и скорбной музыки будет зависеть от характера звучания клавира у исполнителей. Снова говоря об особенностях клавесинного звука, отметим отсутствие возможности уменьшать или увеличивать его силу. Преодоление этого недостатка зависит от умения исполнителей добиться красивой кантилены, для обучения которой И.С. Бах предназначал свои "Инвенции". Выработке игры legato посвящали свои методические работы многие старинные мастера, так как навык плавной смены звуков пальцами был необходим в условиях отсутствия педали. Воспроизводя старинную музыку на фортепиано, чтобы добиться стилизованного исполнения, необходимо учесть технологию игры legato клавесинного типа. Во второй части сарабанды обе партии наполняются выразительными фигурациями. Имитационное изложение в обеих партиях однородного фигурационно-мелодического материала потребует от участников дуэта филигранной слуховой работы над музыкальным воплощением "дифференцированной идентичности" (термин автора) в звучании пассажных фигураций.

Заключительный танец сюиты "Жига" является самым протяженным в цикле. Обратимся к описанию жиги Маттезоном: "Жига имеет четыре разновидности: обычная, лур, канари, итальянская жига. Для обычных, или английских жиг, характерны в качестве специфического отличительного признака – пламенный и быстротечный энтузиазм, гнев, который быстро проходит. Лур, или медленная и пунктирная жига обнаруживает гордую, надменную сущность, поэтому этот танец очень любят

в Испании. Канари связан с большой чувственностью и проворством, но звучит несколько односложно. Наконец, итальянская жига, которая применяется не для танца, а для игры на скрипке (отсюда может происходить и ее название: gigue; geigen – играть на скрипке), побуждает как бы к высшей степени быстроты или беглости; однако большей частью в текучей, плавной, но никак не в обузданной манере – наподобие гладкой стремнины ручья" [116, 28]. Обычно жига идет в размере 6/8 или 3/8. В данной сюите жига написана в относительно редко встречающемся размере 12/8, и, соответственно, устремленность от первой доли одного такта к первой доле другого такта потребует высокой степени беглости и целенаправленности внутреннего движения. Усматриваем в этом, а также в близости к инструментальной скрипичной технике, ее принадлежность к разновидности итальянской жиги. Заметим, что размер 12/8 И.-С. Бах также любил использовать для танцев легких и энергичных.

Финал сюиты отличается высочайшим уровнем технических задач, усложненных имитационным развитием между голосами двух партий. Можно сказать словами Кванца о жиге, что ее необходимо исполнять "короткими и легкими штрихами" [116, 30]. При воссоздании легкости звучания в быстром темпе, с использованием пассажной техники на протяжении всей пьесы в стабильном, едином ритмическом движении, дуэту нелегко скоординировать и синхронизировать кинетическую исполнительскую партитуру. Для достижения положительного результата в решении этих задач можем рекомендовать участникам клавирного дуэта детально спланировать и привести в соответствие друг с другом артикуляцию в обеих партиях, чтобы "различные степени связывания и расчленения, их живое чередование одушевляли исполнение и не только вливали в него ритмическую жизнь, но нередко заменяли и отсутствующие динамические средства" [116, 20].

Говоря о мелизматике четвертой части, отметим, что в ней используются только трели, которые в отличие от других украшений (группетто, мордент и др.) не мешают игре в быстром темпе. Характер этого танца предполагает расшифровывать трель с определенностью: "трель обязана звучать как удары маленькой литавры, хорошо распределенные в том пространстве, которое им надлежит заполнить" [128, 377]. Учитывая характер звука чембало, исполнители жиги должны вырабатывать "легкость, быстроту и точность удара" [116, 19], овладевая ритмико-агогической стороной фактуры пьесы.

Структура музыкальной ткани сюиты Маттезона содержит разнообразную информацию. При комплексном исполнительском анализе обнаруживается эмоциональная составляющая произведения. Она проявляется в перекличках голосов, сменах направлений движения пассажей, воспроизведении интонаций, имитаций и канонов, которые наполнены экспрессией диалога конфликта или дружелюбия. Исполнители сюиты Маттезона столкнутся с проблемой обнаружения в грамматике (музыкальных фигурах) старинного письма аффектов, которые раскроют современным слушателям связь старинных танцев с индивидуальным авторским стилем и художественными проявлениями композиторского образа танца. Отметим, что жанровая суть двухклавирных сюит эпохи барокко еще близка к прикладной, функциональной основе танцевальной семантики.

Считаем, что поиск художественно-технических средств исполнения сюиты должен опираться на знание танцевальной барочной традиции для воссоздания выраженного композитором в нотном тексте характера старинных танцев. Такой подход полезно сочетать с вслушиванием в звучание фортепиано и поисками тембрового соответствия звуковому колориту и специфике клавесинного исполнения. Изучая исторические материалы, отражающие исполнительскую стилистику ушедшей эпохи, претерпевшую большие изменения, современные исполнители могут находить в трактовке старинных танцев эмоциональную выразительность, приближаясь к аутентичности исполнения.

Представленная информация помогает сделать вывод, что интерес к исполнительству на двух клавирах становится импульсом для органологического усовершенствования механики клавишных инструментов, и наоборот – новый инструментарий создает благоприятные условия для развития этого ансамблевого образования в композиторской и исполнительской областях. Принимая во внимание, что Иоганн Маттезон, одним из первых в истории музыки реализовал сюитную идею в исполнительской форме двухклавирного дуэта, непосредственно воспринял ритмические, интонационные, кинетические импульсы танцевальной направленности, можем предположить, что его специфически-музыкальные и личностно-бытовые представления о танцах органично встраиваются в индивидуальное художественное творчество. Отметим, что жанровая суть двухклавирных сюит эпохи барокко еще близка к прикладной, функциональной основе танцевальной семантики.

Говоря о функционировании старинных танцев в сюите для двухклавирного дуэта, заметим, что эта разновидность вновь появилась в творчестве композиторов в конце XIX, и активно развивалась на протяжении XX столетия. Интерес композиторов к использованию в сюите старинных танцевальных номеров происходит на фоне все более проявляющегося разнообразия стилистики.

Литература

1. Берни Ч. Музыкальные путешествия / Ч. Берни. – М. – Л. : Музыка, 1962. – 289 с.
2. Бодки Э. Исполнение клавирных произведений Баха на фортепиано / Э. Бодки // Как исполнять Баха : учебно-методическое издание. – М. : Классика-XXI, 2007. – С. 83–92.
3. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI – XVIII вв. / М.С. Друскин. – Л. : Музгиз, 1960. – 284 с.
4. Зимин П. История фортепиано и его предшественников / П.Н. Зимин. – М. : Музыка, 1968. – 215 с.
5. Копчевский Н. Клавирная музыка : Вопросы исполнения / Н.А. Копчевский. – М. : Музыка, 1986. – 96 с.
6. Ландовская В. О музыке / В. Ландовская [пер. с англ. ; послесловие А.Е. Майкапара]. – М. : Радуга, 1991. – 438 с.
7. Маргулис В. Об исполнительских указаниях в клавирной музыке И.С. Баха / В. Маргулис // Как исполнять Баха : учебно-методическое издание. – М. : Классика-XXI, 2007. – С. 47–56.
8. Рубинштейн А. Лекции по истории фортепианной литературы : [ред. и комм. С.Л. Гинзбурга] / А.Г. Рубинштейн. – М. : Музыка, 1974. – 110 с.
9. Bukozfer M. Music in the Baroque Era; From Monteverdi to Bach. – London : J. M. Dent & Sons Ltd., 1964. – 489 p.

References

1. Berni C. (1962). A musical journey. Moscow : Muzyca [in Russian].
2. Bodki E. (2007). The performance of the clavier works of Bach on the piano. How to perform Bach. . Moscow : Klassica XXI, 83–92 [in Russian].
3. Druskin M. (1960). Keyboard music of Spain, England, Netherlands, France, Italy, Germany XVII–XVIII century. Leningrad : Muzgiz [in Russian].
4. Zimin P. (1968). The history of the piano and its predesessors. Moscow : Muzyca [in Russian].
5. Kopchievskyi N. (1986). Keyboard music. Questions of performance. Moscow : Muzyca [in Russian].
6. Landovska V. (1991). About music : Moscow : Raduga [in Russian].
7. Margulis V. (2007). Performing the instructions in the clavier music. How to perform Bach. Moscow : Klassica XXI, 83–92 [in Russian].
8. Rubinshtein A. (1974). Lectures on the history of piano literature. Moscow : Muzyca [in Russian].
9. Bukozfer M. (1964). Music in the Baroque Era; From Monteverdi to Bach. London : J. M. Dent & Sons Ltd [in English].

УДК 94(495):008

Даниленко Ольга Вікторівна
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв
olya_danilenko90@mail.ru

ЗАСТІЛЬНА КУЛЬТУРА ДАВНІХ ГРЕКІВ

У статті розглядається специфіка кулінарної культури в Давній Греції, приводяться особливості естетичного оформлення застілля. Традиційну культуру давньогрецького застілля правомірно вважають основою сучасної середземноморської кулінарної традиції з широким використанням різноманітних овочів, фруктів, злаків, м'яса, оливкової олії й особливо вина. Зазначається, що традиції сервірування для пишних застіль в античних греків набули статусу ритуалу, а висока кулінарна майстерність уподібнилася за цінністю основним видам мистецтва – музиці та поезії.

Ключові слова: кулінарна культура, застілля, Давня Греція, естетика, кулінарія, бенкет.

Даниленко Ольга Викторовна, *аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств*

Застольная культура древних греков

В статье рассматривается специфика кулинарной культуры в Древней Греции, приводятся особенности эстетического оформления застолья. Традиционную культуру древнегреческого застолья правомерно считают основой современной средиземноморской кулинарной традиции с широким использованием различных овощей, фруктов, злаков, мяса, оливкового масла и особенно вина. Отмечается, что традиции сервировки для пышных застолий у древних греков получили статус ритуала, а высокое кулинарное мастерство уподобилось по ценности музыке и поэзии.

Ключевые слова: кулинарная культура, застолья, Древняя Греция, эстетика, кулинария, пир.

© Даниленко О. В., 2015

Danylenko Olga, *postgraduate of Kyiv National University of Culture and Arts*

The tableful culture of the ancient greeks

The article deals with the specifics of culinary culture in the ancient Greece, the particularly aesthetic design of the tableful are analyzed.

The traditional culture of the Greek tableful has become the foundation on which later the Mediterranean culinary tradition is formed, which was in the wide use of the different vegetables, fruits, cereals, meat, olive oil, wine etc. The Greeks and Romans turned into a ritual the table serving traditions, lush tablefuls. The Greeks considered the cookery skill as music and poetry.

The distinctive traditions of the cooking and eating with family and with the participation of the guests are the integral part of the culture of every nation. The phenomenon of the meal of the the ancient Greeks, forming for more than three millennia were seen by them with aesthetic pleasure. The art of the skilful cooks was equated by the public opinion with the elegant ancient Greek literature. Later, the Romans, except for the state-polis culture, philosophy and poetry, had borrowed also the achievements of the Greek cooking.

Greek mythology associates the appearance of the cooking with the figure of the cook Kulina – the maid of the Asclepius' daughter and goddess of the health Gig. Kulina was considered as the patron and founder of the Cooks' professions. Their professional training was lasting at least two years under the supervision of the experienced chef with mandatory of the final examination. The establishment of the ethnocultural colored cooking of the ancient Greeks chronologically was fixed in the period of the Pericles' reigning. By the time they possessed the art of the baking of the pies with meat and vegetable filling.

In the heyday of the ancient Greek civilization the modern cooking and nutrition, along with the classic ritualization of the festive tableful are founded. The poultry, fish and other meat were brought to the Greek table as the first dishes, the fruit and sweets were the second and the fine wines were on the table as the third. The ritualized consumption of the wine in the ancient Greece was associated with the honouring of Dionysus – the god of the vegetation and fertility, the moisture and patron of the viticulture and winemaking. The cult of Dionysus was recorded in the clearly defined national holidays cycling. During the small, or rural, Dionysius annually in December were organized in the villages on the first testing of the wine, the noisy procession took place with the cheerful songs and dances, rude jokes and improvised performances by the itinerant actors. The holiday of the wine vats, Lenei, the Greek people celebrated in the Athens with the games, funs, noisy processions and theatrical performances. The ancient viticulture and winemaking, borrowed from the Phoenicia, Egypt and Palestine, were cultivated, by some information, from the II millennium before the Christian Era. The mentions In particular, the 11-year-old wines aging are mentioned in the "Odyssey" of Homer. The addition to juice the substances by the mineral and plant origin was practiced for the purpose of the wines' lighting, for the fighting with its getting bad, to flavour or to give it some medicinal properties.

The men dined lying upon beds, in a semicircle near the tables. The women and children were sitting at the tables. Each bed had a separate table. Subsequently, dining tables had been endured and brought others, served with the dessert. In the era of the Macedonian domination the dessert was liked a second dinner with the game and birds. There were served with the fresh and sun-dried fruits, cheese. Only for dessert the guests drank the wine and snacked it with the salty pies with the herbs. In order to stimulate the thirst, the guests had eating the garlic, onion, salt mixed with the cumin and other herbs. Cookies are also used.

The Sicilian and Asia Minor culinary cultures, the tableful traditions of the royal courts of the Persia and Lydia impacts on the further evolution of the table manners in the ancient Greece. The main meal most commonly was prescribed in the afternoon or evening. In the preparation for the banquet the beds for guests, such as the modern sofas at the dining table level was covered with the festive bedspreads. The banquets accompanied with the pleasant conversation, or symposiums were the main form of the organized leisure throughout the existence of the Greek policies. The traditions of these events go back to the aristocratic banquets in the archaic times, which were a necessary component of the free time of the rich Greek nobility.

In the IV – V centuries before the Christian Era the Greek banquet was lifted to the level of the cult, though its luxury was is not the same in different cities of the Greece and reached the higher level in the Athens, Bestia, Sicily. Sparta protected itselves from the excess in the public life and food during a long time.

Key words: culture, culinary culture, tableful, Ancient Greece, aesthetics, cooking, banquet.

Самобутні традиції приготування та споживання їжі у колі сім'ї й за участі гостей є невід'ємним компонентом культури кожного народу. Феномен трапези у стародавніх греків, формуючись протягом більше трьох тисячоліть, сприймався ними з естетичною насолодою. Мистецтво майстерного кухаря дорівнювалось громадською думкою античної Греції вишуканому письменству. Пізніше римлянами, крім державно-полісної культури, філософії і поезії, були запозичені й здобутки давньогрецької кулінарії.

У харчовому раціоні греків здавна домінують харчові продукти рослинного походження. Донині великою популярністю в Греції користуються двічі пропечений хліб паксимадья, святковий плетений батон цурекі, оливкові плетінки з травами, солодкі плетінки кумурак'я й прості прісні коржі. За помірністю у їжі греків здавна називали листоїдами. Знаменитий давньогрецький лікар Гіппократ (біля 460 – біля 370 рр. до н.е. у праці "Про дієту" закликав своїх співгромадян до помірності в їжі й застерігав від переспоживання малокалорійної їжі, яка може вкоротити термін життя людини. Платон

Афінський (427-347 до н.е.), засуджуючи у своєму "Бенкеті" надмірне вживання їжі, йменує розкішну кухню "спокусою душі" [3].

Проте високоякісну давньогрецьку гастрономію й кулінарію небезпідставно вважають вагомим внеском у розвиток європейської культури. Естетиці давньогрецької кухні значною мірою присвячені праці Архестрата Сиракузького, поета і філософа IV ст. до н.е., в яких охарактеризовано кулінарні рецепти й гастрономічні традиції періоду правління Перикла (V ст. до н.е.).

Афінеєві — грецькому граматикові з Навкратису (Єгипет, II — III ст. н.е.), належить трактат у формі діалогу "Бенкет мудреців" (Deipnosophistae) з описанням тогочасних подій, побутових традицій, кухні й бенкетних розваг. На прикладі учти у будинку заможного римлянина Ларенсія розповідається про етикетні вимоги, сервірування святкового столу посудом зі стравами та напоями й виступи запрошених музикантів, філософів та поетів [1].

Зазначені твори, а також "Бенкет" Ксенофонта й "Застільні бесіди" про мораль Плутарха започаткували новий жанр літератури – симпосії, тобто твори про культуру аристократичного застілля. Дослідженню цього феномену духовної культури присвятив свої культурологічні розвідки сучасний польський антикознавець М. Вецовскі, автор ґрунтовної монографічної розвідки "Симпосіон або спільне пиття" і підзаголовок "Започаткування грецького аристократичного бенкету (IX—VII ст. до н. е.)". Дослідник визначає симпосій як ритуал спільного пиття вина, до котрого вдавалася грецька еліта архаїчної і класичної епох в історії античної культури [8].

Французький письменник і журналіст, історик культури Ж. Ревель своєю книгою "Кухня і культура: Літературна історія гастрономічних смаків від античності до наших днів" знайомить сучасного читача з історією європейської кулінарної культури від афінської полісної держави часів Перикла до наших днів у контексті феномену національної традиції [4]. Проте застільна культура стародавньої Греції як системне явище потребує нових спеціальних досліджень, етапом в яких доцільно вважати і дану статтю. Отже, метою представленої статті є висвітлення застільної культури давніх греків.

Давньогрецька міфологія пов'язує появу кулінарії з постаттю кухарки Куліни – служниці дочки Акслепія й богині здоров'я Гігеї. Куліна вважалася покровителькою кухарської справи й засновницею професій кулінара та кондитера. Їх фахова підготовка тривала не менше двох років під наглядом досвідченого кухаря з обов'язковим випускним іспитом.

Добою правління Перикла хронологічно фіксується становлення у стародавніх греків етнокультурно забарвленої кухні. На той час вони володіли пекарським мистецтвом, випікаючи пироги з рослинною і м'ясною начинкою.

Античних греків вважають кулінарними родоначальниками традиційних голубців й поширеної донині у Туреччині та Закавказзі загорнутої у виноградний лист й запеченої м'ясної начинки (долми). Грецьких кухарів вважають також винахідниками сучасної юшки. Багато кулінарних страв мали регіональне споживання. Наприклад, грецьку запіканку – кіпрську "мусаку", подібну до нашого українського картопляного пирога із м'ясною начинкою готували з використанням баклажанів замість картоплі, або "Божевільний" пиріг з гарбуза, був популярним на острові Сифонос.

Сестра й одна з дружин Зевса Церера, або ж Деметра (римс.) постає у давньогрецькій міфології богинею родючості й життєдайних злаків, асоційованою із зерном. У жертву їй приносили биків, корів і свиней, овочі, бджолині стільники тощо. Від часів скульптора Праксителя образ Деметри у мистецтві представлений з м'якими та лагідними рисами обличчя. Її здебільшого зображали на троні, найчастіше з вінком, плодом, квіткою у руках, або таку, що стоїть у вінку колосся, з серпом, смолоскипом або кошиком фруктів у руках [6, 74].

Хліб стародавні греки в основному випікали з пшениці. Пшеничне борошно та крупи йшли на споживання юшки і каші. Доволі поширеними стравами із злаків були маза, яка представляла собою пшеничну або ячмінну кашу, до якої додавали сіль, мед, олію і воду) й турон (борошно, тертий сир, яйця й мед). Незаможні елліни споживали борошняну бовтанку і юшку з квасом та бобами.

Стародавні греки традиційно харчувалися прісним хлібом, хоча із способом приготування кислого хліба люди були знайомі на кілька тисячоліть давніше, зокрема, єгиптяни. Останні, за свідченням Геродота, замішували тісто так, що воно зазнавало гниття, тобто шляхом бродіння тіста, спричинюваного дріжджами або заквакою приготовлявся хліб.

Основна маса пшеничного зерна завозилася з Боспору Кіммерійського, й воно вирощувалося чорноморськими греками та скіфами на продаж. Щоправда, незаможні греки поїдали ячмінний хліб у потрібній кількості. За даними археологічних досліджень, у V ст. до н.е. з-поміж рослинних продуктів греки активно споживали також овочі (боби, капусту, солодку цибулю, салат-латук й ін.) та фрукти (яблука, груші, айву, гранати. сливи, оливи, фініки, фіги і мигдаль). Оливки споживалися як свіжі, так і мариновані, з них витискали олію для харчування та набирання маси тіла.

До овочевих страв помірно додавалися баранина та яловичина, особливо за регламентами жертовних бенкетів. З молочних продуктів значною популярністю користувалися сири, зокрема, уславлений грецький сир з о. Демос. Процес виготовлення сиру став відомим з опису Аристотеля у IV ст. до н.е.

Потреба стародавніх греків у білково-фосфорних продуктах значною мірою задовольнялася споживанням дарів моря – риби й їстівних молюсків. Доволі поширеною гострою стравою, за історичними джерелами, був гарон, для виготовлення якого використовували молоки скумбрії, мариновані у розсолі. В античній Греції уперше з'явилася сіль – у подальшому невід'ємний кулінарний атрибут європейської кухні.

У період розквіту давньогрецької цивілізації закладаються основи й сучасної кулінарії та дієтології разом з класичною ритуалізацією святкового застілля. На перше до грецького столу подавалася птиця, риба й інші м'ясні страви, другим на стіл ставилися фрукти та солодощі й на третє — вишукані вина.

Ритуалізоване споживання вина у стародавній Греції пов'язувалось із вшануванням Діоніса (грецьк. Dionisos (тобто син Бога) – бога рослинності, родючості, вологи й покровителя виноградарства та виноробства. Культ Діоніса фіксувався у чітко визначеній циклічності народних свят. Під час малих, або сільських, діонісій, які щорічно влаштовувались у грудні по селах з нагоди першої проби молодого вина, відбувались бучні процесії з веселими піснями і танцями, грубуватими жартами та імпровізованими виступами мандрівних акторів. Свято винних чанів, ленеї, давньогрецький люд відзначав в Афінах останніми днями січня з іграми, забавами, шумними веселими процесіями й театралізованими виставами. Антестерії відбувалися 11-13 антестеріона (перший місяць весни). В їх перший день святкуючі відкривали бочки та куштували молоде вино й влаштовували символічні заручини з Діонісом дружини архонта. Другого дня, у "свято жбанів", змагалися, хто вип'є більше вина, й переможець отримував кубок з вином. Після цього дійство закінчувалося веселою процесією жителів. Третій день був позначений постом і жертвопринесеннями й накриванням столів для померлих. Великими, або міськими діонісіями, зустрічали свято весни, яке тривал з 28 березня по 2 квітня [6, 88].

Давньогрецьке виноградарство й виноробство, запозичене з Фінікії, Єгипту та Палестини, культивувалося, за деякими відомостями, з II тисячоліття до н. е. Практикувалося додавання у сік мінеральних та рослинних речовин з метою освітлювання вина, боротьби з його псуванням, для ароматизації або надання йому певних лікувальних властивостей. Давні греки додавали у молоде вино також куховарську сіль, порошок гіпсу, попіл спаленої виноградної лози та жолудів. Ними використовувалися для надання вину специфічного смаку біла глина, оливкова олія, товчений мигдаль, ягоди рослини тригонелли (родзинки "грецького сіна"), кедрові горіхи, соснова солома, насіння рицини та кропу, добре просіяне горохове борошно, свіжий мед і молоко. У морській воді вимочували виноградні грона перед їхньою переробкою, додаючи її у сусло або ж вино на певних стадіях виноробного процесу, перед заповненням посуду суслом або вином його обполіскували морською водою [7]. У такий спосіб виготовлявся напій, заповіданий предками й освячений грецькими богами. За географічним походженням найбільше шанувалися хінські, фасоські, коські та лесбоські вина.

На сніданок з'їдалося змочених вином кілька невеликих скибок хліба. У ритуалові добового харчування обід посідав головне місце. Під час його співтрапезники традиційно поїдали пшеничну або ячмінну кашу, страви із зелені, маслин й невеликої кількості м'яса. Після обіду руки мили над невеликим тазом, слуги допомагали, поливаючи гостям на руки воду. Жінки – рабині у коротких чоловічих хітонах невпинно підливали вино у килики (плоскодонні чаші, іноді з отвором у ніжці, напій з якого раптово проливався на того, хто пив, для сміху оточуючих). А зміна сортності й міцності вина залежала від подаваних страв.

