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

В І С Н И К

ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Щоквартальний науковий журнал

1'2007

Київ – 2007

УДК 050:(008+7)

Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв:
Наук. журнал. 1’2007. – К.: Міленіум, 2007. – 140 с.

У щоквартальнику Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв висвітлюються актуальні питання історії, філософії, мистецтвознавства. Значна увага приділяється проблемам сучасної політичної науки.

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

Редакційна колегія

Чернець В.Г., д-р філософії, професор (голова редколегії); ***Бітаєв В.А.,*** д-р філос. наук, професор (заступник голови редколегії, головний редактор); ***Антонюк О.В.,*** д-р політ. наук, професор; ***Афанасьєв Ю.Л.,*** д-р філос. наук, професор; ***Базовкін Є.Г.,*** д-р іст. наук, професор; ***Безгін І.Д.,*** академік АМУ, д-р мист., професор; ***Богуцький Ю.П.,*** академік АМУ, канд. філос. наук, професор; ***Вантух М.М.,*** академік АМУ, нар. артист України, професор; ***Горбатенко В.П.,*** д-р політ. наук, професор; ***Горпенко В.Г.,*** д-р мист., професор; ***Даниленко В.М.,*** член-кор. НАН України, д-р іст. наук, професор; ***Дубина М.М.,*** д-р філол. наук, професор (науковий редактор); ***Єсипенко Р.М.,*** д-р іст. наук, професор; ***Кресіна І.О.,*** д-р політ. наук, професор; ***Кулешов С.Г.,*** д-р іст. наук, професор; ***Лащенко А.П.,*** д-р мист., професор; ***Левчук Л.Т.,*** д-р філос. наук, професор; ***Мироненко О.М.,*** д-р філос. наук, професор, ***Онищенко І.Г.,*** д-р політ. наук, професор; ***Паєнок В.С.,*** член-кор. НАН України, д-р філос. наук, професор; ***Підгорбунський М.А.,*** канд. іст. наук (відповідальний секретар); ***Путро О.І.,*** д-р іст. наук, професор; ***Рибачук М.Ф.,*** д-р філос. наук, професор; ***Рудич Ф.М.,*** д-р філос. наук, професор; ***Семашко О.М.,*** д-р філос. наук, професор; ***Терещенко А.К.,*** член-кор. АМУ, д-р мист., професор; ***Федорук О.К.,*** академік АМУ, д-р мист., професор; ***Чембержі М.І.,*** академік АМУ, нар. артист України, професор; ***Шкляр Л.Є.,*** д-р політ. наук, професор; ***Шульга Р.П.,*** д-р філос. наук; ***Шульгіна В.Д.,*** д-р мист., професор.

Науковий консультант
д-р політ. наук, професор ***Шкляр Л.Є.***

Рецензент – д-р мист., професор, завідувач відділу
театрознавства ІМФЕ ім. М.Рильського НАН України,
засл. діяч мистецтв України ***Станішевський Ю.О.***

Затверджено: постановою президії ВАК України від 10.11.1999 р. № 3-05/11 як фахове видання з історичних наук (Перелік № 3), постановою президії ВАК України від 10.05.2000 р. № 1-02/5 як фахове видання з філософських наук та мистецтвознавства (Перелік № 5) та постановою президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 1-05/1 як фахове видання з політичних наук (Перелік № 11)

Рекомендовано до друку Вченою радою ДАКККіМ

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

Свідоцтво: КВ № 3747 від 25.03.1999

© Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2007

© Видавництво “Міленіум”, 2007

Ф і л о с о ф і я

Юрій Петрович Богуцький
професор, академік Академії мистецтв України

ЛОГІКО-ФІЛОСОФСЬКА РЕФЛЕКСІЯ ЕВОЛЮЦІЇ КУЛЬТУРИ: ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА

Коли в аналітичному полі виникає питання про логіку становлення культурної історії на тлі форм природної організації, то вже у самому тлумаченні цього питання постає епістемологічна дилема: чи вивчати явище культурогенезу як один із модусів матеріального буття взагалі, абстрагуючись при цьому від специфічних рис суспільної історії, чи, навпаки, підходити до нього як до суто "наднатурального" феномена, тобто абстрагуючись саме від того, "що становить в історії лише фізичну основу, що повертається, зберігаючи свою ідентичність, що є регулярно повторюваною каузальністю, – всього того, що є неісторичним в історії" [9, 242].

Для об'єктивізації визначення тенденцій та напрямків культурогенезу останній дедалі частіше розглядають як органічну частину універсальної еволюції буття. Онтологічні фактори становлення й розвитку культури досліджуються в працях Л.М. Архангельського, О.І. Гвоздіка, В.П. Іванова, П.Ф. Йолона, А.М. Лоя, М.К. Мамардашвілі, Е.С. Маркаряна, М.М. Моісеєва, С.В. Пролеєва, М.Ф. Тарасенка та інших.

Спроби застосування загальносистемного підходу до аналізу проблем глобальної культуродинаміки здійснюються переважно в зарубіжних дослідженнях. У цьому плані особливо вирізняються дослідження представників Римського клубу, зокрема Р. Акоффа, Д.М. Гвішіані, В.С. Крисаченка, В.М. Лейбіна, Д. Медоуза, М. Месаровича, А. Печчеі, А.І. Пригожина, Дж. Рендерза, Г. Стретфілда, Дж. Форрестера, Ч. Фрімена, К. Ясперса.

Мета нашого дослідження – висвітлити основні дилеми логіко-філософської рефлексії еволюції культури, а також виявити взаємозв'язки їх з ідеєю "онтології доцільності". Цей аспект є новітнім у даній галузі [8, 425–426].