Платон Афінський у праці "Бенкет" з повагою оцінював людей, здатних дотримуватися міри у споживанні їжі і вина. Сократ підкреслював високий статус освічених і вільних греків, котрі живуть не для того, щоб їсти і пити, а п'ють та їдять, щоб жити [3]. Античні греки високо цінували невимушену бесіду за дружнім столом й за спільного бенкетування. Такі бенкети відбувались у приміщенні, зданого в оренду одним з співучасників, або в якоїсь гетери. Гетера розважала на учті чоловіків співами, віршами, приємною бесідою, а іноді й тілом. Щоправда, послуги деяких гетер були настільки дорогими, що розоряли надто закоханих поклонників. На деякі обіди приходили й особи, заздалегідь не запрошені, так звані парасити.

Парасити (грецьк. παράσιτος – співтрапезник) – у Давній Греції – помічники під час виконання культових ритуалів, які мали право бути присутніми на застіллях у пританеях; згодом нахлібники, дармоїди, й просто зубожілі громадяни, які заробляли безкоштовне частування, розважаючи господарів лестощами й жартами.

На подальшу еволюцію застільного етикету у стародавній Греції вплинули сицилійська та малоазійська кулінарна культури, застільні традиції царських дворів Персії та Лідії. Головне застілля зде-

більшого призначалося на післяобідній або вечірній час. При підготовці до бенкету застелялися святковими покривалами бенкетні ложа для гостей, подібні до теперішніх диванів на рівні обіднього столу.

Протягом усього існування грецьких полісів головною формою організованого дозвілля були бенкети, супроводжувані приємними бесідами, або ж симпосіонами (давньогр. Συμπόσιον, від "симпінейн" συμπίνειν— пити разом). Традиції цих заходів сягають аристократичних бенкетів архаїчного часу, які були обов'язковою складовою проведення вільного часу багатої грецької знаті.

Симпосії проводилися після трапези поряд з домашнім вівтарем й починалися з ритуального миття рук та оббризкування пахощами. Симпосіасти – учасники симпосію – прикрашали себе та посудини з вином сплетеними з плюща, мирта та квітів вінками, підперезувалися білими й червоними пов'язками на честь бога Діоніса. За описом давньогрецького поета і філософа Ксенофана Колофонського (біля 500-після 478 р. до н.е.), учта передбачала ритуальне узливання на честь богів й виконання сакральних пісень у супроводі флейти. Керувала бенкетом спеціально обрана людина – симпосіарх. За свідченнями давньогрецького філософа, оратора й письменниа Крітія (V ст. до н.е.), за кожного учасника по колу пили заздоровну чашу, підкреслюючи соціально-статусну рівність учасників. Розгульні пиятики вважалися непристойними, передусім нерозбавлене вино вважалося надмірним і недоречним. Натомість славилися застілля, супроводжувані інтелектуально-філософськими бесідами. Щоправда, у добу пізнього еллінізму відновилася практика симпосіуму як спонтанного й розгнузданого чоловічого дозвілля [5, 525].

Естетика симпосію й культурні практики давньогрецького бенкету стали об'єктом дослідження французького культуролога Ф. Ліссарага [2]. Класичний симпосій, зазначає він, представляє собою захід з наперед визначеним й чітко окресленим набором культурних смислів та практик й поведінкових стратегій. "Задоволення від симпосію асоціюється з вином, музикою, промовами та видовищем", зазначав Ф. Ліссараг [2, 100–101]. Ритуал культурного симпосіому включав: помірне виноспоживання, застільні бесіди й промови, пісні й танці, інтелектуально-розважальні ігри й елементи естетизованої еротики [2, 28–31]. За сценарною канвою, кіфаристками та флейтистками виконувалися музичні твори, під цю музику запрошені ж танцюристи, акробати та співаки відповідно потішали гостей. Останні також виконували застільні пісні – сколії. За свідченням Ксенофана, на симпосіях влаштовувались артистичні вистави, відбувалися інтелектуальні конкурси ораторів з імпровізованих промов, різні ігри з порівняння й розгадування загадок. Після споживання м'ясних і рибних страв приносили десерт, з яким власне й пили вино.

У IV – V ст. до н.е. давньогрецький бенкет піднесли до рівня культовості, щоправда розкіш бенкетів була неоднаковою у різних містах Греції й досягла своєї піковості в Афінах, Бестії, Сицилії. Спарта ж протягом тривалого часу оберігалася від надміру у громадському побуті та їжі.

Отже, традиційну культуру давньогрецького застілля правомірно вважати основою сучасної середземноморської кулінарної традиції з широким використанням різноманітних овочів, фруктів, злаків, м'яса, оливкової олії й особливо вина. Традиції сервірування й пишні застілля в античних греків набули статусу ритуалу, а висока кулінарна майстерність уподібнилась за цінністю основним видам мистецтва: музиці та поезії.

Література

1. Афиней. Пир мудрецов: В 15 кн. = ΑΘΗΝΑΙΟΥ. ΔΕΙΠΝΟΣΟΦΙΣΤΩΝ. Книги I—VIII. / Пер. Н. Т. Голинкевича. Комм. М. Г. Витковской, А. А. Григорьевой, Е. С. Иванюк, О. Л. Левинской, Б. М. Никольского, И. В. Рыбаковой. Отв. ред. М. Л. Гаспаров. — М.: Наука, 2003. – 656 с.

2. Лиссараг Ф. Вино в потоке образов. Эстетика древнегреческого пира / Франсуа Лиссараг; Пер. с франц. Екатерины Решетниковой. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 176 с.

3. Платон. Бенкет / Платон; перекл. з давньогрецької і коментарі Уляна Головач, вступна стаття Лжованні Реале. Львів: Видав¬ництво Українського Католицького Університету 2005. – xliv+178с.

4. Ревель Ж.-Ф. Кухня и культура: Литературная история гастрономических вкусов от античности до наших дней / Ж.-Ф. Ревель. – Екатеринбург: У-Фактория, 2004. – 336 с.

5. Симпосий // Словарь античности. Пер. с нем. – М.: Эллис Лак; Прогресс, 1994. – С. 525.

6. Словник античної міфології / Уклад. Іван Якимович Козовик, О. Д. Пономарів ; Вступ.ст. А. О. Білецький. – 2-ге вид. – К. : Наукова думка, 1989 . – 240 с.

7. Энциклопедия виноградарства / гол. ред. А. И. Тимуш. – Кишинев : Главная редакция Молдавской Советской Энциклопедии, 1986. – 512 с.

8. Węcowski Marek. Sympozion czyli wspólne picie. Początki greckiej biesiady arystokratycznej (IX— VII wiek p. n. e.) / Marek Węcowski. — (Parnassus. Seria naukowa pod red. dr. M. Staniszewskiego). — Warszawa: wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2011. — 402 s.

References

1. Athens. (2003). The feast of the sages. Moscow: Nauka [in Russian].
2. Lissarag, F. (2008). The wine in the flow of the images. The aesthetics of the Greek banquet. Moscow: Novoye litye raturnoye obozreniye [in Russian].
3. Plato. (2005). The banquet. Lviv: Vydavnyctvo Ukrayins'kogo Katolyc'kogo Universytetu [in Ukrainian].
4. Revel, J.-F. (2004). The cooking and the culture: Literary history of the gastronomic tastes from the antiquity to the present day. Yekaterinburg: U-Factoriya [in Russian].
5. Symposion. (1994). Dictionary of the antiquity. Moscow: Ellis Lak; Progress [in Russian].
6. Kozovyk, I. Ya. & Ponomariv O. D. (Compilers). (1989). The glossary of the ancient mythology. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
7. Timush, A. I. (Eds.). (1986). Encyclopedia of the viticulture. Kishinev: Glavnaya redakciya Moldavskoj Sovyetskoj Encyklopyediyi [in Russian].
8. Vecovski, Marek. (2011). Sympozion or common drinking. The origins of the Greek aristocratic banquets (IX-VIIth century of the BC). Warsaw: vydawnictvo Naukove Sub Lupa [in Polish].

УДК 78.06(477) "20-21 ст."

Жуковська Тетяна Іванівна
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
eurooro@mail.ru

ВИКОНАВСЬКА КУЛЬТУРА У ПЛОЩИНІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Стаття присвячена дослідженню феномена виконавської культури. На основі наукового аналізу сучасних мистецтвознавчих досліджень автор визначає перспективні вектори дослідження феномена виконавської культури у соціокультурному просторі України кінця XX – початку XXI століття. Сучасна виконавська культура осмислюється як динамічне соціокультурне явище. Сутність феномена виконавської культури розкривається у культурологічному, філософському та мистецтвознавчому контекстах із застосуванням відповідної методології.

Ключові слова: виконавська культура, культурна комунікація, інтерпретація, рецепція, композитор, виконавець.

Жуковская Татьяна Ивановна, *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Исполнительская культура в плоскости современных украинских искусствоведческих исследований

Статья посвящена исследованию феномена исполнительской культуры. На основе научного анализа современных искусствоведческих исследований автор определяет перспективные векторы исследования феномена исполнительской культуры в социокультурном пространстве Украины конца XX – начала XXI столетий. Современная исполнительская культура осмысливается как динамическое социокультурное явление. Смысл понятия "исполнительская культура" раскрывается в культурологическом, философском и искусствоведческом контекстах с помощью соответствующей методологии.

Ключевые слова: исполнительская культура, культурная коммуникация, интерпретация, рецепция, композитор, исполнитель.

Tetyana Zhukovska, *Postgraduate of National Academy of Managerial Staff of Culture and Art*

The Performing culture in the modern Ukrainian art researches

The article deals with the phenomenon of the performing culture. Based on the scientific analysis of modern art, the research identifies promising vectors of performing culture phenomenon in the modern social and cultural space. The essence of the performing culture phenomenon is revealed in cultural, philosophical and art contexts using appropriate methodologies.

The actuality of the article is due to the absence of the concept in the theory of modern art which would reveal the essence of the performing culture phenomenon and would present it as a socio-cultural phenomenon. It is important to mention that only some components of the performing cultural system can be analyzed in the research. This problem requires observing and understanding in the context of art and studying the matter in the cultural aspect, which requires ascertaining the nature and meaning of "performing culture" of philosophical, aesthetic, cultural positions.

The author has analyzed a wide range of modern scientific research, the object of which is the performing culture. As a matter of Ukrainian performing culture and musicians creativity was researched in a lot of scientific works

© Жуковська Т. І., 2015

such as O.Bench, Zh.Dedusenko, N.Zhayvoronok, L.Kasyanenka, O.Katrych, M.Kononovoyi, I.Kohanyk, O.Markova, V.Moskalenko, P.Mulyar, Yu.Nyekrasov, T.Roschyna, S.Tyshko, T.Zinskoyi, A.Kravchenko and others. These researchers studied musical performance as a phenomenon of musical culture, interpreted as a self-sufficient artistic phenomenon, actively studied the history of formation and development of the performing schools, especially the performing style of individual musicians and more. The researcher's interest focused on the creative process artist and his way of performing; on style, genre, performing various kinds of aspects of the performing arts; on the specifics of thinking; on the history of certain performing schools and musical performance practice more. For modern performing schools remains the valid question of culture performance of a musical work, requiring the analysis of objective and subjective value principles in the interpretation of the author's conception of the work, sheet music encoded in signs.

The author stresses that unexplored and relevant problem is a comprehensive understanding the phenomenon of performing culture with a shift in emphasis from the musicological aspects in the context of the theory, history, culture and philosophy and methodology also needs to be expanded of its study.

The term "performing culture" is quite complex for the content, because combines two important categories – performance and culture. The exceptional complexity and multiplicity of the concept of "culture" necessitates its understanding and interpretations of the philosophical, cultural, sociological contexts that determines the number of definitions and approaches in studying of this phenomenon. As the concept of "culture", the essence of the concept of "performing culture" can be observed both in a narrow sense and in the broader socio-cultural context. For example, the term "performing culture" can affect performance of a musical work and indicate the level of education of the artist, his awareness and professionalism in the process of interpretation.

This article suggests the concept of performing culture as a communication system incorporating interpretation and perception. The author narrate the essence of phenomenon of performing culture through the prism of its philosophical origins, applying methods of hermeneutics and semiotics. The concept of performing culture is analyzed in the contexts of culture, philosophy, arts and music.

Analyzing communication processes in performing culture, the author deals with problems of the performing interpretation of modern composers in the context of creative dialogue between an author and a performer of a musical work.

At the turn of the century, it was observed the activation of communicative function of culture, and at the end of XX- and at the beginning of XXI century concept of cultural communication become very actuality. The author describes the peculiarities of performing culture in information field at the end of XX- and at the beginning of XXI century and defines the essence of the phenomenon performing culture through the prism of cultural communication. The result of communication processes in modern performance culture is a global polylogue ages, cultures, performing traditions, their interpenetration and integration, which can be a characteristic feature of social and cultural space of the XXI century. It makes the study of the phenomenon of performing culture as a dynamic socio-cultural phenomenon in cultural, philosophical, art and musicological contexts.

The author argues that the modern culture is a performing dynamic socio cultural phenomenon, the coherent system of communication, which provides the reproduction of world heritage, regardless of the time of their creation, the number of multiple interpretations and receptions.

Key words: performing culture, musical communication, interpretation, cultural dialogue, composer and performer.

На сучасному етапі розвитку наукового знання виконавська культура виступає об'єктом наукових досліджень. Поняття "виконавська культура" є досить складним за змістовним наповненням, оскільки поєднує в собі дві самодостатні категорії – виконавство і культуру. Для осмислення поняття "виконавська культура" та визначення його сутності доцільно провести науковий аналіз складного за змістом та структурою поняття "культура", а також визначити особливості вживання у сучасній мистецтвознавчій літературі близьких за змістом понять "виконавство", "виконавське мистецтво", "виконавська культура".

Сучасна вітчизняна наука представлена широким спектром досліджень проблематики музичного виконавства. В українському мистецтвознавстві питанням виконавської культури і творчості музиканта-виконавця присвячені наукові праці О.Бенч, Ж.Дедусенко, Н.Жайворонок, Т.Зінської, Л.Касьяненка, О.Катрич, М.Кононової, І.Коханик, О.Маркової, В.Москаленка, П.Муляра, Ю.Некрасова, Т.Рощиної, С.Тишко та інших. В даних дослідженнях музичне виконавство досліджується як феномен музичної культури, осмислюється як самодостатнє художнє явище, активно вивчаються історія формування та розвитку виконавських шкіл, особливості індивідуального виконавського стилю музиканта тощо. Інтерес дослідників сконцентрований на художньо-творчому процесі виконавця; на стильових, жанрових, техніко-виконавських аспектах різних видів виконавського мистецтва; на специфіці інтерпретаторського мислення; на історії розвитку певних виконавських шкіл та музично-виконавської практики тощо. Для сучасної виконавської школи також залишаються актуальними питання культури виконання музичного твору, потребують аналізу співвідношення об'єктивного та суб'єктивного начал у процесі інтерпретування авторської концепції твору, закодованої у нотних знаках.

Утім, дана проблема потребує поглибленої розробки та осмислення у широкому культурологічному контексті, що потребує з'ясування суті та значення терміну "виконавська культура" з філософських, есте-

тичних, культурологічних позицій. Малодослідженим та актуальним залишається комплексне осмислення феномена виконавської культури зі зміщенням акцентів з музикознавчих аспектів у контекст теорії, історії культури та філософії, а також потребує розширення методологія його вивчення.

Метою даної статті є визначення перспективних векторів наукового дослідження феномена виконавської культури на основі аналізу сучасних мистецтвознавчих досліджень українських науковців.

Виконавське мистецтво у соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття зазнало відчутних змін, що актуалізувало посилення інтересу до його вивчення. Для наукового осмислення поняття "виконавська культура", визначення його сутності, а також для визначення перспективних векторів наукового дослідження даного феномена доцільним є проведення наукового аналізу сучасних мистецтвознавчих наукових досліджень об'єктом яких виступає музичне виконавство.

Виконавство є особливим видом діяльності, яка завжди пов'язана з процесом інтерпретування. Наприкінці ХХ століття в українському музикознавстві починає активно формуватися теорія музичної інтерпретації. Важливим кроком у процесі її розвитку стало дисертаційне дослідження О. Рощенко, присвячене дослідженню історико-соціальних типів функціонування музично-культурного надбання у композиторській творчості, а також вперше з'являється термін "композиторська інтерпретація".

Проте найбільшого розвитку теорія інтерпретації набуває в працях українського музикознавця В. Москаленко, який, розроблюючи теорію інтерпретування в музиці, виокремлює чотири різновиди інтерпретаційної діяльності – композиторський, редакторський, виконавський та музикознавчий [8]. Досліджуючи у своїх працях проблеми виконавської інтерпретації, музикознавець звертається до терміна "музична інтерпретація", охоплюючи його значенням не тільки виконавську трактовку музики, яка приводить до поглибленого розуміння її змісту і концепції, а й будь-яку іншу трактовку музики. В свою чергу, В.Г.Москаленко відносить до числа інтерпретаторів не тільки музикантів-виконавців, а й музикознавців (критиків музики, теоретиків), викладачів музики, музичних письменників і всіх тих, чия професійна діяльність так чи інакше пов'язана із розкриттям виразно-змістового потенціалу музики, з роз'ясненням її будови, з розкриттям для слухача суті музичної думки та її розвитку.

Серед сучасних досліджень в галузі теорії інтерпретації особливий інтерес викликає дисертаційна робота М.Кононової "Ідеальне та еталонне в системі категорій музично-виконавського мистецтва". Автором проаналізовано роль жанрово-стильових еталонів виконавства у формуванні актуальних типів виконавської інтерпретації на прикладі віолончельного мистецтва ХХ-ХХІ століть. Автор доводить, що із загальнотеоретичної точки зору інтерпретаційним можна назвати будь-який процес діяльності, пов'язаний із освоєнням людиною об'єктивно існуючих предметів дійсності, оскільки сам факт їх сприйняття включає в себе суб'єктивне ставлення до них. В такому ракурсі усі творчі процеси в межах музичного мистецтва є видами інтерпретаційної діяльності, суть якої полягає у адекватному переведенні образних елементів у матеріальну площину та навпаки. Проте, слід підкреслити спрямування теоретичних основ даного дослідження у філософський та естетичний контекст. Теоретичне значення даного дослідження полягає в розширенні категоріального апарату теорії музичного виконавства за рахунок введення категорій "ідеальне" та "еталонне", глибокого аналізу філософсько-естетичного підґрунтя цих категорій на основі якого розроблені поняття "еталонна виконавська версія", "жанрово-стильовий еталон виконавства"[5].

Вагомим внеском у розвиток теорії музичного виконавства стало дисертаційне дослідження О.Катрич, в центрі уваги якого знаходиться категорія індивідуального стилю музиканта-виконавця. Автор підкреслює, що саме завдяки виконавській діяльності музичне мистецтво "…отримує статус соціально-культурного явища" та обумовлює актуальність свого дослідження відсутністю концепційного дослідження феномена музично-виконавського стилю. В даній роботі опрацьовано поняттєво-категорійний апарат музично-виконавського стилетворення, введено поняття "музично-виконавського архетипу", як найбільш загального типу музично-виконавського мислення; подано визначення двох основних музично-виконавських архетипів: "аполонічного" та "діонісійського" [4].

Проте у сучасному мистецтвознавстві починає відбуватися переосмислення музично-виконавського мистецтва у широкому культурологічному контексті. Так, мистецтвознавець Н.Жайворонок у своєму дисертаційному дослідженні осмислює виконавство як самодостатнє соціокультурне, художнє явище і досліджує його як феномен музичної культури. Інтерес науковців до музичного виконавства от¬римує нове забарвлення і зміщується у бік вивчення специфіки музи¬ки як явища культури, що зумовлює закони, правила і особливості виконавського про¬цесу, визначає міру творчої "свободи – несвободи". Н.Жайворонок доводить, що певна зміна дос¬лідницького вектора зумовлюється "… багатьма об'єктивними і суб'єк¬тивними факторами, основними з яких є: посилення позицій діалектико-матеріалістичної філософії та її принципів пізнання навколиш¬нього світу; новітні досягнення психологічної науки, зокрема сто¬совно індивідуальних музично-творчих задатків і здібностей; вели¬ка увага педагогічної науки до музичного мис-

тецтва як важливого засобу виховання особистості; активність музикантів-практиків і музичних педагогів, що виявили нахили до теоретичних узагальнень та умовиводі" [2, 17]. Досить справедливим є визначення Н. Жайворонок стосовно поняття музичного виконавства, яке дійсно забезпечує звукову реалізацію музичного твору і таким чином безпосередньо пов'язане з музично-виконавською діяльністю, в якій виконавець виступає як суб'єкт у спілкуванні з музичним твором та публікою. Досліджуючи ґенезу та еволюцію музичного виконавства як явища, що забезпечує звукообразну матеріалізацію музичного твору, Н. Жайворонок виділяє виконавство як культурний феномен. Отже, зазначене дослідження розкриває перспективи та спонукає до дослідження музично-виконавського мистецтва в соціокультурному просторі України і виявлення всіх його сутнісних ознак [2].

Серед сучасних мистецтвознавчих наукових праць, що вивчають музичне виконавство як складне системне соціокультурне явище – дисертаційне дослідження Т.Зінської "Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця XX – початку XXI століття". Автор вивчає виконавське мистецтво у проекції культурологічного аналізу через взаємодію компонентів "музичне виконавство", "музична освіта" та "музично-концертна практика". Однак, на погляд Т.Зінської, музично-виконавське мистецтво як явище культури має "…дещо ширше тлумачення і не може обмежуватися лише музично-виконавською діяльністю, оскільки включає до свого складу такі явища, як система музичної освіти, музично-виконавська школа, концертна практика, музичні конкурси та фестивалі, музичний інструментарій тощо" [3, 25]. З цим не можливо не погодитись, оскільки музичне виконавство є об'єктом дослідження безпосередньо теорії та історії музичного виконавства, то музично-виконавське мистецтво спонукає до дослідження його в контексті теорії та історії культури.

Виняткова складність та багатозначність поняття "культура" зумовлює необхідність його трактувань та інтерпретацій у філософському, культурологічному, соціологічному контекстах, що і обумовлює чисельність дефініцій та підходів до вивчення цього феномена. У широкому значенні культура є складним, багатогранним явищем, що історично розвивається, а також способом пізнання дійсності. Складна внутрішня понятійна структура категорії "культура" відбиває її "пограничний" характер, тому науковий інтерес до її вивчення виникає у різних галузях знань. Сьогодні існує понад 400 визначень поняття "культура" та безліч теоретичних та методологічних концепцій її дослідження.

У контексті ж творчої діяльності людини культура постає як спосіб реалізації творчих можливостей людини. Як і поняття "культура", сутність поняття "виконавської культури" може розкриватися як у вузькому значенні, так і у більш широкому соціокультурному контексті. Так, наприклад, поняття "виконавська культура" може торкатися культури виконання музичного твору та вказувати на рівень освіченості виконавця, його грамотності та професійності в процесі інтерпретації твору.

Яскравим прикладом серед сучасних наукових досліджень, де фігурує поняття "виконавська культура" є монографія О.І.Андрейко та дисертаційне дослідження А.М.Михалюк. Проте дані дослідження торкаються проблем формування виконавської культури виконавця і спрямовані у педагогічний контекст. Виконавська культура О.Андрейко визначається як "…особистісне інтегративно-динамічне утворення, що виражає його здатність до пізнавальної, оцінно-інтерпретаторської, творчої і комунікативної діяльності в галузі виконавського мистецтва, охоплюючи системну сукупність індивідуально-особистісних властивостей та художньо-перетворювальних й технологічних вмінь, спрямованих на організацію індивідуалізованого і разом з тим соціально обґрунтованого тлумачення художніх образів, їх трансляцію у суспільному середовищі"[1,105]. Тобто виконавська культура у даному дослідженні трактується як фахова, музично-виконавська культура і пов'язується з рівнем особистісної культури виконавця.

Схожою є і концепція дисертаційного дослідження А.Михалюк, яка визначає виконавську культуру як "…інтегровану професійно-особистісну властивість, яка характеризує високий рівень оволодіння мистецькими знаннями, музично-виконавськими вміннями, педагогічними компетенція ми, що виражається у здатності до естетично й художньо обґрунтованої інтерпретації змісту музичного твору та забезпечує…особистісне професійно-творче зростання" [7, 8]. Так на основі аналізу наукових праць філософії, соціології, мистецтвознавства, психології та педагогіки автор виявляє розмаїття підходів до вивчення категорії "культура" та, застосовуючи персоналістичний підхід, проектує його у площину свого дослідження. Проте у вищезазначених працях поняття виконавської культури розкривається у вузькому значенні, базується на визначенні культури як особистісної якості.

Слід зазначити, що на межі кінця XX – початку XXI століття мистецтвознавство контактує з широким колом наук. Рівень інтегрованості сучасної культури відкриває потенційно безмежні можливості для взаємодії мистецтвознавства із зовнішніми стосовно нього науковими і соціальними контекстами. Це обумовлює доцільність дослідження феномену виконавської культури як складного динамічного соціокультурного явища, а також спрямування вектора наукового дослідження як у загально культурологічний контекст, так і у мистецтвознавчий та філософський із застосуванням відповідної методології.

У зв'язку з глобальними змінами суспільної свідомості на зламі століть спостерігається активізація комунікативної функції культури. Культура і комунікація перехрещуються в концепціях культурної комунікації, які в XX і, особливо, в XXI столітті набувають гострої актуальності. Тому перспективним, на нашу думку, є вивчення комунікативної сутності феномену виконавської культури у соціокультурному просторі XXI століття, визначення її як певної комунікативної системи, що включає в себе процеси інтерпретації та рецепції.

Слову communicatio (лат. – робити спільним, пов'язувати; спілкуватися) більше ніж дві тисячі років, і в культурному контексті воно означало "радитися зі слухачем". Саме таким було уявлення щодо функціонування комунікаційних процесів у часи Арістотеля – автора першої комунікаційної моделі: "оратор – мова – аудиторія".

Метою будь-якого комунікативного процесу є досягнення згоди, порозуміння. В даному дослідженні поняття культурної комунікації торкається "порозуміння" виконавця – інтерпретатора з автором музичного твору, тобто виконавець намагається вірно зрозуміти та відтворити крізь призму свого світогляду авторську концепцію, зашифровану у нотних знаках. Виконавець вступає в творчий діалог з автором твору, і, як наслідок, торкається культурних традицій та стильових особливостей епохи, в якій жив і творив автор. Комунікативні процеси відбуваються також між виконавцем та аудиторією – слухачем, який являється реципієнтом, тобто сприймає та інтерпретує крізь власний слуховий та загальнокультурний досвід музичний твір, що виконується (оскільки сприйняття, як і виконання, неможливе без інтерпретації).

Мистецтво інтерпретації своїм корінням сягає у давнину по своїй суті тісно переплітається з герменевтикою – вченням про тлумачення. У сучасній методології наукового пізнання герменевтика – це вчення про розуміння, про способи розуміння текстів і явищ культури. Тому дослідження сучасної виконавської культури вимагає застосування герменевтичного та семіологічного підходів до вивчення її природи. Відомий музикознавець Олена Маркова зазначає, що "…виконавець завжди задіяний в ролі "тлумачника", "герменевта" нотних знаків і закладеного в них звучання, – але з обов'язковим виходом на художній смисловий "стрижень", який так чи інакше включає в себе "чари спів-мислення епох", як мінімум, епохи творчості композитора та часу виконання" [6, 34]. Творчі здобутки композиторів кінця XX- початку XXI століть часто являють собою віддзеркалення величезного історичного простору з різними культурними традиціями, оскільки формування особистого творчого світу митця відбувається за допомогою опори на цілий комплекс культурно-художніх традицій. Актуальним питанням для сучасної виконавської школи є відтворення музичних творів сучасних композиторів, створених за допомогою нових композиторських технік та новітніх технологій.

Інформатизація всіх галузей життя та культури у XXI столітті призвела до рішучих змін орієнтирів у виконавській культурі. Сьогодні видозмінюється та трансформується усталена комунікативна модель автор-виконавець-аудиторія, сучасні композиторські доробки вимагають від виконавця особливої універсальності, освіченості, осягнення як класичної так і постмодернової традицій. Результатом комунікативних процесів, що відбуваються у сучасній виконавській культурі є глобальний полілог епох, культур, виконавських традицій, їх взаємопроникнення та інтеграція, що є характерною ознакою соціокультурного простору XXI століття.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що сучасна виконавська культура є динамічним явищем, цілісною комунікативною системою, що забезпечує відтворення світових творчих надбань, незалежно від часу їх створення, у множинній кількості інтерпретацій та рецепцій.

Література

1. Андрейко О.І. Виконавська культура скрипаля: теорія та методика формування : монографія / Оксана Іванівна Андрейко. – Львів: Галицька видавнича спілка, 2013. – 298с.

2. Жайворонок Н.Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.01 / Жайворонок Наталія Борисівна. – К., 2006. – 168 с.

3. Зінська Т.В. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця XX-початку XXI століття: дис. … канд. мистецтвознавства: 26.00.01 / Зінська Тетяна Володимирівна. – К., 2011. – 204с.

4. Катрич О.Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця: автореф.дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Катрич Ольга Тарасівна. – К., 2000. – 14с.

5. Кононова М.В. Ідеальне та еталонне в системі категорій музично-виконавського мистецтва: дис. … канд. Мистецтвознавства: 17.00.03 / Кононова Марія Віталіївна. – К., 2009. – 206с.

6. Маркова Е. Вопросы теории исполнительства / Е.Н. Маркова. – Одеса, 2002. – 128 с.

7. Михалюк А.М. Формування виконавської культури майбутніх учителів музики засобами українського фортепіанного мистецтва: автореф.дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед.наук: 13.00.02 "Теорія та методика музичного навчання"/ Михалюк Алла Михайлівна. – К., 2014. –22 с.

8. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации / В.Г.Москаленко. – К.: НМАУ им. П.И. Чайковского, 1994. – 157с.

References

1. Andreyko O.I. (2013). The Performing culture of violinist: theory and methodology of formation. Lviv: Halytska vydavnycha spilka [in Ukrainian].
2. Zhayvoronok N.B. (2006). Musical rendition as a phenomenon of musical culture. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: National university of culture and art [in Ukrainian].
3. ZinskaT.V. (2011).Music performing art in a socio-cultural environment of Ukraine within the time period: end of the 20th-beginning of the 21stcenturies. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: National Academy of Senior Specialists of Culture and Art [in Ukrainian].
4. Katrych O.T. (2000). Individual style of the musician-performer (theoretical and aesthetic aspects). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv : P. I. Tchaikovsky National Musician Academy of Ukraine [in Ukrainian].
5. Kononova M.V. (2009). Ideal and reference in the system of categories of music and performing arts. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv : P. I. Tchaikovsky National Musician Academy of Ukraine [in Ukrainian].
6. Markova E. (2002).The Questions of Musical rendition' s theory. Odessa [in Ukrainian].
7. Mykhalyuk A.M. (2014). Formation of future music teachers' performing culture by means of Ukrainian piano art. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: National pedagogical university named after M.P. Drahomanov [in Ukrainian].
8. Moskalenko V.H. The creative aspect of musical interpretation. Kyiv : P. I. Tchaikovsky National Musician Academy of Ukraine [in Ukrainian].

УДК 7.038.6(4/.8):008

Залевська Олена Юріївна
старший викладач кафедри дизайну
Дніпропетровського факультету
менеджменту і бізнесу
Київського університету культури
abricos@inbox.ru

ГРАФІЧНИЙ ДИЗАЙН ЯК ЗАСІБ ХУДОЖНЬО-КОМУНІКАТИВНОЇ СИСТЕМИ

У статті досліджені особливості графічного дизайну як засобу художньо-комунікативної системи. Автор систематизує поняття "графічного дизайну" в науковій літературі. Охарактеризовано зв'язок графічного дизайну з образотворчою діяльністю та визначено естетичний вплив мистецтва на створення графічного об'єкта. Визначена специфіка візуалізації графічних об'єктів як засіб передачі повідомлення та комунікації з глядачем. Висвітлені особливості графічного дизайну як семіотичної (знакової) системи та естетичного засобу.

Ключові слова: графічний дизайн, мистецтво, естетичний, комунікативний, художній, семіотика, візуальний.

Залевская Елена Юрьевна, *старший преподаватель кафедры дизайна Днепропетровского факультета менеджмента и бизнеса Киевского университета культуры*

Графический дизайн как средство художественно-коммуникативной системы

В статье исследованы особенности графического дизайна как средства художественно-коммуникативной системы. Автор систематизирует понятие "графического дизайна" в научной литературе. Охарактеризована связь графического дизайна с изобразительной деятельностью и определено эстетическое влияние искусства на создание графического объекта. Определенна специфика визуализации графических объектов как средства передачи сообщения и коммуникации со зрителем. Освещены особенности графического дизайна как семиотической (знаковой) системы и эстетичного средства.

Ключевые слова: графический дизайн, искусство, эстетический, коммуникативный, художественный, семиотика, визуальный.

Zalevskaya Elena, *Senior Lecturer Dnipropetrovsk Department of Design and Business Management Faculty Kiev University of Culture*

Graphic design as means of artistic-communicative system

Graphic design is one of the leading places in the modern world science and technology and information technology. Graphic Design Tools are posters, books, labels, commercial products, newspapers, billboards, posters, etc. throughout the surrounding people. The author talks about that in terms of graphic design. Today it has become a determining factor in shaping the visual communication with society. Also, the authors reviewed the scientific literature, numerous studies the concept of "Graphic Design" and its features. The features of the visual language of graphic design as a mean of artistic and communicative system, investigated the specific design as a formative factor in

© Залевська О. Ю., 2015

the modern system of synthesis of arts and design features of Ukraine in the global context of art and design culture. We study the relationship of visual form and function in the artistic design of the structure of the city and features infographic as means of visual communication.

The author notes the relevance of the study graphic design as means of artistic and communicative system, determined by the need of finding ways to create graphics that would combines the artistry, aesthetics and meet the conditions of communication.

The study aims to identify artistic and communicative features of graphic design. In order to study the author considered the term "graphic design". The concept consists of two components, "schedule" and "design" that define his artistic and communicative orientation.

The author characterized art graphic design art and design as a creative activity to create graphic objects or products must meet the communicative purpose. This definition corresponds to the understanding of the author of graphic design as art and communication systems.

Modern design is known for its communicative orientation, and its main task – visualization of information. Graphic design is the most dynamic means of visual arts, designed for mass communication.

Graphic design as an art realizes aesthetic and communicative function. As the object of aesthetic content, graphic design work must meet sensitive, emotional and artistic needs of the audience. In this regard, graphic design is closely associated with the categories of artistic taste and aesthetics. As a communicative tool of graphic design work aimed at achieving a particular purpose communication. In modern conditions of world powers, which are characterized by rapid formation of economic, political and social relations, this goal includes commercial, propaganda, social and other propaganda or influence on the minds of the audience.

By law reveals that being a work of art, the object contains graphic design created image, which is characterized by subjective aspect of the worldview of the author. That is, by design work in creating a graphic object refers to the use of artistic means, colors, size and shape models, and together songs that fit his style and mentality. This style reflects the artistic preferences of the designer. However, the designer called artistic values achieved artistic and aesthetic goals of the finished product, so the main task of the designer to find ways to solve these problems, which would enable them to create a graphic that probudzhuvatyme association nashtovhuvatyme viewer to think so. Graphic design is closely correlated with the fine arts, borrowing its genres and specific features.

The process of graphic design is perceived as creating a holistic artistic and aesthetic object by means of technical modeling, which requires the designer technical knowledge and artistic taste. Any graphic – a reflection of the author's worldview reception. Aesthetization artistic message creates a visual field of the composition of the emotional and psychological content. Artistic features graphic design revealed through the prism of the auther's self-actualization. Creative self-expression is a component of artistic activity that brings art to graphic design art.

In the simulation graphics are created visual system of signs, text, songs that are perceived as coherent visual object. In the specific communication graphic design communication design feature points on such as agility and variability. Graphic design varies according to the needs of society, so it does not exist as a single subject, but as a multiplicity of variations, one dynamic object or to create new graphics products in response to the needs of society.

Graphic design means transforms information into a visual art modeling semiotic system, are visual signals, which should have a clear theme and focus, which would exclude the probability of an incorrect interpretation of the author's intention. Quite accurately it is interpreted graphic design as the unique art that combines graphic and design (project) activities. As means of artistic communication, creating graphics involve the creation of knowledge ownership composition, color etc. In addition, as an art object design must have an aesthetic value.

The inside of the creation of graphics as means of artistic and communicative system is understanding the visual language as a semiotic system. An important form of visualization are the icons and symbols associated with well-known society of the past and present, prochytuvanymy citations and cultural background, as any character can have many interpretations. The author argues that as artistic and communicative graphic design system defined cultural features. The same sign graphics may not be unreasonable in the culture for which it is alien.

Art and communication features disclosed in graphic design and aesthetic landmark impact on the viewer. An important factor in achieving this goal is to create a graphic expression object. It is possible using artistic means of design, such as contrast, color accentuation, composite solutions, styling and others. Graphics imagery allows the author to create an artistic metaphor means of sign language.

The author notes that in the era of information and technologizing Society, graphic design combines the visual language of information transmission in conjunction with the sensual conviction. Graphic design as an art object associated with fine work, the task of which create intense emotional object that will have an impact on the consciousness of the viewer; as a means of communication graphic must clearly, consistently and unambiguously communicative message transfer through the use of visual signs.

As means of communication, which is characterized semiotic system of signs, graphic design they continually transformed, creating graphics as determined by the requirements of social life. Speaking carrier of visual information, a graphic must meet the requirements of modern society way of thinking, and the images, which is served by the author, and should easily be known audience.

Specificity of graphic design as a means of artistic and communicative system is to use design and design activities for creating graphics, this is different from a purely graphic design and graphic communication-information activities.

Prospects for further study graphic design as means of artistic and communicative detection system are based on a combination of art and specific communicative expression in graphic design in the design of commercial advertising.

Key words: graphic design, fine arts, the aesthetic impact, communicative, artistic, semiotics, visual, graphics, systematization, communication tools, design features, research, synthesis of arts, art and design culture, visual form artistic modeling (design), visualization of information, work in graphic design, artistic means of color, size, shape models, composition, style, mentality, genre, specific features , creative self-expression, creating a visual system of signs, text, songs that are perceived as coherent visual object.

Графічний дизайн займає одне з провідних місць в сучасному світі науково-технічних досягнень та інформаційних технологій. Засоби графічного дизайну – плакати, книги, етикетки комерційних виробів, газети, білборди, постери тощо всюди оточують людей. Можна говорити про те, що графічний дизайн в умовах сьогодення став визначальним чинником формування візуального спілкування з соціумом. В науковій літературі існують численні дослідження поняття "графічного дизайну" та його особливостей: О. Гладун [4], А. М. Король [8], М. Я. Куленко [9], С. І. Серов [11; 12] та ін.

Особливості візуальної мови графічного дизайну як засобу художньо-комунікативної системи досліджені в наступних роботах: О. Гладун досліджує специфіку дизайну як формотворчий чинник у сучасній системі синтезу мистецтв [5], В. Даниленко досліджує особливості дизайну України у світовому контексті художньо-проектної культури [1], Т. А. Корнієнко досліджує взаємозв'язок візуальної форми та функцій в художній структурі дизайну міста [7], О. В. Швед досліджує особливості інфографіки як засобу візуальної комунікації [13] та ін.

Актуальність дослідження графічного дизайну як засобу художньо-комунікативної системи зумовлена потребою пошуку таких способів створення графічних об'єктів, які б поєднували в собі художність, естетичність та відповідали умовам комунікації.

Метою дослідження є виявлення художньо-комунікативних особливостей графічного дизайну. В цілях дослідження розглянемо поняття "графічного дизайну". Поняття складається двох компонентів "графіка" та "дизайн", які визначають його художню та комунікативну спрямованість. М. Я. Куленко визначає графіку як вид образотворчого мистецтва, якому властиве використання однотонного зображення, як правило олівцем, пензлем та ін. [9, 224]. В "Ілюстрованому словнику-довіднику" під редакцією Г. Б. Мінервіна та ін. дизайн тлумачиться як сфера творчості, яка передбачає художнє моделювання (конструювання) [2, 45].

Отже, узагальнюючи наведені визначення, мистецтво графічного дизайну можна охарактеризувати як художньо-конструкторську творчу діяльність з метою створення графічних об'єктів або виробів, які повинні відповідати комунікативній меті. Це визначення відповідає нашому розумінню графічного дизайну як художньої та комунікативної системи.

Сучасний дизайн відомий своєю комунікативною спрямованістю, а основна його задача – візуалізація інформації. Згідно з В. Даниленком [1], графічний дизайн є найбільш динамічним засобом візуального мистецтва, призначеним для масової комунікації. Т. Єжижанська зазначає, що "трансформація інформації у чіткі та зрозумілі послання є базовою функцією комунікативного спрямування дизайну – технічної науки та образотворчого мистецтва донесення до людини доступними візуальними засобами інформації будь-якого характеру" [6, 31].

Графічний дизайн як вид мистецтва реалізує естетичні та комунікативні функції. Як об'єкт естетичного змісту, витвір графічного дизайну повинен задовольняти сенситивні, емоційні та художні потребами глядача. В цьому відношенні графічний дизайн тісно пов'язаний з категоріями художнього смаку та естетики. Як комунікативний засіб, витвір графічного дизайну спрямований на досягнення певної мети комунікації. В сучасних умовах розвитку світових держав, які характеризуються стрімким формуванням економічних, політичних та соціальних відносин, ця мета включає комерційну, агітаційну, соціальну та інші види пропаганди або впливу на свідомість глядача.

Будучи художнім витвором, об'єкт графічного дизайну містить створений образ, якому властива суб'єктивна сторона світосприйняття автора. Автор в процесі створення графічного об'єкту звертається до використання художніх засобів, кольорової гами, розміру та форми моделей, і в сукупності композиції, які відповідають його стилю та ментальності. Цей стиль відображає художні вподобання дизайнера. Разом з тим, художні цінності автора покликані досягти художньо-естетичної мети готового виробу, а тому основна задача дизайнера віднайти такі шляхи вирішення проблеми, які б дали змогу створити графічний об'єкт, який пробуджуватиме асоціації, наштовхуватиме глядача на роздуми тощо. Як зауважує О. Северіна [10], графічний дизайн тісно корелює з образотворчим мистецтвом, запозичуючи його жанри та специфічні риси.

Процес графічного дизайну сприймається як створення цілісного художньо-естетичного об'єкту засобами технічного моделювання, а це вимагає від дизайнера технічних знань та художнього смаку. Будь-який графічний об'єкт – це відображення рецепції світогляду автора. Е. Гіденс зауважує, що "Естетичний ефект візуальної репрезентації пов'язаний зі становленням форм художнього бачення, які актуалі-

зують полімодальність і парадоксальність сприйняття" [3]. Естетизація художнього повідомлення формує візуальне поле композиції із емоційним і психологічним змістом. Художні особливості графічного дизайну розкриваються крізь призму творчої самореалізації автора. Творче самовиявлення – це складова художньої діяльності, що наближує графічний дизайн до художнього мистецтва.

В процесі моделювання графічних об'єктів відбувається створення візуальної системи знаків, тексту, композиції, які сприймаються як цілісний візуальний об'єкт. На специфіку зв'язку графічного дизайну з комунікацією вказує така особливість дизайну як динамічність та змінність. Графічний дизайн змінюється відповідно до потреб соціуму, тому він існує не як одиничне повідомлення, а як множинність варіацій, одного об'єкту або динаміка створення нових графічних продуктів у відповідь на сучасні потреби суспільства.

С. І. Сєров з цього приводу зауважує, що графічний дизайн трансформує інформацію засобами художнього моделювання у візуальну семіотичну систему, тобто у візуальні сигнали, які повинні мати чітку тематику і спрямованість, яка б виключала вірогідність невірного трактування задуму автора [11]. Досить точно інтерпретує графічний дизайн О. Гладун, називаючи його унікальним мистецтвом, яке поєднує в собі образотворчу та конструкторську (проектну) діяльність [4]. Як засіб художньої комунікації, створення графічного об'єкту передбачає володіння знаннями зі створення композиції, кольорової системи тощо. Крім цього, як художній об'єкт дизайн повинен мати естетичну цінність.

В основі створення графічного об'єкту як засобу художньо-комунікативної системи лежить осмислення візуальної мови як семіотичної системи. Важливою формою візуалізації виступають піктограми та символи, які асоціюються з відомими соціуму подіями минулого і сьогодення, прочитуваними цитатами та культурним досвідом, адже будь-який символ може мати багато інтерпретацій. Щодо створення візуальної мови за допомогою використання піктограм

Т. А. Корнієнко зазначає, що "піктограми як універсальний засіб міжмовної комунікації використовувалися часто в декоративних цілях, як своєрідна графічна мова подачі інформації" [7, 44]. Саме тому, можна говорити, що як художньо-комунікативна система графічний дизайн визначається культурними особливостями. Один і той же знак графічного об'єкту може не мати жодного змісту в культурі, для якої він є чужорідним. С. І. Сєров зазначає, що "будь-яка культура – це система символів, знаків, і як така вона не має жодного сенсу для того, хто її не розуміє" [12].

Художньо-комунікативні особливості графічного дизайну розкриваються в естетичному та знаковому впливі на глядача. Важливим фактором досягнення поставленої мети є створення графічної виразності об'єкту. Це можливо при використанні художніх засобів проектування, таких як контраст, кольорова акцентуація, композиційні рішення, стилізація та ін. Образність графічного об'єкту дозволяє авторові створити художню метафору засобами знакової мови.

Наприклад, плакат з колекції Міжнародного трієнале "4-й блок" містить чітко визначену екологічну спрямованість. Автор плакату ставить за мету підвищити увагу глядачів до екологічних проблем суспільства, сприяти формуванню їх екологічною свідомості та мислення. Відповідно, цей плакат має власну комунікативну спрямованість [10, 180-181]. Для досягнення поставленої мети, автор використовує універсальну екосистему знаків, запозичених з образів природи. Синтезуючи в собі екосеміотику та художнє оформлення плакату, автор створює художньо-комунікативний графічний об'єкт.

Підсумовуючи вищевикладене, можна зазначати, що в епоху інформатизації та технологізації суспільства, графічний дизайн поєднує в собі візуальну мову передачі інформації у сукупності з чуттєвою переконливістю. Графічний дизайн як художній об'єкт пов'язаний з образотворчою діяльністю, задача якої створити емоційно-насичений об'єкт, який буде мати вплив на свідомість глядач; як засіб комунікації графічний об'єкт повинен чітко, послідовно та однозначно передавати комунікативне повідомлення за рахунок використання візуальних знаків.

Як засіб комунікації, якому властива семіотична система знаків, графічний дизайн постійно трансформується, оскільки створення графічних об'єктів визначається вимогами суспільного життя. Виступаючи носієм візуальної інформації, графічний об'єкт повинен відповідати вимогам сучасного типу мислення соціуму, а образи, якими послуговується автор, повинні легко прочитуватись та бути відомими глядачу.

Специфіка графічного дизайну як засобу художньо-комунікативної система полягає у використанні проектування та конструкторської діяльності для створення графічних об'єктів, в цьому полягає відмінність графічного дизайну від суто образотворчої та комунікативно-інформаційної діяльності.

Перспективою подальшого дослідження графічного дизайну як засобу художньо-комунікативної системи є виявлення основ поєднання художньої специфіки та комунікативного вираження в графічному проектуванні дизайну в комерційній рекламі.

Література

1. Даниленко В. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури / В. Даниленко. – Харків: ХДАДМ – "Колорит", 2005. – 243 с.

2. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г. Б. Минервин, В. Т. Шимко, А. В. Ефимов и др.: Под общей редакцией Г. Б. Минервина и В. Т. Шимко. – М.: Архитектура-С, 2004. – 288 с.

3. Гіденс Е. Нестримний світ: як глобалізація перетворює наше життя/ Ентоні Гіденс. – К.: Альтерпрес, 2004. – 104 с.

4. Гладун О. Глобалізаційний і національний вектори розвитку графічного дизайну України / Ольга Гладун // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. – К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. – Вип. 7. – С. 45-49.

5. Гладун О. Дизайн як формотворчий чинник у сучасній системі синтезу мистецтв / О. Гладун // Вісник ХДАДМ. – Харків, 2007. – № 4. – С. 3-13.

6. Єжижанська Т. Візуальна комунікація / Тетяна Єжижанська // Інформація, комунікація, суспільство: матеріали І Міжнародної наукової конференції ІКС-2012, 25-28 квітня, 2012 року, Львів / Національний університет "Львівська політехніка", Кафедра соціальних комунікацій та інформаційної діяльності, Кафедра інформаційних систем та мереж. – Львів: Видавництво Львівської політехніки, 2012. – С. 30-31.

7. Корнієнко Т. А. Взаємозв'язок форми і функцій в композиційно-просторовій структурі дизайну міста: теоретико-методологічний контекст / Т. А. Корнієнко // Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії. – 2013. – Вип. 53. – С. 35-50.

8. Король А. М. Теоретичні аспекти поняття "графічний дизайн" / А. М. Король. // Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Педагогічні науки. – 2013. – Вип. 108.1. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/j-pdf/VchdpuP_2013_1_108_21.pdf

9. Куленко М. Я. Основи графічного дизайну: підручник / Михайло Куленко. – К.: Кондор, 2006. – 492 с.

10. Северіна О. Екологічний плакат у системі візуальної комунікації / О. Северіна // Мистецтвознавство України. – 2014. – Вип. 14. – С. 179-182.

11. Серов С. И. Графика современного знака / С. И. Серов. – М.: Линия График, 2005. – 408 с.

12. Серов С. І. Стиль в графическом дизайне. 60–80-е годы / Серов С. І. – М.: ВНИИТЭ, 1991. – 116 с.

13. Швед О. В. Инфографика как средство визуальной коммуникации [Електронний ресурс] / О. В. Швед. – Режим доступа: http://scaspee.com/6/post/2013/10/infographics-as-means-of-visual-communication-shved-o-v.html#

References

1. Danylenko, V. (2005). Design of Ukraine in the world context of artistic-project culture. Kharkiv: KhDADM – "Koloryt" [in Ukrainian].

2. Minervin, G. B. (Eds). (2004). Design. Illustrated reference-book. M.: Architecture-C [in Russian].

3. Gidens, E. (2004) Runaway world: how globalization is reshaping our lives. K.: Alterpress [in English].

4. Gladun, O. (2007). Global and national vectors of the graphic design development in Ukraine. The Ukrainian art studies. K.: IASFE named after M. T. Rylskiy of NAS of Ukraine, 7, 45-49 [in Ukrainian].

5. Gladun, O. (2007). Design as a form making factor in the contemporary system of the synthesis of arts. Visnyk of KhDADM. Kharkiv, 4, 3-13 [in Ukrainian].

6. Ezhizhans'ka, T. (2012). Visual communication. Information, communication, society: materials of I International scientific conference ICC-2012. Lviv: Publishing-house of Lviv Polytechnic [in Ukrainian].

7. Kornienko, T. A. (2013). The interrelation of the form and function in the compositional-spatial structure of the city design. Humanitarian visnyk of Zaporizhia State Engineering Academy, 53, 35-50 [in Ukrainian].

8. Korol, A. M. (2013). The theoretical aspects of the notion "graphic design". Visnyk of Chernigiv National Pedagogical University. Pedagogical sciences, 108.1. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/j-pdf/VchdpuP_2013_1_108_21.pdf [in Ukrainian].

9. Kulenko, M. Ya. (2006). The bases of graphic design. K.: Kondor [in Ukrainian].

10. Severina, O. (2014). The ecological poster in the system of visual communication. Art studies, 14, 179-182 [in Ukrainian].

11. Serov, S. I. (2005). The graphics of modern sign. M.: "Liniya Graphic" [in Russian].

12. Serov, S. I. (1991). The style in graphic design: 60s-80s. M.: VNIITE [in Russian].

13. Shved O. V. Infographics as a means of visual communication. Retrieved from http://scaspee.com/6/post/2013/10/infographics-as-means-of-visual-communication-shved-o-v.html# [in Russian].

УДК 7.072.3/7.035

Кривушенко Ясміна Олегівна
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
ysmshen@gmail.com

СЛОВНИК СПЕЦІАЛІЗОВАНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ ДЛЯ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ЕКСПЕРТИЗИ СЕВРСЬКОГО ФАРФОРУ XVIII – першої третини XIX століття

У статті досліджується проблематика спеціалізованої термінологічної бази, необхідної для мистецтвознавчого дослідження й експертизи севрського фарфору XVIII – першої третини XIX століття. Розглянуто усталені в українській мові дефініції, а також іноземні запозичення. Запропоновано перелік необхідних для глосарію з севрської експертизи номенів та пояснення щодо їх впровадження.

Ключові слова: севрський фарфор, мистецтвознавча експертиза, мистецтвознавча термінологія.

Кривушенко Ясмина Олеговна, *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Словарь специализированной терминологии для искусствоведческой экспертизы севрского фарфора XVIII – первой трети XIX столетия

В статье исследуется проблематика специализированной базы, необходимой для искусствоведческой экспертизы севрского фарфора XVIII – первой трети XIX столетия. Рассмотрены распространенные в украинском языке определения, а также иностранные заимствования. Предложен перечень номенов, необходимых для глоссария по севрской экспертизе, и объяснения касательно их применения.

Ключевые слова: севрский фарфор, искусствоведческая экспертиза, искусствоведческая терминология.

Kryvushenko Iasmina, *postgraduate of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Dictionary of specialized terminology for art-examination of Sevres porcelain XVIII – the beginning of the XIX century

The article investigates problems of specialized base for art inspection of Sevres porcelain XVIII – the first third of the XIX century. The stable definitions in the Ukrainian language and foreign borrowings are considered. We propose a list of terms and their description needed in glossary of Sevres expertise and regarding their use.

Today Sevres porcelain is very expensive and therefore the number of fakes outnumbers the original ones. That is why the examination of art products of Sevres manufactory requires deep knowledge of the subject. Therefore it is necessary to form a clear conceptual and terminological framework. Required concept and nominae exist in French and Ukranian sources, but their meaning is often significantly different.

The article reviewes terms that should be included as list of existing ones in Ukranian areal.

It is the terminology of identifying fakes. According to Jacques Pefe book "Ceramics: Examination and restoration" Paris 2010 [6] counterfeiting can be divided into three groups. The first is the old way, which (intentionally or not) was wrong attributed. The second group includes ancient objects forged or burnt again. The third group includes completely fake things. To distinguish the works by this classification we should develop a detailed terminology, basic concepts first. In particular definitions of art.

Ukrainian scientific literature doesn't not present work devoted to systematization of nominee of art-examination of Sevres porcelain. The problem of terminology in art studies in a broad sense is seen in the work of A.M. Beekeeping "Visual Arts" [2]. More aimed at systematization of topics concerning terminology it is a porcelain handbook of G. Drapalyuk "Catalogization and scientific processing of western european artistic porcelain" [1].

Main nominee mentioned in this article are next:

Apocryphal – a subject which identification is doubtful.

Authentic – a subject that really is made by the author or factory in a specific historical period.

Counterfeiting – fraudulent or counterfeit copy, of ancient or modern art.

Period – period of time when the object was made.

AM dictionary Beekeeping "Visual Arts" terms falsification, forgery and counterfeiting interpreted as follows.

Counterfeiting is the art of perfect copies of the author's original work of art, the same material on the same basis and the same means without any deviations. Usually, the fake is made to displace the original or for sale [2].

Anyway in this article the author tends to systemize all collected terms in way to help an attribution process. So after main terms we pass to reviewing main technologies of creating porcelain objects. Then the author regards main technologies for creating different coloring covers and decorations particular for Sevres porcelain manufacture:

Terminology materials of the crock. Over the years and the use of porcelain in different countries, there were several versions of this material. Even from the outside, they differ significantly. The mystery of the true composition of Chinese porcelain have always maintained that he first invented. In Europe, thanks to attempts to unravel the secret of Chinese born one after another similar vitreous porcelain mass (Medici porcelain, soft porcelain French and others).

© Кривушенко Я. О., 2015

In the history of European arts and crafts all kinds of porcelain and similar materials have their important place at the level of real porcelain, which was invented later. Each of these materials has its unique recipe and name.

Further, we consider those that relate directly to the Sevres porcelain factory.

Hard porcelain is a term commonly called porcelain. Usually it consists of two basic materials: kaolin (pure white clay – refractory, oily and quite plastic) and feldspar. These basic substances attached quartz or sand. Fallen temperature exceeds 1350 C °. Properties porcelain proportions depend on two main inhrediyetiv: the greater the mass of kaolin, the harder it melt and so it is harder. Glaze is composed of the same substances as the pot, but in different proportions. Through this, they can be combined quite tight. In French literature as a synonym for the term "pate dure".

Soft porcelain – is any kind of porcelain, which burned at a temperature below 1350 C °. There are two types of soft porcelain. The first is the one that contains less kaolin than hard. The second – a frytove porcelain, its mass does not contain kaolin, it is not porcelain raw materials: glassy mass. For example, a variety of French soft-paste porcelain "pat-tandr" (fr. Pate-tendre). What was used in the Royal Sevres factory during the XVIII century. Only in 1768 began working in part with a solid mass. 1673 soft porcelain in France invented ruanets Louis Potter.

For decorating porcelain we use fireproof paint, glaze and gold. Painting on porcelain is possible by refractory paints for his production needs fallen.

Key words: Sevres porcelain, art expertise, art terminology.

Мета статті полягає у створенні тезаурусу термінів щодо типів декору, технології виготовлення, атрибуції та мистецтвознавчої експертизи севрського фарфору. Завдання роботи – розширити коло дефініцій у галузі мистецтвознавчої експертизи севрського фарфору.

У вітчизняній науковій літературі досі не представлено роботи, присвяченої систематизації номенів для мистецтвознавчої експертизи севрського фарфору. Проблема мистецтвознавчої термінології у широкому аспекті розглядається у праці А. М. Пасічного "Образотворче мистецтво" [2]. Більш спрямованим на систематизацію термінології стосовно теми фарфору є методичний посібник Г. І. Драпалюк "Каталогизация и научная обработка западноевропейского художественного фарфора" [1].

На сьогоднішній день севрський фарфор є дуже коштовним і через це кількість підробок перевищує чисельність оригінальних виробів. Саме тому мистецтвознавча експертиза виробів Севрської мануфактури вимагає глибокого знання предмету. Отже необхідно сформувати чітку понятійно-термінологічну базу. Необхідні поняття та номени існують у французьких та вітчизняних джерелах, проте їхній смисл часто істотно різниться.

В статті розглядатимуться терміни, які варто внести до переліку вже існуючих, а базові номени широкого вжитку за даною тематикою будуть згадуватись лише побіжно.

Термінологія ідентифікації підробки. За книгою Жака Пефе "Кераміка: Експертиза та реставрація" Париж 2010 [6] підробки можна розділити на три групи. До першої належать старовинні речі, які (навмисно або ні) було невірно атрибуйовано. До другої групи належать старовинні предмети, що підроблені або заново обпечені. До третьої групи відносять повністю підроблені речі. Для розмежування творів за цією класифікацією необхідно докладно розробити термінологію насамперед базових понять. Мистецтвознавчі дефініції:

Апокрифічний – предмет, ідентифікація якого підлягає сумніву.

Автентичний – предмет, який дійсно виконаний автором або мануфактурою у конкретний історичний період.

Контрафакція – шахрайська підробка або копія стародавнього або сучасного предмета мистецтва.

Контрамуляж – (з фр. contremoulage) предмет, який виготовлено шляхом зняття зліпку з оригіналу.

Період – проміжок часу в який було виготовлено предмет.

За словником А. М. Пасічного "Образотворче мистецтво" терміни фальсифікація, фальшивка та підробка тлумачаться так.

Підробка – в образотворчому мистецтві досконала копія з авторського оригіналу художнього твору, тими ж матеріалами, на тій же основі та тими ж засобами без будь-яких нюансових відхилень. Зазвичай підробка виконується з метою підміни оригіналу або для подальшого продажу [2].

У тому ж словнику А. М. Пасічного номен імітація в мистецтвознавчому аспекті також посилається на термін підробка. З лінгвістичної точки зору всі ці дефініції є синонімами. Проте у межах термінологічного словника така ситуація недопустима, адже кожен термін має своє конкретне значення.

Фальсифікація – шахрайська модифікація предмета, яка ставить за мету підвищення цінності автентичного предмета, додаючи до нього деякі зміни. Наприклад, підпис або декор тощо.

Підробка – предмет, який імітує вигляд і характерні риси пам'ятки культури або твору мистецтва певної епохи, школи, майстра, створений з метою бути виданим за оригінал. Підробки виникли у зв'язку з усвідомленням суспільством значення і цінності творів мистецтва та пам'яток культури; набули широкого розповсюдження через ріст матеріальної цінності цих артефактів.

Виконання в стилі – віднесення предмета до певного художнього або стильового напрямку, майстерні, школи, осередку.

Наслідування – предмет виконаний у результаті захоплення певним відомим джерелом або автором.

Імітація, на відміну від підробки, – це предмет, який не видається за оригінал, але дуже на нього схожий і являє собою найщирішу форму лестощів. Найвідоміші аукціонні будинки пропонують предмети "у севрському стилі", "за модою Севру". Інші французькі, англійські та європейські фабрики робили доволі схожі предмети. Речі "у стилі Севру" виконувались майже у всіх країнах Європи, зокрема у Німеччині, Австрії, Франції, Чехії тощо

Макіяж – (з фр. maquillage) поверхнева трансформація автентичного предмета (нанесення додаткового декоративного шару, зміна або поліпщення монтування, маскування дефектів або пошкоджень, тощо) задля підвищення цінності та вартості предмету.

Монтування – кріплення предмета на гарнітур або додавання функціональних або декоративних елементів (цоколь, ручка, рамка, підставка, бронза).

Монтування оригінальне – автентичне кріплення, яке було виготовлено автором або мануфактурою.

Монтування "апокрифічне" – монтаж предмета на монтування, яке йому не належить.

Ретираж – повторний тираж.

Термінологія матеріалів. За роки існування та використання фарфору в різних країнах виникло декілька різновидів цього матеріалу. Навіть ззовні вони значно різнились. Таємницю складу справжнього фарфору завжди зберігали китайці, які першими його винайшли. В Європі, завдяки спробам розгадати секрет китайців, одна за іншою народжувалися подібні фарфору скловидні маси (фарфор Медичі, м'який французький фарфор та інші).

В історії розвитку європейського декоративно-прикладного мистецтва всі різновиди фарфороподібних матеріалів займають своє важливе місце на рівні зі справжнім фарфором, який винайшли пізніше. Кожен з таких матеріалів має свою унікальну рецептуру і назву.

Надалі ми розглянемо ті, які мають безпосереднє відношення до Севрської фарфорової мануфактури.

Твердий фарфор – зазвичай називають терміном фарфор. Як правило він складається з двох базових матеріалів: каолін (чиста біла глина – тугоплавка, жирна і доволі пластична) та польовий шпат. До цих основних речовин додається кварц або пісок. Температура обпалу перевищує 1350 С°. Властивості фарфору залежать від пропорції двох головних інгредієтів: чим більше каоліну в масі, тим важче її плавити і тим вона твердіша. Глазур складається з тих самих субстанцій, що й черепок, але в іншій пропорції. Завдяки цьому вони можуть поєднуватись цілком щільно. У французькій літературі як синонім використовується термін "pate dure".

М'який фарфор – це будь-який вид фарфору, який випалюється при температурі нижче 1350 С°. Розрізняють два види м'якого фарфору. До першого відносять той, що містить менше каоліну, ніж твердий. Другий – це фритовий фарфор, його маса взагалі не містить каоліну, її складає некерамічна сировина: скловидна маса. Наприклад, французький різновид м'якого фарфору "пат-тандр" (фр. pate-tendre). Який використовувався у Севрській королівській мануфактурі протягом XVIII ст. Лише 1768 року почали частково працювати з твердою масою. 1673 року у Франції м'який фарфор винайшов руанець Луї Потера.

Французька пат-тандр взагалі некерамічний матеріал. Він більш наближений до скла, ніж до фарфору. Склад цієї фритової маси та її глазурі доволі складний. Глазур пат-тандр була легкоплавкою, що робило її недостатньо міцною. Завдяки невисокій температурі обпалу була можливість використовувати яскраві фарби. Ще один недолік пат-тандр – його деформація під час обпалу. Це значно ускладнювало роботу з ним.

Бісквіт – у перекладі з французької означає подвійний обпал. В 1749 році Башельє, головний художник Венсеннської королівської фарфорової мануфактури, через складності виготовлення скульптури із пат-тандр запропонував відмовитись від глазурі та фарб. Для будь-якої скульптури з фарфору спочатку створюється гіпсова модель. Потім майстер поділяє її на складові частини, їх формують або відливають з фарфору та піддають обпалу. Після цього отримані складові частини поєднують за допомогою рідкого шлікеру (розчину фарфорової маси, що нагадує густу сметану) та обпікають. Ці два обпали і дали назву "бісквіт" для неглазурованих фарфорових виробів. З часом такі скульптури набули популярності і термін "бісквіт" став використовуватись для будь-якої фарфорової скульптури непокритої глазур'ю.

Серед матеріалів декорування з галузі для виготовлення фарфору використовуються такі широковживані слова, як позолота, глазурування та ін. Хоча у мистецтвознавчих словниках ці дефініції

наявні, тим не менш, вони мають більш загальний характер і не пояснюють технологічних особливостей. Тож ми розглянемо техніки, що використовувались Севрською фарфоровою мануфактурою у XVIII – першій третині XIX століть.

Для декорування фарфорових виробів використовують вогнетривкі фарби, глазурі та золото. Розпис по фарфору можливий завдяки вогнетривким фарбам, бо його виробництво потребує обпалу.

Надглазурні фарби: ними розписують вже після покриття черепка глазур'ю та її обпалу. Розпис надглазурними фарбами також підлягає обпалу, але на більш низькій температурі, ніж глазур. Існує два типи надглазурних фарб: емалеві та муфельні.

Емалеві фарби взагалі не сплавляються із глазур'ю твердого фарфору і пластично виділяються на її поверхні. На м'якому фарфорі емалеві фарби органічно сплавляються з масою глазурі та більш виразні й яскраві за кольором.

Найбільш відомими емалевими фарбами, які використовувались на Севрській фарфоровій мануфактурі є наступні:

- Королівська синя (фр. Bleau de Roi) – винайдена Жаном Елло у 1749 році. Вона має густий, але прозорий кобальтово-синій тон, що утворює довільні "хмари", які ще більше підкреслюють глибину фарби. На Севрі к кінцю XVIII ст. королівська синя стає матовою та непрозорою, але бездоганно та рівно вкриває поверхню виробів.
- Небесно-блакитна (фр. Bleau celeste) – була винайдена Елло, ще у Венсенні у 1753 р. Ця фонова фарба давала надзвичайно розкішні ефекти у поєднанні з золотом та білим кольором фарфору у резервах.
- Яскраво жовта та фіолетова фарби були винайдені у Венсенні у 1753 р. Речі з таким тлом нечисленні та цінні, адже ці фарби досить вимогливі та складні у виробництві.
- Зелена фарба була винайдена на Севрі у 1756 р. Є два її різновиди: трав'янисто-зелений та яблучно-зелений.
- Рожевий Помпадур (фр. Rose Pompadour) – найбільш відома фонова фарба сріблясто-рожевого забарвлення, яка з'явилась у 1757 р. завдяки Жану Елло. Це тло викликало великі труднощі у виробництві, тому після смерті винахідника, вона більше не виготовлялася.

Муфельні фарби – це свинцеві та олов'яні глазурі, колоровані оксидами металів. Для їх обпалу вживались спеціальні низькотемпературні (Т обпалу – 800 С°) муфельні печі.

Надглазурні фарби: використовуються для розпису фарфору до покриття його глазур'ю, або для розпису на глазурі, а потім обпалюються разом при температурі 1200 С°. Таких термотривких фарб небагато. Розпис підглазурними фарбами доволі тривкий і майже не псується з часом. До XIX ст. європейський фарфор декорувався лише синім кобальтом. На початку XIX ст. у Франції севрським хіміком Брон'яром та його співробітниками була розроблена ціла низка підглазурних фарб.

Глазур – тонкий склоподібний шар, що вкриває фарфоровий виріб і фіксується на ньому за допомогою обпіку. За виглядом глазурі можна поділити на прозорі, непрозорі (глухі), безбарвні та забарвлені. За технологію виготовлення глазурі поділяються на легкоплавкі та тугоплавкі.

Тугоплавкі глазурі відносяться до прозорих і безбарвних, вони використовуються для покриття фарфорових виробів і вирізняються високою міцністю та великою температурою розливу.

Декоративні глазурі – для їхнього забарвлення використовують оксиди та солі, або вогнетривкі фарби.

Золото досить рано почали використовувати для декорування європейського фарфору. Для розпису по фарфору його виготовляли наступним чином: гарно подріблений золотий порошок змішують з флюсом, розтирають на скипідарі та каніфолєвій мастиці. Суміш наносять товстим шаром та піддають обжигу. З печі золото виходить матовим, а задля появи блиску його полірують.

- Полірване золото (фр. or bruni) здебільшого на виробах зустрічається саме воно.
- Матове золото – неполірване золото.
- Золото з цировкою – матове золото гравійоване голкою.
- Матове золото частково полірване. Золото може поліруватись не повністю з метою створення орнаменту або малюнку.

Найбільш яскравим прикладом обробки золота після обпалу вважають золотий декор Венсенну-Севру. Формула венсеннського золота та технологія нанесення позолоти були розроблені монахом-кармелітом братом Іполітом, який продав рецепт мануфактурі.

Позолота Венсенну – один з основних елементів його стилю –набагато якісніша, ніж на інших мануфактурах. Гравіювання було доволі глибоким, завдяки товстому шару позолоти, і створювало враження рельєфу. Зокрема полірування виконувалось унікальним способом: замість агату, який використовували інші мануфактури, у Венсенні-Севрі цей тип декорування наносили за допомогою металевого стрижню. Дана техніка пом'якшувала блиск золота.

Вже в 1760-х рр. була розроблена техніка нанесення позолоти "позолота poudre". Вона застосовувалась підглазурно або надглазурно, припудровуючи порошковим золотом кольорове тло.

Ювелірний фарфор (porcelain a emaux) – в 1770-х рр. на Севрі почали виготовляти фарфор з напаяними на поверню виробу золотими пластинами, вкритими прозорою емаллю.

Рельєфний декор фарфорових виробів виконується з того ж самого матеріалу, що і сам предмет. На Севрській мануфактурі у XVIII – першій третині XIX століття застосовувалися наступні техніки:

1) Повнопластичні форми рельєфу – декоративні прикраси: квіти, букети, гірлянди, мушлі тощо. Відформовуються окремо від виробу, а потім фіксуються на предметі за допомогою шлікеру;

2) Пат сюр пат (фр. "pate sur pate" – маса на масу) – ця техніка декорування, шлікером або глазур'ю, що виникла під впливом китайських виробів. На кольорове тло пензлем наносився білий шлікер (рідка фарфорова маса або глазур) шарами різної товщини, так щоб фарба фону місцями проглядала крізь них. Вперше у Севрі цю техніку застосував Марк Солон у XIX ст.

Листя капусти (фр. a la feuielle de chou) – це низький рельєф, який розміщувався на бортах тарілок і тауг, імітуючи капустяний лист. Його контур окреслювався золотом або фарбою.

Бульунеж (фр. boule de neige) – це високий рельєфний декор у формі виліплених вручну маленьких квіточок, які рясно вкривали поверхню виробу. Виконувався з м'якого фритового фарфору. Оскільки цей декор дуже мініатюрний, на Венсенні була створена окрема майстерня, де працювали лише жінки.

Камайо (фр. camaieu від грец. keimelion — коштовність) – спосіб розпису фарфору різними відтінками одного кольору. У Венсенні його почали використовувати з 1747 року.

Різновиди Севрського золотого орнаменту у XVIII – першій третині XIX століття:

Галька (фр. cailloute) – орнамент, який використовували на Севрі з 1752 р. Зображують його зазвичай на темно-синьому тлі, у вигляді золотої сітки, складеної з різних за розміром овалів неправильної форми, що нагадує морські камінці – гальку.

Хробачки (фр. vermicule) – орнамент, який використовувався на Севрі у 50-х роках XVIII ст. в якості тла сервізних виробів. Він утворюється хробакоподібно, лініями позолоти, що вигинаються, на кольоровому тлі.

Око куріпки (фр. oeil de perdrix) – орнамент, який використовувався на Севрі, починаючи з 60-х рр. XVIII ст. Він складається з зелених та синіх крапок по контуру білого кола діаметром 0,3 см з маленькою золотою крапкою у центрі.

Висновки: заглиблення у термінологічний апарат предмета дослідження дає змогу більш цілісно осягнути проблематику мистецтвознавчої експертизи севрського фарфору XVIII – першої третини XIX століття.

Література

1. Драпалюк Г. И. Каталогизация и научная обработка западноевропейского художественного фарфора. Методическое пособие / Г. И. Драпалюк. – Одесса, 1995. – 152 с.

2. Образотворче мистецтво. Словник-довідник / [авт.-уклад. А. М. Пасічний].– Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2008. – 216 с.

3. Словарь музейных терминов / журнал "Музей" 5/2009 // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.museum.ru/rme/dictionary.asp?30.

4. Школьная О. В. Критерии художественности и проблемы рынка современного фарфора / О. В. Школьная // Современное искусство в контексте глобализации: наука, образование, художественный рынок : материалы II Всероссийской научно-практической конференции, 30 января 2009 г. – СПб. : Изд-во СПбГУЛ, 2009. – С. 59-62.

5. Lackey D. 19-th Century Fake Sevres Box & Fake Ludwigsburg Urn / D. Lackey // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.pbs.org/wgbh/roadshow/archive/200205A28.html.

6. Peiffer J. C. La ceramique: expertise et restauration / J. C. Peiffer – Paris : Faton, 2010. – 252 p.

Reference

1. Drapaliuk, G. I. (1995) Cataloging and scientific processing of Western European art porcelain. Odessa [in Russian].

2. Visual Arts. Dictionary-Directory. (2008). Ternopil: Navchalna knuga – Bogdan. [in Ukranian].

3. Magazine "Museum". (2009). Glossary of museum terminology. Retrieved from http://www.museum.ru/rme/dictionary.asp?30 [in Russian].

4. Shkolnaya O. V. (2009). Criteria of artistry and market challenges of contemporary porcelain. Materials of II Russian Scientific-Practical Conference: Contemporary art in the context of globalization: science, education, art market. (pp. 59-62). St. Peterburg: SPbGUL. [in Russian].

5. Lackey D. (2003). 19-th Century Fake Sevres Box & Fake Ludwigsburg Urn. Retrieved from http://www.pbs.org/wgbh/roadshow/archive/200205A28.html. [in English].

6. Peiffer J. C. (2010). La ceramique: expertise et restauration. Paris: Faton, 252 [in French].

УДК 75.01+78.01(477):39(477)

Мезіна Світлана Сергіївна
аспірантка Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
svitmez18@yandex.ua

НАЦІОНАЛЬНА ТРАДИЦІЯ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ШІСТДЕСЯТНИКІВ: МЕХАНІЗМИ СПАДКОЄМНОСТІ

Автор статті акцентує увагу на історичній спадкоємності національної традиції у творчості представників українського "шістдесятництва". На основі методологічної концепції механізмів спадкоємності О. Зінькевич проаналізовані генетичні, типологічні, контактні, міжнаціональні зв'язки у вітчизняному мистецтві живопису, музики, кінематографа 60-х років XX ст. з національною традицією, закладеною митцями українського бароко та "Розстріляного відродження".

Ключові слова: національна традиція, шістдесятники, авангард, спадкоємність, зв'язки, живопис, музика, кінематограф.

Мезина Светлана Сергеевна, *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Национальная традиция в творчестве украинских шестидесятников: механизмы преемственности

Автор статьи акцентирует внимание на исторической преемственности национальной традиции в творчестве представителей украинского "шестидесятничества". На основе методологической концепции механизмов преемственности Е. Зинькевич проанализированы генетические, типологические, контактные, межнациональные связи в отечественном искусстве живописи, музыки, кинематографа 60-х годов XX в. с национальной традицией, заложенной творцами украинского барокко и "Расстрелянного возрождения".

Ключевые слова: национальная традиция, шестидесятники, авангард, преемственность, связи, живопись, музыка, кинематограф

Mezina Svitlana, *postgraduate, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

National tradition in creative work of Ukrainian men of the 1960-s (mechanisms of inheritance)

The author of the article draws attention to the historical inheritance of the national tradition in the creative works of the representatives of the Ukrainian art movement of the 60-s. The establishment and strengthening of the national tradition in the Ukrainian society was happening wave-like because of the complicated geographical and historical conditions. The periods of the Ukrainian baroque, "Executed renaissance" and the Ukrainian art movement of the 60-s are the peaks in the history of national culture.

Artistic avant-garde of the 1960-s became the highest phase of raising and strengthening the national tradition in the Ukrainian art. Its representatives began to revive actively the traditions of the Ukrainian baroque epoch and the period of "Executed renaissance".

The methodological base for researching the problem of traditions and innovations in art is the monograph of the art critic Olena Zinkevich "Dynamics of Renewal", in which the researcher analyzes historical correlations of tradition and innovation, builds up the conception of inheritance in art as a complicated dynamic system, defines the channels of inheritance and its genetic, typological and contact connections.

Analyzing mentioned by O. Zinkevich connections in the Ukrainian painting, the author draws attention to the fact that the genetic link of the works of the painters of 1960-s is connected with the continuation of traditions of the monumental art school of boychukists, the founder of which was Mykhaylo Boychuk. Young artists of 1920 1930-s oriented on national symbolics, used national particularities of the language of art, appealed to the icon painting traditions of the ancient Rus – Ukraine and to the Byzantine monumental painting. Boychukists combined the newest achievements of the European artistic culture with the artistic qualities of the Ukrainian baroque painting.

The base for creative work of painters-monumentalists of the 1960-s was the depiction of the modern human, their internal world, feelings, emotional experience, moods, common to mankind eternal values, mode of life, beauty of the Ukrainian nature with the help of bright symbolics and new expressive possibilities.

In music art the men of the 60-s renewed the traditions of the Ukrainian music avant-garde, which lay in the base for creative work by Borys Liatoshinsky. The composer based himself on the Ukrainian folklore and used in his variations of the Ukrainian folk songs intonations of carols and vesniankas, typical intonations of the kozachok and the West-Ukrainian kolomyika and Ukrainian folklore genres formed in the 16–17-th centuries – ballads and historical songs.

Composers of the 1960-s synthesized new techniques of composition with the Ukrainian folklore sounding. In the foreground is their interest to the human, nature and their connection, the fight of the Ukrainian people for independence. It is manifested through their using the intonations of ancient bylina tunes, kobza playing, lamentations, historical songs, ballads, the Old Russian monoactions, chants, calendar and ritual, lyrical Ukrainian dances and other genres of folk music.

© Мезіна С. С., 2015

At that time one could observe the combination of the professional and folk music. The men of the 60-s experimented bravely on the genre sphere by means of new techniques of composition, and it resulted in the appearance of polygenre works. Artists synthesized those genres which belonged to one sphere of music art (symphony and concert, cantata and oratorio), combined instrumental and vocal genres, and integrated music into other kinds of art – literature, painting, architecture. This is a bright example of contact connections described by O. Zinkevich.

In the cinematograph of the 1960-s artists revived the traditions of the famous film director, the classic of the world cinematograph, Olexandr Dovzhenko, who with the help of his stylistics gave birth to the phenomenon of the Ukrainian poetical cinema, the basic distinctive feature of which was national character. Reproducing in their films Ukrainian customs and rituals, using national clothes, folklore, objects of everyday use, folk songs, theatre, picturesque landscapes of the native land, film directors experimentalized in the sphere of artistic form with the purpose of depicting the inner world of the Ukrainian person, his mentality and national idea.

Young artists of the cinematograph of the 60-s years in the 20-th century worked actively in a new direction of impressionistic cinema with the depiction of realities of life. This direction was based on the principle of "uninhibited camera", namely putting the camera as a competent participant of actions that turned around its axis, moved together with heroes, constantly changed directions.

Revealing the process of inheritance of the national tradition by the avant-garde of the 1960-s is important for realizing the significance of its deep roots that come back to the epoch of the Ukrainian baroque and the period of "Executed renaissance".

On the base of analysis of genetic, typological, international and contact connections in painting, music and cinematograph the author has come to the conclusion that revealing the process of inheritance of the national tradition by the avant-garde of the 1960-s, the representatives of which made an explosive art break, is important for realizing the significance of its deep roots that spring from the epoch of the Ukrainian baroque and the period of "Executed renaissance".

Key words: national tradition, men of the 60-s, avant-garde, inheritance, connections, painting, music, cinematograph.

На сучасному етапі в українському суспільстві спостерігається підвищений інтерес до скарбниці духовної культури, яка визначає самобутність нації. Формування культурного "фонду" слід розглядати не лише в рамках нинішньої епохи, сьогодення, а в першу чергу крізь призму історичного становлення та розвитку – за принципом історизму. Стосується це і мистецького простору. Аналізуючи історію української культури, маємо усі підстави стверджувати, що самовизначення нації залежить від традицій, які зберігаються за допомогою постійно діючого "механізму" спадкоємності.

В українському суспільстві процес становлення та закріплення національної традиції відбувався "хвилеподібно". Періоди, коли в силу суспільно-історичних обставин заборонялося та знищувалося усе, що піднімало національний дух, асоціюються зі "спадами", осмислення яких у подальшому, як правило, сприяло піднесенню свідомості українців, активізувало їхнє прагнення продемонструвати своє, індивідуальне на арені світового мистецтва. Такими "вершинами" в історії національної культури виступають доба українського бароко, "Розстріляне відродження" та українське "шістдесятництво".

Найвищим ступенем піднесення українського духу, ідеї та утвердження національної традиції у вітчизняному мистецтві радянської доби став художній авангард 1960-х років. У цей час молода інтелігенція почала активно відроджувати традиції доби українського бароко та періоду 20–30-х років XX століття ("Розстріляного відродження").

Метою даної статті є дослідження механізмів успадкування національної традиції у творчості молодої української інтелігенції 60-х років XX століття. Питання спадкоємності національної традиції у творчості українських шістдесятників не набуло до тепер належного наукового висвітлення, що визначає наукову новизну публікації.

Погоджуючись з думкою про авангард як "… якість (курсив наш. – С. М.) літературно-мистецького явища (твір, школа тощо), що виявляється на межі традиції і новаторських пошуків, засвідчує заперечення попередніх художніх нормативів, утверджує нову творчу модель, що в межах конкретно-історичного часу вважається перспективною" [9, 13], підкреслимо, що "нова творча модель" будується й на основі творчої переробки успадкованих традицій. Підтвердженням є думка філософа М. Мамардашвілі: "…в цьому випадку (у випадку витіснення традиції – С. М.) доводиться некласичними засобами, тобто здійснюючи деякі додаткові акти, у змісті самої думки не присутні, вирішувати фактично ту ж класичну задачу" [10, 96].

Питання історичної спадкоємності традицій завжди залишається актуальним для наукового осередку, у різних ракурсах його досліджують представники різних галузей гуманітаристики. Так, розглядаючи методологічні та методичні аспекти проблеми літературної спадкоємності, О. Бушмін стверджує, що "спадкоємний розвиток є діалектичною єдністю збереження і заперечення, зростання нового на основі старого, з прийняттям його або у боротьбі з ним" [3, 33]. Ф. Ісмаілов у дослідженні "Спадкоємність в історичному процесі" [7] аналізує спадкоємність як філософську категорію, акцен-

туючи увагу на її основних типах, формах, закономірностях, співвідношеннях з іншими категоріями. М. Дьяченко, розкриваючи роль спадкоємності у розвитку культури, зазначає: "…спадкоємність являє собою зв'язок передачі (переносу) окремих елементів, їх властивостей та структури від одного стійкого стану до іншого в процесі зміни, розвитку і взаємодії явищ" [5, 7].

Фундаментальною методологічною базою розробки проблеми традицій і новаторства у мистецтві є, на наш погляд, концепція мистецтвознавця Олени Зінькевич, викладена у монографії "Динаміка оновлення" (присвяченій українській симфонії 1970–1980-х років) [6].

Спираючись на праці Е. Баллера, Р. Бутакова, О. Бушміна, Л. Єршова, Ю. Лотмана, І. Ляшенка, Ю. Тинянова, інших вчених, О. Зінькевич аналізує історичні співвідношення традиції і новаторства, вибудовує концепцію спадкоємності у мистецтві як складної динамічної системи, визначає канали спадкоємності, її генетичні, типологічні та контактні зв'язки. "У будь-якому з видів зв'язків діє вся розгалужена система національної традиції", – стверджує вчена [6, 8].

Під генетичними зв'язками дослідниця розуміє спорідненість за походженням, родовід явища (твору, творчої індивідуальності, напряму, школи).

Типологічні зв'язки визначаються як спільність між явищами, що виникла поза впливами, як результат подібних умов суспільного та художнього розвитку, як прояв єдиних закономірностей еволюції. О. Зінькевич зазначає, що генетичні та типологічні зв'язки доповнюють один одного і є нерозривними.

Під контактним зв'язком розуміється взаємодія даного явища з іншими художніми системами, що функціонують в цей же час як всередині певної національної культури, так і за її межами.

Дослідниця акцентує увагу на міжнаціональних (міжкультурних) взаємовпливах, які підкреслюються відкритістю національної художньої традиції в цілому та взаємодія зі світовим мистецьким досвідом [6, 7–8].

Простежимо зазначені О. Зінькевич зв'язки в українському живописі, музиці та кінематографі 1960-х років.

Під час хрущовської "відлиги" молода інтелігенція, відчувши подих свободи в творчому процесі, активно відроджувала національні традиції, набуті поколінням "Розстріляного відродження" 1920–30-х років.

Генетичний зв'язок творчості художників 60-х років XX століття пов'язаний із продовженням традицій школи монументального мистецтва, основоположником якої був Михайло Бойчук, – бойчукістів, що стали найяскравішими представниками епохи "Розстріляного відродження". Шукаючи новий, сучасний художній стиль, М. Бойчук звертався до традицій старого церковного мистецтва України та його візантійських витоків, яким притаманні "…загальні принципи: монументальність, специфічність впливу на глядача, що здійснювався не завдяки сюжетності, ілюзорності, а виражальними засобами художньої форми" [14, 9].

Коло художніх інтересів художника розділяли його учні (Т. Бойчук, К. Гвоздик, А. Іванова, О. Мизін, О. Павленко, І. Падалка, М. Рокицький, В. Седляр, С. Холостенко, М. Шехтман та ін.). Молоді митці орієнтувалися на національну символіку, використовували національні особливості художньої мови, звертались до традицій іконопису давньої Русі-України та візантійського монументального живопису. У зв'язку із поширенням християнства на Русі, живопис посідав важливе місце у системі мистецтв. Саме декоративні розписи храмів, архітектура, молитовний обряд сприяли емоційному переживанню віруючих. Живопису періоду українського бароко притаманна пишна урочистість, багатий внутрішній декор та інші художні якості, які органічно поєднувалися бойчукістами з найновішими досягненнями європейської художньої культури. Своїм завданням митці 20–30-х років XX століття вбачали зображення духовної основи образу, що має глибокі національні корені.

Використовуючи яскраву символіку, різноманітні художні засоби та техніки вітражу, мозаїки, фрескового живопису, кольорового скла, художники-монументалісти 60-х років XX століття відроджували давню традицію народного живопису. В основі їх творчості – зосередження на зображенні сучасної людини, її внутрішнього світу, почуттів, переживань, емоцій, настроїв, загальнолюдських вічних цінностей. В. Афанасьєв, говорячи про високий інтерес шістдесятників до краси і поезії людської повсякденності, стверджує, що "…внутрішній світ робітника, його потяг до знань, тобто все те, що характеризує сьогоднішню людину праці, стає предметом уваги художників. Вони прагнуть глибоко заглянути в душу свого героя, збагнути його психологічний стан, схвильовано передати настрій і переживання" [2, 6].

Незрівнянна краса української природи ніколи не залишала байдужими українських художників. У другій половині XX століття жанр пейзажу репрезентує розвиток різних культурних ареалів, що є яскравим прикладом типологічного зв'язку. Регіональні особливості зазначеного вище жанру розкриті за допомогою поетичності, прозорості, народності, різноманітністю засобів виразності у творах Ф. Захарова (Крим), А. Кашшая (Закарпаття), Ф. Манайла (Буковина).

Зображення побуту українців яскраво втілилось у неофольклорному напрямі, який характеризується декоративністю та опуклістю першого плану.

Т. Голембієвська, А. Горська, В. Зарецький, Н. Муравська, Т. Яблонська та інші талановиті художники, спираючись на традиції народного живопису, національного фольклору, досягнення українських майстрів-попередників, відтворювали у своїй творчості повсякденне життя та образи людей у побуті такими, якими вони є, а також виступають шукачами нових виражальних можливостей мистецтва.

Міжнаціональні зв'язки в українському живописі проявляються в орієнтації М. Бойчука не лише на український фольклор та іконопис, але й на творчість європейських майстрів – Джотто та Д. Рівери. Таке поєднання, завдяки новим художнім засобам, набуло у творчості українських шістдесятників форм нового осмислення національної традиції.

Молодими представниками музичного мистецтва 60-х років XX століття відроджувалися традиції українського музичного авангарду, які лягли в основу творчості Бориса Лятошинського та його сучасників. Композитор, працюючи майже в усіх жанрах музичного мистецтва, опирався на український фольклор, який "…осмислюється не як етнографічна локальна даність, цікава своїм характеристичним колоритом, що штучно зупинена у своєму історичному становленні і авторським чином трансформована, а як початковий імпульс для творчого переосмислення і розвитку" [4, 11]. Це проявляється у використанні інтонацій колядок та веснянок (Третя симфонія), типових інтонаційних зворотів козачка та західноукраїнської коломийки ("Поема возз'єднання"), жанрів українського фольклору, які сформувалися у XVII – XVIII століттях – дум та історичних пісень ("Український квінтет"), а також в обробках українських народних пісень ("Ой ти мати моя", "Ой, зажурюся, запечалюся", "Посадила огірочки" та ін.).

Творчість Бориса Лятошинського стала "вихідним пунктом" для його наступників, так званих "київських авангардистів" – В. Годзяцького, Л. Грабовського, В. Губи, Л. Дичко, В. Загорцева, І. Карабиця, В. Сильвестрова, М. Скорика та ін. У своїй творчості молоді композитори синтезували нові техніки композиції (атональність, додекафонію, серіальність, сонорику, пуантилізм, алеаторику) з українським фольклорним звучанням. О. Уманець стверджує, що "у їх творах заявляє про себе не фольклоризм, а пафос пізнання та осягнення самої сутності української ментальності, велич духу народу" [15, 65]. Про це свідчить вияв інтересу композиторів-шістдесятників до людини, природи, їх зв'язку, боротьби українського народу за незалежність, що проявляється через звернення до інтонацій старовинних билинних наспівів, кобзарських награвань, голосінь, плачів, історичних пісень, дум, балад, давньоруських монодій, кантів, календарно-обрядових, ліричних, жартівливих пісень, українських танців та інших жанрів народної музики. Яскравими прикладами таких творів є кантата "Червона калина", "Веснянки" Л. Дичко, "Чотири українські пісні" для симфонічного оркестру Л. Грабовського, "Ритми" В. Загорцева, "Сад божественних пісень" І. Карабиця, "Лісова пісня" та "В неділю рано зілля копала" В. Кирейка, "Украдене щастя" Ю. Мейтуса, "Весна" та "Гуцульський триптих" М. Скорика та ін.

Типологічні зв'язки в неофольклорному напрямі, який притаманний для українського мистецтва другої половини XX століття, знаходимо у поєднанні професійного та народного мистецтва. В музичному мистецтві 60-х років митці засобами нових технік композиції сміливо експериментували у жанровій галузі, результатом чого стають поліжанрові твори. Шістдесятники синтезували жанри, що відносяться до однієї сфери музичного мистецтва (симфонія і концерт, кантата і ораторія), поєднували жанри інструментальні та вокальні (хорова симфонія, симфонія-балет). Неофольклористи сміливо "інтегрували" музику з іншими видами мистецтва – літературою, живописом, архітектурою (симфонія-фреска), що є, за О. Зінькевич, яскравим прикладом контактних зв'язків.

На творчість митців 1960-х років великий вплив мало знайомство з музикою західноєвропейських сучасників: Б. Бартока, А. Берга, Л. Беріо, А. Веберна, П. Гіндеміта, А. Шенберга, К. Штокхаузена, якій характерна епатажність, протиставлення традиціям, використання новітніх засобів виразності.

Важливе місце у процесах збереження традицій української культури посів молодий і чи не найвпливовіший на свідомість людини вид мистецтва – кінематограф. Не дивлячись на утиски з боку тоталітарної влади та пануючий у 60-х роках XX століття метод соціалістичного реалізму, на Україні сформувалася когорта молодих кінематографістів, яка у своїй творчості прославляла вітчизняну культуру, показувала правдиву історію народу з використанням рідної мови, фольклору. Режисери Ю. Іллєнко, М. Мащенко, Л. Осика, С. Параджанов, актори – І. Миколайчук, Б. Ступка, Г. Юра та інші творці кіно піднесли Україну на світову мистецьку арену.

У період українського "шістдесятництва" набуває розквіту напрям поетичного кіно, основною розпізнавальною прикметою якого була "народність" [8, 62]. Галина Погребняк, визначаючи даний напрям як базову модель українського авторського кінематографа, стверджує, що "представники української моделі авторського кіно, освоюючи національну культуру, традиції, звичаї свого народу, прагнули представити таку систему художніх образів, яка би давала можливість проникати в причини

явищ, встановлювати їх взаємозв'язок, розкривати межі людських почуттів, переживань, характерів, ментальних відносин, чинити опір соціальній несправедливості" [12, 99]. Одним із перших та найяскравіших представників такої моделі був відомий кінорежисер, класик світового кінематографу Олександр Довженко, який своєю авторською стилістикою поклав початок феномену українського поетичного кіно ("Звенигора", "Земля" та ін.).

Вадим Скуратівський акцентує увагу на тому, що кінематограф видатного режисера складається "…а) саме з різкої українсько-барочної альтернативи актуальному світові з його "дефектами", альтернативи, перетвореної тут на революційний виклик усім формам безструктурності і розпаду, на проект якогось справді необхідного, справді автентичного у всій своїй феноменології світу; б) з безперечного народницького пафосу, високого поняття "народу" як єдино можливого суб'єкта такого проекту, такого перетворення світу; в) з екстремістсько-революційного пориву до цього перетворення, пориву, пофарбованого у своєрідні політичні кольори "націонал-комунізму"[13, 136].

Кінематографи 60-х років XX століття у своїй творчості відроджували традиції О. Довженка. Відтворюючи у стрічках українські звичаї та обряди, використовуючи національний одяг, фольклор, предмети щоденного вжитку, народні пісні, театр, мальовничі краєвиди рідної землі, "режисери вдаються до експериментів у сфері художньої форми (колористика, світлотінь, контрасти, ретроспекції, музичний супровід замість багатослів'я героїв)" [1, 41] з метою зобразити внутрішній образ українця, його менталітет, національну ідею.

Анастасія Пащенко стверджує: поетичне кіно цікаве тим, що "…звертається до загадкової сфери ідей, образів, уявлень, мотивів, які відіграють важливу роль у формуванні свідомості, як "загальнолюдської", так і національної. Набуваючи форм реального світу, вони зберігають зв'язок з поза- (чи над) реальним" [11, 21]. Такими стрічками є "Камінний хрест" Л. Осики, "Криниця для спраглих", "Вечір на Івана Купала" та "Білий птах з чорною ознакою" Ю. Іллєнка, "Пропала грамота" Б. Івченка, "Тіні забутих предків" С. Параджанова, які вперше після О. Довженка втілили в собі всю красу українського фольклору.

У 1960-ті роки активно розвивався новий напрям – імпресіоністичного кінозмалювання реалій життя, яке виконувалось за принципом "розкутої камери" ("Білий птах з чорною ознакою", "Тіні забутих предків"). Цей спосіб кінозйомки виводить камеру як повноправного учасника дійства, що кружляє навколо своєї осі, рухається разом із героями, постійно змінює напрямки.

Отже, українське "шістдесятництво" – важливий період у розвитку вітчизняної культури. Своєю творчою активністю, жагою до здобуття незалежності, піднесенням національного духу, прославлянням свого у Західній Європі молода інтелігенція 60-х років XX століття, не зважаючи на заборони та репресії тоталітарної влади, здійснила вибуховий мистецький "прорив", що сприяв отриманню Україною незалежності. Розкриття процесу спадкоємності національної традиції авангардом 1960-х років важливе для усвідомлення значення її глибоких коренів, які поринають в епоху українського бароко та період "Розстріляного відродження".

Проаналізувавши генетичні, типологічні, міжнаціональні та контактні зв'язки у живописі, музиці та кінематографі, можна дійти висновку, що національна традиція, попри всі сприятливі та несприятливі умови, "червоною ниткою" проходить від часів становлення української нації до незалежної сучасності, набувши яскравого вираження у 1960-ті роки, що увійшли в історію української культури як період "шістдесятництва".

Література

1. Авраменко А. Режисери проти літературоцентризму / Анна Авраменко // Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання: Зб. статей. – К. : Задруга, 2010 – С. 41–51.

2. Афанасьєв В. А. Українське радянське мистецтво 1956–1965 років / В. А. Афанасьєв, А. П. Шпак. – К. : Мистецтво, 1966. – 82 с.

3. Бушмин А. С. Преемственность в развитии литературы: Монография / А. С. Бушмин. – Л. : Худож. литература, 1978. – 224 с.

4. Довгаленко Н. С. Українська музика XX століття : нариси / Н. С. Довгаленко. – Одеса : Астропринт, 2009. – 120 с.

5. Дьяченко Н. В. Отрицание и преемственность в развитии культуры / Н. В. Дьяченко // Харьков : Основа, 1992. – 169 с.

6. Зинькевич Е. С. Динамика обновления: Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е–нач. 80-х годов) / Е. С. Зинькевич // К. : Музична Україна, 1986. – 184 с.

7. Исмаилов Ф. Ю. Преемственность в историческом процессе / Ф. Ю. Исмаилов / под ред. Ж. Т. Туленова. – Ташкент : Фан, 1989. – 173 с.

8. Левицька Й. Повернення до коріння. Українське поетичне кіно / Йоанна Левицька – К. : Задруга, 2011. – 124 с.

9. Літературознавча енциклопедія : [У 2 т.] / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : Вид. центр "Академія", 2007. – Т. 1. – 607 с.

10. Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию / Сост. и общ. ред. Ю. П. Сенокосова. – М. : Прогресс : Культура, 1992. – 414 с.

11. Пащенко А. Своєрідність українського поетичного кіно/ Анастасія Пащенко // Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання: Зб. статей. – К. : Задруга, 2010. – С. 21–39.

12. Погребняк Г. П. Поетичне кіно як базова модель українського авторського кінематографа / Г. П. Погребняк // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: збірник матеріалів Восьмої Міжн. наук.-творчої конф., м. Київ, 16 квітня 2015 р. – К. : НАКККіМ, 2015. – С. 98–101.

13. Скуратівський В. Л. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах XX століття: Генеза. Структура. Функція: У 2-х ч. / В. Л. Скуратівський. – К. : Іван Федоров, 1997. – Ч. І. – 224 с.

14. Соколюк Л. Д. Бойчукізм і проблема стилю в українському мистецтві першої третини XX століття: Препринт / Л. Д. Соколюк. – К. : НМК ВО, 1993. – 48 с.,

15. Уманець О. В. Музична культура України другої половини XX століття / О. В. Уманець. – Харків : Регіон-інформ, 2003. – 192 с.

References

1. Avramenko, A. (2010). Directors against literaturotsentryzm. Ukrainian cinema from the 1960-s until today. The problem of survival. (pp. 41–51). Kyiv: Zadruga [in Ukrainian].

2. Afanasyev, V. A. & Shpak, A. P. (1966). Ukrainian Soviet art 1956–1965 years. Kyiv: Mistetstvo [in Ukrainian].

3. Bushmin, A. S. (1978). Continuity in the development of literature. (I. Farrakhova, Painter). L. : Khudozh. literatura [in Russian].

4. Dovgalenko, N. S. (2009). Ukrainian music of the twentieth century. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].

5. Dyachenko, N. V. (2009). Denial and continuity in the development of culture. Kharkov: Osnova [in Ukrainian].

6. Zinkevich, E. S. (1986). Dynamics update: Ukrainian Symphony at the present stage in the light of the dialectic of tradition and innovation (the 1970 s – early 80-s). Kyiv: Muzichna Ukrayina [in Ukrainian].

7. Ismailov, F. Yu. (1986). Continuity in the historical process. Zh. T. Tulenova (Ed.). Tashkent: Fan [in Uzbekistan].

8. Levitska, Y. (2011). Back to the roots. Ukrainian poetic cinema. Kyiv: Zadruga [in Ukrainian].

9. Kovaliv, Yu. I. (Author-compiler). (2007). Literary criticism Encyclopedia. (Vols. 1). Kyiv: Vid. tsentr "Akademiya" [in Ukrainian].

10. Mamardashvili, M. K. (1992). As I understand philosophy. Senokosova, Yu. P. (Eds.). Moscow: Progress: Kultura [in Russian].

11. Paschenko, A. (2010). The originality of Ukrainian poetic cinema. Ukrainian cinema from the 1960-s until today. The problem of survival. (pp. 21–39). Kyiv: Zadruga [in Ukrainian].

12. Pogrebnyak, G. P. (2015). Poetic cinema as a basic model of Ukrainian cinematograph author. Cultural and artistic environment: creativity and technology: Proceedings of the Eighth International Scientific and Creative Conference, Kyiv, April 16, 2015. (pp. 98–101). Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

13. Skurativskiy,V. L. (1997). Art Screen sociocultural processes in the twentieth century: Geneza. Structure. Function. (part I). Kyiv: Ivan Fedorov [in Ukrainian].

14. Sokolyuk, L. D. (1993). Boychukizm and the problem of style in the Ukrainian art of the first third of the twentieth century. Kyiv: NMK VO [in Ukrainian].

15. Umanets, O. V. (2003). Musical Culture of Ukraine in the second half of the twentieth century. Kharkiv : Region-inform [in Ukrainian].

УДК78.071.1 (477):786.2

Суховерська Ольга Анатоліївна
аспірантка кафедри історії
української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського
olga.ks@ukr.net

ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ І. ШАМО "КАЗКА ПРО ХЛОПЧИША-КІБАЛЬЧИША" В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ В УМОВАХ СОЦРЕАЛІСТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

У статті розглядаються особливості впливу методу радянського соцреалізму на музичне мистецтво ХХ століття. Як приклад твору "офіційної культури" аналізується український фортепіанний цикл І. Шамо "Казка про Хлопчиша- Кібальчиша".

Ключові слова: соцреалізм, фортепіанний цикл, п'єса, драматургія, форма, стиль.

Суховерская Ольга Анатольевна, *аспирантка кафедры истории украинской музыки и музыкальной фольклористики НМАУ им. П.И. Чайковского*

Фортепианный цикл И. Шамо "Сказка о Мальчише-Кибальчише" в контексте развития украинской музыки в условиях соцреалистической культуры

В статье рассматриваются особенности влияния метода советского соцреализма на музыкальное искусство ХХ века. Как пример произведения "официальной культуры" анализируется украинский фортепианный цикл И. Шамо "Сказка о Мальчише-Кибальчише".

Ключевые слова: соцреализм, фортепианный цикл, пьеса, драматургия, форма, стиль.

Sukhoverska Olga, *postgraduate of the history of Ukrainian music and musical folklore, P.I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

The piano cycle "The Tale of Malchish-Kibalchish" by I. Shamo in the context of development of Ukrainian music in a socialist realist culture

The article examines the features of Soviet socialist realism method and its influence on musical art of the XX century. As the example of "official culture" the Ukrainian piano cycle I. Shamo "The Tale of Malchish-Kibalchish" is analyzed.

The evolution of the Ukrainian piano miniatures in the second half of the XX century differs from the others by the paradoxical phenomena. Particular, it was presented in two parallel and antagonistic to each other contexts such as the official culture of socialist realism and the avant-garde underground art.

The official Soviet culture differs by its simplicity of perception, relying on official topics, related to propaganda of communist ideas and very simple scientific and musicologist descriptive comments. It was an ideological counterweight to the avant-garde art, with its complexity, incomprehensibility and suspicion. Therefore it is possible to explain such chases (or moral pressure), its victims have been the composers of the sixties years, for example L. Grabowski, W. Hodzyatskyy and V. Silvestrov.

At the same time, the most part of composers could combine in their works an avant-garde experiments and socialist-realist "order". The consequence of such skills can be considered as the emergence of a number of cycles of piano miniatures that have a specific destination such as children. In the 70-80s we can see the light cycles by J. Kolodub ("The Ice Queen"), I. Shamo ("Tale about Malchish-Kibalchysh"), V. Ptushkin ("Tale of gold fish").

These cycles have a genre and style features of romantic and neoclassical opuses, mixed with the few modern features. In this article we have been exploring genre and stylistic features of the work of Ihor Shamo, those features the official socialist-realist culture implemented at children's cycle.

"The Tale about Malchish -Kibalchysh" was written in the 20-s of the last century by Arkady Gaidar-Golikov, a Soviet writer. This story can be considered one of the most famous Soviet myths about the civil war, which was between 1918 and 1922 years. The story is about a peasant boy who did not give up and did not want to work for the Whites for a tub of honey and a box of biscuits and died under torture. It often was used by Soviet propaganda, for the purpose of ideologically correct parenting.

The features of I. Shamo`s cycle are similar to comparable works, which have already been mentioned. So, dramatic progress is subordinate musical fabric specifically expressed verbal plot plan and its visualization. In practice it was available detailed verbal comments based on quotations from the book by A. Gaidar and figures. Accordingly, there is enough music performs a secondary function of the expanded audio commentary to the events are described.

The results were the cycle of simplicity and clarity of classical forms and harmony. We can talk about the implementation of neoclassical music trends of the first third of the twentieth century, in the first place it was thumbnail Sergei Prokofiev. In the cycle, Ihor Shamo based on the concept diatonic enhanced with clear contours majeure or mi-

© Суховерська О. А., 2015

nor. The musical form consists of all ten pieces typical of the neoclassical piano miniatures. Mostly, it is one-or three-part. At the same time, a third form of play called "Alarm" is two-part. The play embodied two images of war highlighting remote bombings and rhythm of racing horses.

By tradition, the plot was a literary source Arkady Gaidar. All musical development is subject to the implementation of this literary scene. Composer solves this problem using classical canons of dramatic intonation exposure areas combatants, their opposition to each other and result. The cycle has a very large number of cross-cutting elements. It is unlikely that they can be regarded as complete themes. But they are the personification music warring camps. For example, Whites shown elements by Scherzo; and communists Red Guard – invitingly fanfare, themes which based on intonations of folk songs and heroic march.

These dramatic features led to the formation and progression of these stages of the conflict: exposition, the introduction of the atmosphere (No. 1 and 2) development of the conflict (No. 3 – No. 6), the tragic culmination (No. 7), the heroic culmination (№8), the dramatic culmination (No. 9), epilogue (No. 10).

Due to the work of the neoclassical genre and stylistic models Ihor Shamo creates a typical example of socialist-realist music. However, this fact does not obstruct to talk about the good methodological value of this cycle.

Key words: the method of socialist realism, piano cycle, musical piece, dramaturgy, form, style.

Розвиток української культури у середині та другій половині ХХ ст. відрізнявся надзвичайно парадоксальними явищами. Фактично, музично-історичний процес того часу містив у собі дві паралельні та антагоністичні одна до одної лінії – соцреалістичне мистецтво та авангардний андеграунд. Про паралелізм зазначених двох культур зазначалося у статті О. Зінькевич "Від історії-оповідання – до історії-проблеми" [3]. Парадоксальність цієї ситуації полягала в тому, що соцреалістичне мистецтво вважалось єдиним реально існуючим мистецтвом того часу, яке функціонувало у концертному середовищі, науковому осмисленні, методичній та викладацькій сферах тощо. У той же час відбувалось заперечення авангардного мистецтва, навішування на нього різноманітних формалістичних ярликів, переслідування авторів. "Пропагування вищим партійним керівництвом протягом багатьох десятиліть соцреалізму як єдино можливого методу художньої творчості на теренах Радянського Союзу спричинило досить суперечливі процеси в культурній сфері України, впливаючи на її розвиток й дотепер" [5].

Втім, авангардні твори шестидесятників писались, виконувались та вивчалися, як правило, поза офіційними заходами. І зараз, у викладаннях курсу історії музики акцент робиться саме на їхніх стильових особливостях, а не на соцреалізмі.

Офіційна культура того часу відрізнялася простотою та невибагливістю сприйняття, спирання на, так би мовити, "офіційні" сюжети, що пов'язані з пропагандою комуністичних ідей та – дуже простими науковими й публіцистичними "коментарями" описового характеру. Це стало ідеологічною противагою до авангардного мистецтва, з його складністю, незрозумілістю, а отже – й підозрілістю. Відповідно, цим можна обумовити ту певну травлю (перш за все – моральний тиск), жертвами якої довгий час були композитори-шестидесятники Л. Грабовський, В. Годзяцький, В. Сильвестров та інші.

У той же час, більшість композиторів могли поєднувати у своїй творчості як авангардні експерименти, так і соцреалістичні "замовлення". Наслідком таких вмінь можна вважати появу низки циклів фортепіанних творів, що мали конкретного адресата – дітей. У 70-ті–80-ті роки світло побачили цикли Ж. Колодуб ("Снігова королева"), І. Шамо ("Казка про Хлопчиша-Кібальчиша"), В. Птушкіна ("Казка про золоту рибку"). Ці цикли є жанровим розвитком романтичних програмних творів, але з невеликими сучасними вкрапленнями на рівні музичного стилю. У межах даної статті нами розглядаються жанрово-стильові риси твору Ігоря Шамо, в якому риси офіційної соцреалістичної культури реалізувалися на рівні дитячого циклу.

"Казку про Хлопчиша-Кібальчиша", що належить перу Аркадія Гайдара-Голікова, певно можна вважати одним з найвідоміших радянських міфів про громадянську війну 1918-1922 років. Історія про хлопця, який не здався й не бажав працювати на "проклятих буржуїнів" за "бочку варенья и корзину печенья" й через це загинув під тортурами, використовувалась радянською пропагандою як один з елементів виховання підростаючого покоління. Власне цим можна обумовити часте звернення до цього сюжету у різних текстах культурної сфери. Й це цілком вписувалось у офіційний пропагандистський контекст, який в радянському минулому був своєрідним ключем, своєрідним соціальним ліфтом для молодих митців. Й нагору, здебільшого, проходили ті, хто не вступав у антагоністичні відносини з цим контекстом. І певно через це, фортепіанну сюїту Ігора Шамо "Хлопчиш-Кібальчиш" можна вважати одним з зразків офіційної культури.

З іншого боку, навряд чи можна дати однозначну оцінку подібним явищам у тогочасному мистецтві. На це є багато причин, які, здебільшого, пов'язані з тим, що не всі митці були готові протистояти пропагандистській машині. Як зазначає О. Зінкевич : " в реальності ми можемо спостерігати, як

митець силою свого таланту долає нав'язані системою обмеження і, навіть обслуговуючи державу, працює не на ширвжиток, а на художню ідею, тим самим підточуючи систему зсередини" (перек. автор.) [3].

Мета даної статті – провести музичний аналіз окремих п'єс циклу з точки зору втілення принципів соцреалізму.

За рисами, цикл І. Шамо подібний до аналогічних творів, про які вже згадувалось. Так усюди, драматургічний прогрес музичної тканини підпорядкований конкретно вираженому вербальному сюжетному плану, та його візуалізації. На практиці це виявилося у наявності розгорнутих словесних коментарів, заснованих на цитатах з оповідання А. Гайдара, та малюнках. Відповідно, музика виконує тут достатньо другорядну функцію розгорнутого звукового коментарю до описаних подій.

Враховуючи це, головна цінність циклу полягає у методичній площині. Як наслідок, музична тканина не перевантажена складними гармонічними та фактурними елементами, а форми, – здебільшого класичні.

Композитор це завдання вирішує у традиціях симфонічної драматургії з експонуванням інтонаційних модусів обох сторін, їхнім зіштовхуванням та підсумком конфлікту. Це виявилось у достатньо великій кількості наскрізних елементів, які хоч навряд чи стали повноцінними лейттемами, але виявилися музичними персоніфікаціями ворогуючих таборів. Так білогвардійці зображені скерцозними жанрово-інтонаційними елементами, а червоні – закличною фанфарою, темами народопісенного складу та маршу.

Врешті такі драматургічні установки призвели й до формування наступних етапів прогресування конфлікту:

експозиція, введення у атмосферу (№1 та 2);
наростання конфлікту (№3-№6);
трагічна кульмінація (№7);
героїчна кульмінація (№8);
драматична кульмінація та розв'язка (№9);
розв'язка та епілог (№10).

П'єса, що відкриває цикл, являє собою дуже лагідну, світлу та спокійну замальовку, написану у манері звичайної прелюдії. Програма п'єси пов'язана зі змальюванням образу безтурботного дитинства Кибальчиша під мирним небом, коли бойові дії відбувалися далеко від його дому, а у саду росли плоди та ягоди. Виглядаючи достатньо типовою з точки зору таких вступних п'єс, мініатюра втілює епіко-драматичну концепцію даної сюїти.

У другій п'єсі відбувається інтроспективний погляд на атмосферу дитинства Кибальчиша: допомогу батьку й брату на сінокосі, грі з іншими хлопцями. Відповідно композитор обирає засоби, які б змалювали невелику жанрово-виражену сценку сільської робочої ідилії. Таким чином, за рахунок контрастних засобів, композитор створює достатньо ідилічну сценку дитинства головного героя, яка містить у собі абсолютно різні моменти праці й дитячих ігор.

Після увідних двох п'єс, у цій з'являються перші нотки майбутнього драматичного розвитку. Автор змальовує атмосферу тривоги, яку викликають бомби, що розриваються десь далеко. Подальший розвиток буде пов'язаний, так чи інакше, з війною та боротьбою між двома сторонами громадянської війни.

Далі йдуть мініатюри циклу, в яких, на нашу думку, втілюються риси соцреалістичної ідеології. Четверта п'єса циклу являє собою енергійне скерцо. В ній відбувається конкретне виявлення неясного відчуття тривоги. За сюжетом, вершник приносить звістку про наближення бойових дій. У музиці цей настрій втілений за рахунок достатньо жорсткого остинато, яким пронизана п'єса протягом всього розвитку, і яке зображує кінське тупотіння.

Це тупотіння, втілене у остинато, поєднується з триольно-квартовою закличною інтонацією. Від цієї п'єси й до кінця, вона стає провідною інтонаційною характеристикою Червоної Армії та основою для відповідних тем.

У п'ятій п'єсі відбувається демонстрація образу однієї зі сторін військового конфлікту – Червоної Армії. За сюжетом, вона вирушає в похід проти "буржуїнів".

У найкращих традиціях соцреалістичного мистецтва, жанровою персоніфікацією образу народної армії є пісня маршоподібного характеру. Подібні зразки були широко розповсюдженими під час громадянської війни. І тому не дивно, що композитор обирає саме таку жанрову модель для реалізації "позитивної" (на його думку) сторони.

Жанр пісні проявляється як на інтонаційному, так і на формотворчому рівнях. Так, з точки зору форми тут можна констатувати опору на куплетно-варіаційну структуру – вступ закличного характеру, триразове проведення основної теми з активним фактурним варіюванням при кожному, та яскрава й ефектна кінцівка (у підсумку, структура куплетів представлена як 11+13+18). Щодо інтонаційної природи, то

вона заснована на паралельно-змінному ладі (g-moll – B-Dur), жанровій опорі на марш, достатньо типових мелодичних зворотах і вкрапленнями фрагментів акордового та підголоскового складів. Таким чином, спостерігаємо своєрідну імітацію індивідуального заспіву та колективного хорового приспіву.

Окремо варто сказати й про вступ. Він заснований на повторі висхідної квартової інтонації в домінантовому ладі (з опорою на п'ятий щабель), на яку, згодом, нанизуються каскади підголосків та акордів.

Отже, в замальовці Червоної Армії, композитор використовує достатньо очікувані та типові моделі. Втім, ефектом такого використання стане дуже чітка образна асоціація у молодого виконавця циклу.

У шостій п'єсі відбувається демонстрація ворожих до червоноармійців сил. Як відомо, за сюжетом Хлопчиш-Плохіш став колаборціоністом (тобто співробітничав з ворогом). У даному випадку, влаштовував диверсії з боєприпасами.

На рівні жанрової роботи, це виявилось у перевазі структури скерцо. До того ж – автор розвиває інтонаційні зерна з №4 (зокрема остинатну пульсацію, коротку висхідну поспівку та тему-martellato). Таким чином, негативний бік образної сфери отримує конкретні інтонаційні та жанрові модуси.

Восьма п'єса є представником іншої медалі героїчного начала. Епіграфом до п'єси слугує репліка щодо військової таємниці, щодо секрету, завдяки якому Червона Армія завжди буде непереможною. Власне, у п'єси героїзм підкреслений фанфарним началом та загальним урочисто-піднесеним характером.

Вона невелика за обсягом, викладена в одночастинній формі, яку можна представити як 6+11 тактів. У першому реченні відбувається зачин фанфари. Так, висхідна квартово-триольна інтонація в початкових тактах проводиться в політональну імітацію. Таким чином, формується відчуття поступового підключення фанфар та власне – урочистий характер.

У другому реченні, відбувається розвиток фанфарної інтонації за рахунок фактурного ущільнення, появи нових ладових граней. Але врешті це призводить до затвердження урочистого B-Dur, який є повним антиподом до попереднього траурного b-moll.Таким чином автор зазначає, що незважаючи на загибель Кібальчиша, він не був самотнім та його боротьба й смерть не залишилась даремною.

Наступна п'єса - драматична кульмінація твору. Обидві сторони сходяться у смертельній битві, переможцем з якої вийшла Червона Армія.

Мініатюра є своєрідним підсумком розвитку сюжетної лінії боротьби. Скерцозні елементи з №3 та №6 тут проводяться знову, але подаються в контексті інтонаційного конфлікту, який врешті вирішується на користь квартово-триольної закличної фанфари з №4 та №8 та теми реквієму №7, яка проводиться у мажорно-урочистому дусі.

Такі колізії в драматургічному просторі п'єси обумовлюють достатньо тривалу протяжність (вона є найбільшою за обсягом в сюїті) та достатньо складну форму: тричастинну, де крайні розділи являють собою вступ та коду на матеріалі "тем Червоної Армії" та розгорнутий основний розділ, з постійними протиборствами обох інтонаційно-образних сфер.

У цьому основному розділі можна говорити про риси як рондальності, так і варіаційності. Так, з одного боку, тонічне остинато, на фоні якого звучить висхідна квартово-триольна інтонація, періодично повертається. З іншого боку, також періодично вторгається і тема-martellato. У той же час, обидві теми є достатньо мобільними (тобто трансформуються). Тому й виходить синтез рондальності та варіаційності у композиційно-драматургічному плані п'єси.

Отже, дев'яту п'єсу можна вважати динамічною кульмінацією сюїти, до якої йшов увесь розвиток. А перемога Червоної Армії, пов'язана не тільки з сюжетом літературного першоджерела, але й торжеством сили, яка, на думку авторів, втілює суто позитивне начало у цьому збройному конфлікті.

В героїчній та урочистій розв'язці-коді сюїти героїчний пафос, що уособлює образ Хлопчиша-Кібальчиша як носія народного начала, втілюється у традиційних для циклу інтонаційних модусах: триольно-квартова заклична інтонація та хорал. У поєднанні, ці два елементи формують урочистий характер вшанування героя громадянської війни, який пожертвував життям, втім, не зламався.

Форма п'єси – також тричастинна. Так, невеликий тритактовий вступ переходить в основну частину (4-17 такти), яка переходить у репризу-коду всього циклу (18-28 такти). Розділи абсолютно не контрастні між собою, про таке членування можна говорити лише на підставі гармонічних особливостей: так центральний розділ, по суті, є домінантовим предиктом до репризи. Остання, у свою чергу, заснована на триольно-квартовій закличній інтонації, яка урочисто проводиться у всіх регістрах фортепіано й затверджує героїчний пафос фортепіанної сюїти Ігора Шамо.

Таким чином, за рахунок зазначених жанрово-стильових елементів, Ігор Шамо створює достатньо цікавий зразок соцреалістичної музики, що втім, не заважає говорити про його високу методичну цінність.

Література

1. Алленов М. К вопросу о структуре понятия "соцреализм" // Искусство, 1988, № 10. С. 55-57.
2. Вахраньов Ю. Національні особливості фортепіанної творчості Ігоря Шамо // Українське музикознавство, вип. 5 (Науково-методичний міжвідомчий зб.) – К.: Муз. Україна, 1969. – С.81-101.
3. Зинькевич Е.С. От истории-рассказа к истории-проблеме / Е. Зинькевич // Mundus musicae: тексты и контексты, сб.статей. – К. : ТОВ "Задруга", 2007. – С. 18-32.
4. Курносов Ю. Інакомислення в Україні (60-ті – перша половина 80-х рр. XX ст.) / Юрій Олександрович Курносов. – К.: Інститут історії України НАН України, 1994. – 222 с.
5. Муратова О.В. Історична трансформація методу соцреалізму в період "відлиги" / О. Муратова // Наукові праці. Історія / ЧДУ ім. П.Могили. – 2010, вип. 116, том 129. – 42 с.
6. Невінчана Т. Ігор Шамо. Життя в музиці // Науковий вісник НМАУ, вип.55. Маловідомі та забуті сторінки музичної історії України: Зб. статей. – К., 2006. – С.51-56.
7. Розинер Ф. Соцреализм в советской музыке // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. - С. 166 -182.

References

1. Allenov, M. (1988). On the structure of the concept of "social realism". Art, 10, 55-57 [in Russian].
2. Vahran'ov, Y. (1969). National features of piano works by Ihor Shamo. Ukrainian musicology, 5, 81-101 [in Ukrainian].
3. Zin'kevich E,S. (2007). From history-story to the story-problem. Mundus musicae: texts and contexts, 18-32 [in Russian].
4. Kurnosov, Y (1994). Ideological dissension in Ukraine (60th - early 80-th of XX century). Kyiv: Institute of Ukrainian's NAS History [in Ukrainian].
5. Muratova O,V.(2010). Historical transformation the method of socialist realism during the "thaw". Scientific Works. History, 116, 42 [in Ukrainian].
6. Nevinchana, T. (2006). Life in Music. Scientific herald of NMAU, 55, 51-56 [in Ukrainian].
7. Rozyner F. (2000). Socialist Realism in the Soviet music. Academic Project,166-182 [in Russian].

УДК 788.41.082.4:78.03

Черняк Марія Вікторівна
аспірантка кафедри теорії музики
Харківського національного університету
мистецтв ім. І. П. Котляревського
maricom3@yandex.ua

КОНЦЕРТ ДЛЯ ВАЛТОРНИ, ДВОХ СКРИПОК, АЛЬТА ТА BASSO CONTINUO КРІСТОФА ФЕРСТЕРА: НА ПЕРЕХРЕСТІ БАРОКО ТА КЛАСИЦИЗМУ

Концерт К. Ферстера трактовано як віддзеркалення синтезу барокових та класицистичних рис. Дата написання концерту гіпотетично пов'язана з 30-40-ми роками XVIII століття. На підставі аналізу виявлено, що в партії валторни встановлені риси виконавського stilo clarion, серед яких високий регістр, широке використання мелізматики та складний ритмічний малюнок. Встановлені барокові, які є узагальненням минулих досягнень, та класицистичні тенденції, які є прозрінням у майбутнє. Узагальнені тенденції впливу композиторів німецького бароко на жанр концерту для валторни.

Ключові слова: концерт для валторни, виконавський стиль clarino, бароко, класицизм.

Черняк Мария Викторовна, *аспирантка кафедры теории музыки Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского.*

Концерт для валторны, двух скрипок, альта и basso continuo Кристофа Фёрстера: на пересечении барочных и классицистических традиций

Концерт К. Ферстера трактован как отражение синтеза барочных и классицистических черт. Дату написания концерта можно гипотетически отнести к 30-40-м годам XVIII века. На основании анализа выявлено, что в партии валторны установлены черты исполнительского stilo clarion, среди которых высокий регистр, широкое использование мелизматики и сложный ритмический рисунок. Установлены барочные, которые являются обобщением прошлых достижений, и классицистические тенденции, которые есть прозрением в будущее. Обобщены тенденции влияния композиторов немецкого барокко на жанр концерта для валторны.

Ключевые слова: валторна, концерт для валторны, исполнительский стиль, барокко, классицизм.

© Черняк М. В., 2015

Cherniak Maria, *postgraduate of the music theory chair, Kharkiv national University of arts after I. Kotlyarevsky*

Concerto for horn, two violins, viola and basso continuo by Christoph Förster: on the crossroads of the Baroque and classic tradition

In the twenty-first century, there is an growing interest among performers and musicologists to music preclassic era. The world in 2015 identifies the 330–year anniversary of the three geniuses of the Baroque era – J. C. Bach, G. F. Handel and D. Scarlatti. In spite of it, there are no dates and names that are less well known, and also requires artistic and scientific play of light. Among those composers of the Baroque era who influenced the future development of the Concerto genre, in particular, for horn, a little-known composer of the first half of the eighteenth century Christoph Förster. The study of his achievements in the history of the genre of the Concerto for French horn is an actual problem of modern musicology and performance.

In the period of high Baroque musicians dependent on his patron, so many names of composers and performers have been forgotten due to the fact that their work does not go beyond the place where they were born. Manuscripts of the works of these figures of musical culture are located on the shelves of local archives and archives that belong to aristocratic birth. Among such musicians is contemporary of J. S. Bach, G. F. Handel, G. F. Telemann – Christoph Förster.

The life and work of Christoph Förster, unfortunately, little known to modern performers and scholars for the very reason that, as a court musician, he had to work to order "the Prince", whose descendants inherited his works. .Concerto for horn, two violins, viola and basso continuo is one of those few works that had seen the world outside the princely archive. The presentation of the musical text on the website http://imslp.org/wiki/ provided an opportunity not only to get acquainted with creativity of the artist of the Baroque era, but rather to expand the preconceived ideas about the poetics of the genre of Concerto for French horn the first half of the eighteenth century.

The Concerto by K. Förster is a unique fusion of the traditions of the high Baroque and of early classicism. In the comparative analysis of Concertos for French horns, K. Förster and G. F. Telemann determined the approximate date of writing researched essays – 1730-1740 years of the XVIII century.

It features a Baroque Concerto K. Förster style clarino are used in the performance on brass instruments in the period of high Baroque. Features of this style were performing high register, a lot of melismatic, and a complex rhythmic pattern. In addition, all of the above criteria are consistent with such historical categories as the pretentiousness.

During the period when he worked as Förster, was no concept orchestra. Composers had the right instruments and performers, where they carried their service. Therefore, the horn with K. Förster accompany two violins, viola and basso continuo. K. Förster and G. F. Telemann counter French horn to the violin, believing that it is melodic and virtuoso performance can compete with the "Queen of the orchestra". One of the fundamental traits of the genre of the concerto in General is the principle of competition.

At the instrumental level in Concert they formed three: the horn – the whole ensemble, horn – violin, French horn, and basso continuo. The concert uses two obligate instrument – violin in the II part and piano part in the Reprise in the part III. In addition, the basso continuo part is a kind of symbol of the Baroque era, making the harmonic support for the band or orchestra.

Based on the analysis of thematic material, its ways of development revealed that the composer uses the period type of deployment characteristic of Baroque music. The entire thematic material is based on the principle of the core – deploy– the cadence, which corresponds to theory IMT by Asafev.

The Creator of the genre of the Concerto A. Vivaldi, do not use the horn in slow movements, treating her not able to bear the philosophical and lyrical subjects. In the works of or K Förster. or G. F. Telemann horn tematic acquires a new content – namely, a lyrical and philosophical. This semantics is manifested in a second slow part, through the genre of the Aria lamento. The use of Aria in a loop refers to a Suite.

The finale is reminiscent of the commedia Dell'arte. Each party has a prototype in the theatre of masks. From this postulate it follows the mounting drama in III parts.

So this is the damn breaking the Italian in the Concerto for horn K. Förster.

In his Concerto for French horn composer does not focus on the first part, but on the third one. The third part is the number of beat cycles equal to the first and second. It uses not clearly defined, but it is Sonata form with double exposition.

Concert reveals the principle of dialogue between the soloist and the orchestra. Timbre-dynamic contrast appears as one of the pillars of the concert principle. In the body of orchestral textures, the composer reaches theme dialogically.

K. Förster violates the "laws" of the concert form, adopted in the period of high Baroque, developing a thematic outline not only the tutti sections in the solo but that is an epiphany in a future classicism.

Key words: French horn, concerto for horn, performing stile, baroque, classicism.

У XXI сторіччі зростає інтерес виконавців та музикознавців до музики докласицистичної епохи. В 2015 році світ визначає 330–річний ювілей трьох геніїв епохи бароко І.-С Баха, Г.-Ф. Генделя та Д. Скарлатті. Але, поруч з цим, є і неювілейні дати та імена, які менш відомі, але також потребують свого художнього відтворення та наукового висвітлення. Серед тих композиторів доби бароко, які впливали на майбутній розвиток жанру концерту, зокрема для валторни, маловідомий композитор

першої половини XVIII століття Крістоф Ферстер. Вивчення його надбань у історії жанру концерту для валторни – актуальне завдання сучасного музикознавства і виконавства.

В період високого бароко музиканти залежні від свого покровителя, тому багато імен композиторів та виконавців були забуті у зв'язку з тим, що їх творчість не виходила за межі місця, де вони несли свою службу. Рукописи творів цих діячів музичної культури знаходяться на полицях місцевих архівів та архівів, які належать аристократичним родам. До числа таких музикантів належить і сучасник І.-С. Баха, Г.-Ф. Генделя, Г.-Ф. Телеманна – Крістоф Ферстер.

Творчість та життєвий шлях Крістофа Ферстера, на жаль, маловідомі сучасним виконавцям та дослідникам саме з тієї причини, що як придворний музикант він мав працювати на замовлення "свого князя", нащадки якого успадкували й його твори. Концерт для валторни, двох скрипок, альта та basso continuo – один з тих небагатьох творів, що побачив світ поза межами князівського архіву. Викладення нотного тексту на сайті http://imslp.org/wiki/ надало можливість не тільки познайомитися з творчістю митця епохи бароко, але розширити досить усталені уявлення щодо поетики жанру концерту для валторни першої половини XVIII століття.

Мета дослідження – виявити особливості композиторської трактовки жанру концерту для валторни в творі К. Ферстера. О'бєкт дослідження – звуковий образ валторни в концерті К. Ферстера.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше в вітчизняному музикознавстві виявлені особливості звукового образу валторн та встановлено результати взаємодії барокових та класицистичних рис стилю у Концерті для валторни, двох скрипок, альта та basso continuo К. Ферстера.

Життєвий шлях та творчість Кристофа Ферстера є своєрідним шифром, ключ до якого досі не знайдено. Відомі лише деякі незначні відомості з його життя. А саме, роки життя (1693-1745) і те, що він був капельмейстером при дворі курфюрста Саксонського. У свій час він був відомий як автор церковної музики. Доленосно, що серед творів К. Ферстера віднайшов поширення Концерт для валторни, 2-х скрипок, альта и basso continuo (автограф зберігається в бібліотеці Дрезденського університету).

Аналіз твору довів, що композитор відносить валторну до складу найбільш віртуозних інструментів свого часу, чиї можливості як концертуючого інструмента були доведені А. Вівальді і Г. Ф. Телеманном.

Одним із завдань вивчення твору К. Ферстера є встановлення дати його написання. Задля рішення цього завдання необхідно провести порівняльний аналіз твору К. Ферстера із тими концертами для валторни, що були написані приблизно у той же час. У творчості А. Вівальді було сформовано жанр подвійного концерту для валторни. У А. Вівальді в жанрі концерту для валторни, валторни відсутні у повільній частині циклу. Здається, що творець жанру концерту вважав мідні духові інструменти неспроможними нести певну семантичну функцію, а саме ліричну та філософську. Першість використання валторни в філософсько-ліричному амплуа належить або К. Ферстеру, або Г.-Ф. Телеманну. Але при цьому концерт для валторны соло Г.-Ф. Телеманна, що зберігається в бібліотеці Лейпцігського університету, датовано 1747 роком, тобто після смерті К. Ферстера.

Барокові риси концерту К. Ферстера виявляються саме в використанні виконавського стилю clarino. З 1700-х до 1750 року в виконавстві на мідних духових інструментах використовувався стиль clarino, який відповідає такій естетичній категорії бароко, як вигадливість. Для цього виконавського стилю характерні високий регістр, розвинена мелізматика, складний ритмічний малюнок. Звернення до тональності Es-dur засвідчує, що виконавець, для якого було написано концерт, мав використовувати валторну in Es, тому що у першій половині XVIII ст. відповідно до кожної тональності було пристосовано відповідний інструмент.

Однією з рис високого бароко є відсутність стабільного оркестрового складу. Композитор обрав до складу , крім валторни, скрипковий дует, альт и basso continuo. З цих позицій стає очевидним підхід композитора до трактовки валторни як "співочого", кантиленного інструмента, подібного до струнних, і такого ж віртуозного. Саме з ними повинна змагатися валторна і повинна бути їм рівна.

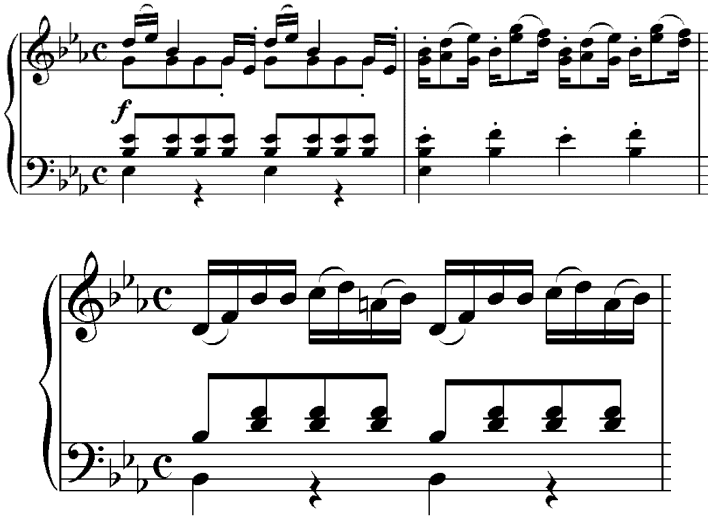
У Концерті виникає три пари інструментів, що змагаються між собою у віртуозності. По-перше, це – валторна та весь інструментальний ансамбль; по- друге, це валторна і перша скрипка (у II частині), по-третє, це клавір та весь "оркестр".

Специфічно використовує К. Ферстер партію basso continuo. Клавір призначений утворювати "конкуруючу пару" що до всього "оркестру". Подвійне трактування партії basso continuo в Концерті К. Ферстера визначається властивістю змінювати функції, оскільки його трактування як сольного інструмента чергується з його традиційною інтерпретацією гармонійної підтримки, прийнятої в той час для ансамблевої та оркестрової музики. Партія basso continuo обов'язкова для всіх жанрів періоду високого бароко, тільки 1780-х роках клавір покидає "оркестр" [6].

Структура Концерту і функції його частин неоднозначні. Концерт написаний у поширеній в той час циклічній формі, заснованій на тричастинній структурі, в основу якої покладено принцип темпового

та тонального контрасту. Але замість послідовності частин Швидко – Повільно – Швидко, що затвердилися в структурі концерту того часу, композитор змінює їх послідовність таким чином: Помірно – Повільно – Швидко. Зміна темпової моделі першої частини з неминучістю веде до трансформації темпової логіки всього циклу. Адже в такому разі зникає темпова арка між I та III частинами. Замість концертного циклу, заснованого на подвоєнні темпової моделі в I та III частинах, К. Ферстер пропонує неповторність темпової ідеї кожної частини. Крім того, запропонована композитором темпова концепція циклу пом'якшує контраст між I і II частинами: при цьому контраст між II і III частинами стає яскравішим.

I частину відкриває потужне проведення головної теми у tutti (динаміка f). Ядро теми являє собою основоположну в масштабах I частини метроритмічну формулу, що визначає процес подальшої індивідуалізації тематизму.

На етапі розгортання композитор переносить тематизм на октаву нижче по відношенню до початкового ядра; здійснюється вирівнювання ритму на тій же інтонаційній основі. Далі з'являються ходи по звуках домінантового секстакорду з оспівуванням основного тону (умовно назвемо цей найважливіший тематичний елемент b) і поступовим розширенням діапазону і модуляцією в тональність D. На завершальному етапі починається секвентний розвиток, за допомогою якого здійснюється перехід в основну тональність та повернення першого елементу. Таким чином, на етапі експозиції концерту виявляється принцип діалогічності. Звернемо увагу на похідний характер тематизму, коли первісний мотив зі синкопою звучить в контрапункті з нижнім голосом – варіантом мотиву b. Відзначаємо тематичний синтез на заключному етапі темотворення, де повертається основна тема ритурнелю у варіантному вигляді. Отже, в ритурнелі слух виділяє декілька принципів розвитку: секвенціювання, діалогічність і варіювання. Тема ритурнелю за формою являє собою період типу розгортання з трьома фазами розвитку: Ядро – зона розвитку – зона кадансування.

У зв'язку з тим, що діє варійований повтор ритурнелю, бароковий період (типу розгортання) містить потенціал 3-частинної форми.

Тема solo валторни (епізод) за формою викладена в бароковій традиції періоду типу розгортання. У тематичному ядрі виділяється висхідний квартовий хід типовий для військових і мисливських кличів, синкопований ритм із ритурнелю, ходи по звуках тонічного тризвука і низхідні тріольні шістнадцяті. Розгортання ядра ґрунтується на 4 елементах:

• секвенціювання тріольної низхідної фігурки;

• ходи по звуках натурального звукоряду (типово для всієї музики натуральних інструментів XVII-XVIII століть, одна з рис виконавського стилю clarino);

• низхідних ходів до ноти з треллю з подальшою висхідною тіратою;

• половинна нота з підготовленою "тіратою".

Всі тематичні елементи отримують розвиток з допомогою секвенції.

На основі розвитку елемента b виникає діалогічність між солістом і групою tutti. Загалом, сольний тематизм обумовлений специфікою акустичних та технічних можливостей натуральної валторни того часу і тієї конструкції. У партії ріпієно фактура похідна від басового голосу ритурнелю. Такого типу акомпанемент звучить у всьому епізоді. Тільки під час довгих тривалостей у соліста, в партії ріпієно звучить елемент b. Таким чином, проявляється своєрідний елемент гри, через змагання. Функція акомпанементу – просування функціональної гармонії, яка є основою драматургічного руху. Співвідношення "ритурнель-епізод" ґрунтується на тематичній єдності – на елементі b та синкопованому ритмі.

Друге tutti будується на основі першого tutti та solo. Синкопа і тематичний елемент b піддаються активному варіюванню. Завершує розділ потужний каданс, побудований на тріольних шістнадцятих, які використовувалися в ядрі solo. В tutti виділяються solo 2-х скрипок, що дозволяє говорити про принцип concertato всередині супроводжуючих інструментів

Друге solo валторни (другий епізод), побудований за принципом періоду розгортання. Ядро побудовано на висхідній кварті з заповненням. Далі починається процес розгортання. Основою розгортання є секвеціювання низхідних тріольних шістнадцятих, з ядра solo. Це перша ланка секвенції. Друга ланка − повторюється на секунду вище. Раптово вривається невелике tutti, в якому заломлюються принципи роботи з тематизмом і його тематичних елементів в епізоді, що раніше відзвучав. Композитор використовує квартовий хід та низхідні тріольні шістнадцяті у верхньому голосі, контрапунктом до них в нижньому голосі є висхідні тріольні шістнадцяті. Використовується секвенціювання. Цей невеликий ритурнель підводить підсумок раніше проведеному матеріалу.

Продовжує розвиток сольний епізод, побудований на висхідних тріолях. Мелодійна лінія в цих двох тактах – варійований тематизм з попереднього solo. Композитор використовує новий ритмічний малюнок – шістнадцята і 2 тридцять других. Розвиток здійснюється з допомогою секвенціювання. К. Ферстер у невеликому відрізку здійснює ланцюжок модуляцій. Спочатку Es-dur, D до Es-dur, Es-dur. Але Es-dur починає сприйматися як S до As-dur в подальшому tutti.

В tutti відбувається модуляційне зрушення в зону As-dur. Використовується діалогічний принцип між верхнім і нижнім голосами. Далі у верхньому голосі проводяться шістнадцяті триолі. У наступному такті осередок повторюється на секунду нижче. На основі попереднього матеріалу здійснюється модуляція в f-moll. У цьому відрізку тематизму вперше з'являється новий тематичний елемент – низхідний хід і розшифроване групето. Триває розвиток на основі елемента b, який повторює мелодійну лінію на секунду нижче. У цьому такті вступає розділ solo.

Починається тональна і тематична реприза. Використовується та ж гармонія, підголосковість, але варіюється мелодійна канва у соліста. У розвитку ядра активно використовується тріольні шістнадцяті, як елемент розвитку ядра в першому solo. Сольний епізод порівняно з експозицією дуже короткий. Невелике solo перемежовується невеликим tutti. Ми бачили цей принцип у II розділі Solo, коли сольний епізод переривався tutti. У невеликому розділі tutti з'являються низхідні ходи з I tutti і репетиції. К. Ферстер міняє місцями тематичні елементи. Композитор виокремлює з першого soli безліч елементів. Можна виділити низхідні тріольні шістнадцяті, ходи по звуках тризвука. Правда, вони варіюються за допомогою висхідних тріольних тридцять других. Після потужного кадансу вступає tutti на основній темі. В репризі широко використовується basso continuo.

II частина

Частина написана у бароковій 2-частинній формі, яка заснована на тональному принципі: I частина – c-moll-Es-dur, II частина – Es-dur-c-moll, побудованих на одній темі. Якщо перша частина форми здійснює тільки одну модуляцію, то друга частина проходить інтенсивний шлях від Es-dur через мінорну домінанту g-moll в c-moll. Частина одноафектна, форма і семантика нагадують арію. Ця ознака відсилає нас до італійської опери seria з її величезним емоційним і філософським напруженням. Необхідно вказати на вокальний характер партії валторни. Тематизм всієї частини насичений зітханнями, оспівуваннями навколо терцового тону. У партії валторни композитор показує, що він прекрасний мелодист. Акомпанемент в момент сольного висловлювання (валторну підтримують тільки скрипки і альт) дуже простий. У цього явища також є прототип – вокальна арія з хором. У просуванні тематизму валторна набирає імітаційний діалог з першою скрипкою, яка є облігатним інструментом у цій частині. Їй також надано інтонації зітхання. Можна навіть сказати про якусь дуетність в цій частині. Вся частина пронизана "важкими" лапідарними басовими ходами на квінту і кварту, кадансовими формулами, які символізують кінець, який постійно, як би через силу, долається. В II частині, в c-moll-ній коді нескінченна кадансовість просуває рух до кінцевої мети.

Художня ідея II частини – діалектика кінцевого, яка реалізується через кадансовість, і без кінцевого – через мелодійний початок. Виходячи з цих висновків семантику цієї частини можна визначити як філософсько-трагічну, але з рисами гри, вказуючи на комунікабельність даної частини. Потрібно відзначити італійські корені цієї частини, які ростуть з опери seria: форма, інтонації і жанр інструментальної арії, яка часто використовувалася в сюїтах сучасниками композитора.

III частина

Форма фіналу являє собою ранньо – сонатну форму з подвійною експозицією в Es-dur, Allegro. Прообразом фіналу може послужити венеціанський театр масок − кожна партія має свої музичні засоби вираження і свою маску в театрі. Починається частина ансамблевим tutti, з дієвої ГП. Використовується принцип перенесення інтонаційного відрізка на октаву нижче, який активно застосовувався у I частині концерту. ЗП відділена від головної паузою, що нагадує вихід та вхід однієї з масок. ЗП містить у собі два образи: перший з них це трохи змієподібний, нагадує образ Серпіни. Другий не має прообразу в

театрі, в його основі використані загальні форми руху, за рахунок яких відбувається розвиток. У ЗП використовується принцип секвенціювання, але при цьому тематизм постійно оновлюється, здійснюється активний модуляційний процес з Es-dur в тональність D. ПП за семантикою нагадує сумного П'єро. Перший 4-х такт проводиться на p, "реприза" на піанісімо. З'являються інтонації арії lameto. ПП вирішена цікаво тонально – проводиться в гармонійному B-dur. Вона надсилається за семантикою до II частини. ЗП це зона танцювальності. ЗП являє собою два періоди по 8 тактів, другий проводиться на октаву нижче.

В оркестровій експозиції використовується монтажна драматургія.

Сольна експозиція починається з варіювання ГП в основній тональності. ЇЇ об'єм зменшено до одного речення. Після цього починаються активні модуляційні процеси, що дозволяє говорити про функції зв'язки. ЗП у сольній експозиції розвивається за допомогою тих же принципів, що і в оркестровій.

Після проведення сольного епізоду вступає tutti. Воно повторює тематизм оркестрової експозиції з невеликими змінами. Починається воно темою ГП з першої експозиції в побічній тональності. Вона повторюється точно, без структурних змін. У ЗП, у порівнянні з початковим викладенням, відсутні останні 4 такти. З'являється нова ПП, яка є варіантом з оркестрової експозиції. Вона проводиться в гармонійному F-dur. ЗП проводиться без зміни в B-dur. Експозиція будується за принципом 3-х частинної репризної форми.

Розробка починається solo на матеріалі ГП з сольної експозиції, розвиток тематизму відбувається за рахунок секвенціювання. Продовжує tutti на матеріалі ГП з першої експозиції. Вперше в розробці в III частині з'являється другий облігатний інструмент – Contino. Сольні розділи чергуються відіграшами клавріу. Наступне проведення solo це ЗФР, підкріплені скупими акордами. В tutti починається імітаційний і модуляційний розвиток. Завершується друга фаза розробки темою ПП з другої експозиції. Третя фаза розробки – у валторни неяскрава мелодійна лінія у вигляді фігураційного матеріалу, у Contino гармонійна підтримка. В цьому розділі здійснюється модуляція в основну тональність.

Реприза починається тематизмом ГП з сольної експозиції, який звучить в нюансі p під акомпанемент Contino. Весь розділ – це дует валторни і Contino. Раптом різкий обрив – вступ tutti на f першої головної партії, в обсязі 3 тактів. Так як ще немає чіткого поділу на розділи сонатної форми, валторна підхоплює ідею розпочату оркестром, і починається процес розгортання та підведення до кадансу. У контрапункті до solo в партії оркестру звучать елементи lamento з II частини.

Tutti з допомогою ЗФР підводить до завершального етапу. Але з допомогою драматургічного зсуву на піано звучить тільки що нагаданий тематизм з II частини. Завершується частина на форте матеріалом ЗП.

Висновки. До барокових принципів Концерту К. Ферстера належить,зокрема, парний принцип концертності (чергування "Tutti – Soli"). Причому, в soli розвивається власне концертний принцип. В цих фрагментах форми дістає розвитку віртуозність. К. Ферстер використовує постійне оновлення тематизму у всіх розділах формоутворення. Драматургічна значимість сольного тематизму виявляє сутність концертного принципу, що полягає у паритеті оркестрового та сольного типів висловлювання. Подібна трактовка Tutti – Soli засвідчує про безперечний погляд в майбутній класицизм. У першій частині принцип концертування є таким, що організує художнє ціле. В tutti I частини проводиться стабільний тематичний і гармонійний матеріал. Завдяки чергуванням soli – tutti у першій експозиції поєднуються два принципи − парний (solo+tutti) і симетрично-концентричний. Ці принципи формотворення дістануть значення типових у майбутньому. Крім того, симетрія проявляється в арочності композиційних розділів solo – tutti: розділи Tutti оточують центральний розгорнутий розділ solo.

Тональний план I частини побудований на класичному співвідношенні T-D (подвійна експозиція сонатної форми). На прикладі першої частини виявлений принцип арочності (інтонаційний, композиційний, драматургічний).

У жанровому аспекті Концерт поєднує 2 жанрові моделі – concerto grosso і ранньокласичного концерту. Від concerto grosso – це оркестровий склад, чергування solo і tutti на рівні формоутворення. Спостерігаються прояви принципу гри, характерні для класицичного інструментального концерту.

Формульний тип тематичного мислення К. Ферстера типовий для стилістики ранньокласичного формоутворення. При цьому короткі побудови (2 або 3-тактові) ґрунтуються на функціональній основі inicio-motus-terminus, сприяючи створенню архітектоніки твору. К. Ферстер економно використовує тематичні елементи (ритм, мелодику); секвенціювання та варіювання постають принципами розвитку тематизму.

Концертний принцип розкриває діалог соліста і оркестру. Темброво-динамічний контраст постає як ознака концертного принципу. Усередині оркестрової фактури композитор також досягає внутрішньої (тематичної) діалогічності.

У концерті проявляються ознаки італійського стилю, який найбільш проявляється в жанрі інструментальної арії за типом lamento в II частини. III частина за семантикою нагадує I частину класицистичного концерту. Тобто, згідно з концепцією М. Арановського, III частина концерту К. Ферстера стає прообразом I частини концертів Й. Гайдна та інших.

Концерту К. Ферстера властивий фіналоцентризм: за об'ємом III частина дорівнює I та II. У III частині є риси, що дозволяють уподібнити її сонатній формі з подвійною експозицією. Фінал є осередком віртуозності як в партії валторни, так і в партії "оркестру".

Література

1. Зейфас Н. Concerto grosso в музыке барокко / Н. Зейфас // Проблемы музыкальной науки: сборник статей. – М.: Сов. композитор, 1975. – Вып. 3. – с. 379-407

2. Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60-70-е годы). Пути развития / М. Тараканов. – М.: Советский композитор, 1988. – 271 с.

3. Холопов Ю. Концертная форма у И. С. Баха / Ю. Холопов / О музыке. Проблемы анализа. – М.: Музыка, 1974.

4. Черняк М. Концерт для валторны, скрипки(гобоя), двух альтов и cembalo Г. Ф. Телеманна: перипетии концертного состязания / М.Черняк // Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка. Збірник наукових праць. – Луганськ, 2014. – Випуск 27-28. – С. 259-270.

5. Черняк М. Концерты для валторны Й Гайдна: поиск тембровой и жанровой модели / М. Черняк // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. На честь Тараса Кравцова (до 90-ліття). – Харків, 2014. – Вип.39.– С. 66-76.

References

1. Zejfas, N. (1975). Concerto grosso in music Baroque. Problems of the music science. M. Sov. Kompozitor, Issue. 3, 379-407 [in Russian].

2. Tarakanov, M. (1988). Symphony and instrumental concert in Russian Soviet music(60-70s). The ways of the development. M.: Sovetskij kompozitor [in Russian].

3. Holopov, Yu.(1974). Concert form in I. S. Baha. About music. Problem of the analysis. M.: Muzyka [in Russian].

4. Chernyak, M. (2014). Concert for valtorn, violan(goboy), dvuh al'tov i sembalo G. F. Telemanna: peripetii concert competition. Problemi suchasnosti: mistectvo, kul'tura, pedagogika. Zbirnik naukovih prac'. – Lugans'k, 27-28, 259-270 [in Russian].

5. Chernyak, M. (2014). Concerts for voltorn of J. Gajdn: seeking of timbre and sign models. Problemy vzaemodiu mistectva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti. Kharkiv, 39, 66-76 [in Ukrainian].

ВИМОГИ ДО ОФОРМЛЕННЯ СТАТЕЙ ДЛЯ АЛЬМАНАХУ

Загальні положення

Редакційна колегія фахових видань Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (далі – академії) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 "Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення"; ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 "Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання"; ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76) "Реферат и аннотация. Общие требования"; ДСТУ 3582-97 "Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила";

– здійснення редколегією внутрішнього рецензування статей та організація зовнішнього (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 17 жовтня 2012 року № 1111 "Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України");

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України "Про наукову і науково-технічну діяльність"; Стаття 50 Закону України "Про авторське право і суміжні права"; п. 16 "Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника").

Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу, що передбачає дотримання політики відкритого доступу згідно з умовами ліцензії Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (див. сайт http://academy-journals.in.ua/index.php/index) – можливість вільно читати, завантажувати, копіювати та поширювати зміст статті з навчальною та науковою метою із зазначенням авторства.

1. Статті подаються до наукової частини академії у робочі дні (з понеділка по четвер з 14.00 до 17.30) за адресою: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корпус 11, 2-й поверх, кабінет 37 (тел. (044) 280-21-93, e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua).

2. Статті магістрантів, аспірантів, здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) обов'язково супроводжуються рецензією із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим у кадровому підрозділі.

3. До наукової частини академії подається паперовий примірник статті та її електронна версія. На кожній сторінці роздруківки автор проставляє свій підпис, а на першій сторінці також зазначає дату подання статті до друку.

4. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

5. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

6. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей. Редакція інформує автора про результат розгляду, надсилаючи йому електронною поштою висновок.

Якщо автор не згоден із зауваженнями рецензента, він має обґрунтувати це письмово. Редколегія залишає за собою право відхилити статтю, якщо автор безпідставно залишає без уваги побажання рецензента.

Структура статті

1. Індекс УДК.

2. Відомості про автора **українською, російською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та абревіатур): прізвище, ім'я, по-батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора. Наприклад: *Єсипенко Роман Миколайович, доктор історичних наук, професор, професор кафедри суспільних наук Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*.

3. Контактна інформація: номер телефону, електронна пошта.

4. Назва статті **українською, російською та англійською мовами**.

5. Анотації та ключові слова:

Вимоги до оформлення статей для альманаху

а) анотація українською мовою містить "характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати. Середній обсяг анотації – **500-600 друкованих знаків** (ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76)). Приклад: *У статті розкрито поняття обумовленості жанру скрипкового перекладу еволюційними процесами, що відбуваються в суспільстві на тому чи іншому історичному етапі. За основу взято творчість Фріца Крейслера, яка яскраво відобразила онтологічні і гносеологічні тенденції тогочасного художнього світогляду у підходах до жанрових модифікацій скрипкового перекладу. На основі теорії ігрових структур в музиці В. Клименка показано втілення різних рівнів "гри" в творчому доробку видатного австрійського скрипаля і композитора;*

б) анотація російською мовою є перекладом україномовного варіанту;

в) розширена **анотація англійською** є тезисним викладом змісту наукового дослідження у вигляді основних, стисло сформульованих положень. Середній обсяг – **5000 друкованих знаків**.

"Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому" (Пономаренко Л. А. Як підготувати і захистити дисертацію на здобуття наукового ступеня. Методичні поради. – К., 2010).

6. Вимоги до основного тексту:

– "постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку" (Витяг з Постанови Президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1).

7. Список використаних джерел оформлюється згідно з вимогами ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 та ДСТУ 3582-97. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

8. References (література латиницею) необхідно наводити повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному у латиниці (приклад references дивіться на сайті НАКККіМ: http://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/%D0%9E%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F_References.pdf).

Технічне оформлення

1. Обсяг – близько 0,5 д.а. (20000 друкованих знаків з пробілами).
2. Текстовий процесор Microsoft Word.
3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.
4. Поля: не менше 2 см.
5. Полуторний міжрядковий інтервал.
6. Посилання: [8, с. 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, с. 25; 4, с. 67].
7. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю окремими файлами. Формат jpeg з роздільною здатністю не менше 300 dpi без стиснення.
8. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.
9. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надрядковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв'язок між філософською категорією Ніщо[1] та концепцією…

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки

[1] Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

З М І С Т

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Буряк Л. І. Construction of the image of Taras Shevchenko as a part of national memory [Конструювання образу Тараса Шевченка як складової національної пам'яті] 3

Вєдєнєєв Д. В., Вєдєнєєв В. Д. Соціокультурні погляди академіка В.П.Філатова у світлі невідомих документів радянських спецслужб (до 140-ї річниці з дня народження вченого) 9

Бабенко Л. Л. "Я перш за все думав про українську культуру…": Володимир Олександрович Щепотьєв 16

Клочко В. П. Глобалізація як фактор формування сучасного культурного простору в Україні 23

Павлова О. Ю. Візуальна культура та повсякденність доби Постмодерну 30

Божко Л. Д. Туризм та формування нової ідентичності 35

Вовкун В. В. Звук та звукове обладнання 42

Кириленко К. М. Формування інноваційної культури та інноваційного освітнього простору вищого навчального закладу культури 46

Каблова Т. Б. Ф. Ніцше про культуротворчий потенціал духу музики 51

Малежик Д. І., Хоменко Г. В. "Фокус-поле" як патерн формування моделі людини у даосько-конфуціанській культурі 56

Попович О. В. Соціогенезис психічних розладів та механізми компенсації у культурі 60

Лисенко Л. В. Лінгвокультурна зумовленість становлення особистості та "гіпотеза критичного періоду" Е.-Х. Леннеберга 65

Поплавська А. В. Етнонаціональні традиції у культурі харчування українців XVII-XIX ст. 71

Шугалій Н. Є. Життєвий і творчий шлях Ніколая Фредеріка Северіна Ґрундтвіга – данського просвітника світового рівня 75

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

Афоніна О. С. Теоретичні основи дослідження коду в культурі і "подвійного кодування" у мистецтві 81

Афанасьєв С. М. До історії Київської школи чоловічого балетного виконавства: 60-70-ті роки XX століття 87

Богданова М. В. Танець як складова культової обрядодії 93

Рябуха Н. О. Звукообраз у фокусі сонологічного методу дослідження музичної культури 98

Хлистун О. С. Мовна картина світу: рефлексійний досвід 106

Цугорка О. П. Образотворче мистецтво і можливості новітніх технологій 111

Чупріна Н. В. Формування концептуальних основ розвитку індустрії моди в контексті соціальної еволюції суспільства 118

Швець Н. О. "Культуротворчий синтез" у реаліях музичного мистецтва на рубежі XIX–XX століть (на прикладі хорових творів С. Танєєва) 125

Щербаков Ю. В. Джерела формування та особливості інтерпретації старовинної сюїти для двоклавірного дуету 131

Даниленко О. В. Застільна культура давніх греків 136

Жуковська Т. І. Виконавська культура у площині сучасних українських мистецтвознавчих досліджень 141

Залевська О. Ю. Графічний дизайн як засіб художньо-комунікативної системи 146

Кривушенко Я. О. Словник спеціалізованої термінології для мистецтвознавчої експертизи севрського фарфору XVIII – першої третини XIX століття 151

Мезіна С. С. Національна традиція у творчості українських шістдесятників: механізми спадкоємності 156

Суховерська О. А. Фортепіанний цикл І. Шамо "Казка про Хлопчиша-Кібальчиша" в контексті розвитку української музики в умовах соцреалістичної культури 162

Черняк М. В. Концерт для валторни, двох скрипок, альта та basso continuo Крістофа Ферстера: на перехресті бароко та класицизму 166

С О Д Е Р Ж А Н И Е

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Буряк Л. И. Конструирование образа Тараса Шевченко как составляющей национальной памяти 3

Веденеев Д. В., Веденеев В. Д. Социокультурные взгляды академика В.П.Филатова в свете неизвестных документов советских спецслужб (к 140-й годовщине со дня рождения ученого) 9

Бабенко Л. Л. "Я прежде всего думал об украинской культуре…": Владимир Александрович Щепотьев 16

Клочко В. П. Глобализация как фактор формирования современного культурного пространства Украины 23

Павлова Е. Ю. Визуальная культура и повседневность эпохи Постмодерна 30

Божко Л. Д. Туризм и формирование новой идентичности 35

Вовкун В. В. Звук и звуковое оборудование 42

Кириленко Е. М. Формирование инновационной культуры и инновационного образовательного пространства высшего учебного заведения культуры 46

Каблова Т. Б. Ф. Ницше о культуротворческом потенциале духа музыки 51

Малежик Д. И., Хоменко Г. В. "Фокус-поле" как паттерн формирования модели человека в даосско-конфуцианской культуре 56

Попович Е. В. Социогенезис психических нарушений и механизмы компенсации в культуре 60

Лысенко Л. В. Лингвокультурная обусловленность становления личности и "гипотеза критического периода" Э.-Х. Леннеберга 65

Поплавская А. В. Этнонациональные традиции в культуре питания украинцев XVII-XIX в. 71

Шугалий Н. Е. Жизнь и творческий путь Николая Фредерика Северина Грундтвига – датского просветителя мирового уровня 75

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Афонина Е. С. Теоретические основы исследования кодов в культуре и "двойного кодирования" в искусстве 81

Афанасьев С. Н. К истории Киевской школы мужского балетного исполнительства: 60-70-е года XX века 87

Богданова М. В. Танец как составляющая культовой обрядности 93

Рябуха Н. А. Звукообраз в фокусе сонологического метода исследования музыкальной культуры 98

Хлистун Е. С. Языковая картина мира: рефлексийный опыт 106

Цугорка А. П. Изобразительное искусство и возможности новейших технологий 111

Чуприна Н. В. Формирование концептуальных основ развития индустрии моды в контексте социальной эволюции общества 118

Швец Н. А. "Культуротворческий синтез" в реалиях музыкального искусства рубежа XIX–XX веков (на примере хоровых произведений С. Танеева) 125

Щербаков Ю. В. Истоки формирования и особенности интерпретации старинной сюиты для двухклавирного дуэта 131

Даниленко О. В. Застольная культура древних греков 136

Жуковская Т. И. Исполнительская культура в плоскости современных украинских искусствоведческих исследований 141

Залевская Е. Ю. Графический дизайн как средство художественно-коммуникативной системы 146

Кривушенко Я. О. Словарь специализированной терминологии для искусствоведческой экспертизы севрского фарфора XVIII – первой трети XIX столетия 151

Мезина С. С. Национальная традиция в творчестве украинских шестидесятников: механизмы преемственности 156

Суховерская О. А. Фортепианный цикл И. Шамо "Сказка о Мальчише-Кибальчише" в контексте развития украинской музыки в условиях соцреалистической культуры 162

Черняк М. В. Концерт для валторны, двух скрипок, альта и basso continuo Кристофа Фёрстера: на пересечении барочных и классицистических традиций 166

C O N T E N T S

CULTUROLOGY

Buryak L. Construction of the image of Taras Shevchenko as a part of national memory 3

Vedeneev D., Vedeneev V. Social cultural views of V.P. Filatov, academician in the light of unknown documents of the state defence bodies (the 140-th anniversary of the scientist's birth) 9

Babenko L. "Ukrainian culture has always been my first consideration…": Volodymyr Oleksandrovych Shchepotiev 16

Klochko V. Globalization as a factor in the formation of modern cultural space Ukraine 23

Pavlova O. Visual culture and everyday life of Postmodern 30

Bozhko L. Tourism and formation of new identity 35

Vovkun V. Sound and Sound Equipment 42

Kyrylenko K. The formation of innovative culture and innovative educational space of high school of culture 46

Kablova T. Friedrich Nietzsche about culture-creative potential of the spirit of music 51

Malezhyk D., Khomenko H. "Focus-field" as a pattern of human model formation in Taoist and Confucian culture 56

Popovych O. The social genesis of mental disorders and mechanisms of compensation in culture 60

Lysenko L. The linguacultural conditionality of making up of personality and "critical period hypothesis" by E. H. Lenneberg 65

Poplavsjka A. The ethno-national traditions in the food culture of the Ukrainian in the XVIIth – XIXth centuries 71

Shuhaliy The life and work of Nikolai Frederik Severin Grundtvig – Danish enlightener of world level 75

ART CRITICISM

Aphonina O. Code theoretical basis of research in culture and "double coding" in art 81

Afanasyev S. Regarding the history of the Kyiv school of male ballet performance of the 1960-70's 87

Bogdanova M. Dance as a part of the religious rites 93

Riabukha N. The Sound-image in Focus of the Sonological Method of Musical Culture Research 98

Khlystun O. The linguistic picture of the world: reflexive experience 106

Tsugorka A. Fine art and possibilities of the new technologies 111

Chouprina N. Forming of conceptual bases of fashion industry development in context of society's social evolution 118

Shvets N. "Culture and creativity synthesis" in music art realities at the turn of XIX – XX centuries (based on the examples of choir compositions by S. Tanieyev) 125

Scherbakov Yu. Forming sources and peculiarities of interpretation of old suite for two-clavier duo 131

Danylenko O. The tableful culture of the ancient greeks 136

Zhukovska T. The Performing culture in the modern Ukrainian art researches 141

Zalevskaya E. Graphic design as means of artistic-communicative system 146

Kryvushenko Ia. Dictionary of specialized terminology for art-examination of Sevres porcelain XVIII – the beginning of the XIX century 151

Mezina S. National tradition in creative work of Ukrainian men of the 1960-s (mechanisms of inheritance) 156

Sukhoverska O. The piano cycle "The Tale of Malchish-Kibalchish" by I. Shamo in the context of development of Ukrainian music in a socialist realist culture 162

Cherniak M. Concerto for horn, two violins, viola and basso continuo by Christoph Förster: on the crossroads of the Baroque and classic tradition 166

Наукове видання

№ 2, 2015

Редактор	***І. Ю. Вільчинська***
Редагування англомовних анотацій і транслітерації	***Т. С. Рева***
Комп'ютерна верстка	***С. І. Супруненко***

Адреса редакції: 01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9, корп. 11, кім. 37; тел.: (044) 280-21-93,
e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua

Підписано до друку 27.10.2015. Формат 60x84 $^{1}/_{8}$. Папір офсетний № 1. Друк офсетний.
Облік.-вид. арк. 21,3. Наклад 300 прим.

Видавництво "Міленіум"
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників, розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 535 від 19.07.2001 р.

м. Київ, вул. Фрунзе, 62-в
Тел./факс (044) 501-52-49

E-mail: info@millennium.net.ua
www.millennium.net.ua