Враховуючи новітні наукові відкриття, неможливо категорично заявляти про самоідентичність та абсолютну регулярність причинно-наслідкових зв'язків природних явищ. Певний "ризик притаманний будь-якому описові, будь-якому визначенню. Точність слів, як і точність чисел, є скінченною. Будь-який опис, словесний або числовий, визначає ситуацію не тому, що вона є ідентичною собі самій, а тому, що вона належить до класу ситуацій, котрі підпадають під цей опис" [5, 24]. Тому пропоновані в контексті розглядуваного підходу критерії демаркації природної та культурної історії навряд чи можна вважати прийнятними. До того ж, таке протиставлення цих двох історій, за якого кожна з них розглядається в абстрагованому вигляді, призводитиме до ірраціональних наслідків. Адже єдиним каналом смислового зв'язку суб'єкта з природною реальністю є суспільна культура, крізь призму якої світ усвідомлюється людиною. З іншого боку, спроби аналізу культурної історії як абсолютно унікального, суб'єктивно-спрямованого (а отже, позбавленого принципово-організаційної спільності з об'єктивним світом) феномена, очевидно, позбавлятимуть такий аналіз будь-яких онтологічних критеріїв його реалістичності, що також не даватиме можливості вважати його в повному розумінні науково-раціональним. Відтак, досліджуючи логіку становлення культурної історії, доцільно не уникати, а, навпаки, шукати підстави еволюційної єдності природи та культури.

© Богуцький Ю.П., 2007

Саме такої мети прагнуть представники першого напрямку, відомого як "глобальне моделювання". При цьому світоглядно-методологічною основою досліджень є орієнтація на пошук факторів "світової рівноваги", виходячи з яких здійснюються спроби встановлення меж екологічно-просторового діапазону існування людської цивілізації і передбачається, що "людина, якщо вона достатньо добре їх розуміє та діє розумно, може вибрати траєкторію розвитку, яка повинна приводити до стабілізації світової системи. І завдання полягає в тому, щоб вибрати найкращий з можливих варіантів переходу від динамічного зростання до стану світової рівноваги" [7, 14]. В разі ж неспроможності зазначеної стабілізації наслідки розвитку техногенної культури, радше за все, мають бути катастрофічними.

З такою позицією цілком можна було б погодитися, якби не її переважна спрямованість на так зване "викорінення ціннісно-світоглядного релятивізму" та інших "суб'єктивістських вад" соціальної філософії. Але варто визнати, що будь-яка "абстрактна модель" або "чистий об'єкт" є результатом саме суб'єктивної абстрагуючої діяльності, отже, сама диференціація характеристик прототипів цих моделей на істотні та неістотні (в плані необхідності їхнього врахування або можливості абстрагування від них у процесі побудові глобальних моделей росту) не може здійснюватися поза ціннісними та світоглядними орієнтирами суб'єкта. Саме тому не можна не визнати, що врешті-решт будь-яке наукове дослідження "є ціннісно забарвленим, а не ціннісно вільним" [10, 103].

Не може бути гарантії, що результати комп'ютерних програм з глобального моделювання (незважаючи навіть на їхню "безпристрасність") забезпечуватимуть адекватну картину динаміки реального об'єкта (до того ж такого складного, як цілісна світова система), якщо самі вихідні параметри цих моделей добираються та співвідносяться між собою в багатьох відношеннях суб'єктивно.

Було б також нераціональним прагнути такої "десуб'єктивізації" глобальних моделей, внаслідок якої останні остаточно позбавилися б людиномірних ціннісних орієнтирів. Адже яким би стабілізованим та врівноваженим не був світ у своїй суто натуральній, "неолюдненій" формі, він навряд чи влаштовував би людину в разі його невідповідності власне "гуманітарним параметрам". Саме цією обставиною були зумовлені критичні зауваження на адресу перших комп'ютерних моделей, розроблених дослідницькою групою Д.Медоуза, в програмному забезпеченні яких відверто простежувалася установка на вилучення ціннісних аспектів людського буття з модельної репрезентації структурно-функціональних характеристик світу. В одному з таких зауважень справедливо зазначається, що "пріоритети будь-яких людських дій детерміновані ціннісними системами та культурними інтенціями, інтегрованими процесом прийняття політичних рішень" [14, 361], тому ці фактори також мають враховуватися при розглядуваному моделюванні.

Заради справедливості варто згадати, що у своїх подальших розробках, зокрема тих, що базувалися на програмній моделі "Світ-3", група Д. Медоуза здійснила спробу введення "ціннісних аспектів світової системи" при використанні даної моделі, хоча це завдання виявилося досить складним, оскільки такі виміри важко було перекласти на штучну мову алгоритмів комп'ютерної програми. Через це, як визнають самі автори моделі, "у важкому завданні моделювання людських цінностей ми намагалися врахувати лише такі основні з них, які можна було б розглядати як узагальнювані в глобальному масштабі" [11, 19]. До такого роду цінностей були віднесені ті, що пов'язані насамперед з виживанням людства, задоволенням людських потреб у фізичному та фізіологічному підтриманні життя (забезпечення харчовими, водними, паливними ресурсами, житлово-комунальними умовами тощо). Проте врахування лише таких змінних у процесі побудови глобальних моделей розвитку цивілізації не дає змоги вважати останні досконалими в плані їхньої адекватності при відтворенні реальних альтернатив подальшої еволюції людського буття, оскільки поза увагою опиняються цінності духовно-культурного плану, котрі в суспільно-якісному відношенні є визначальними для "олюдненого світу". Така обставина змушує навіть авторів цієї програми визнати, що сконструйована ними "модель світу є недосконалою, надто спрощеною та незавершеною" [12, 21]. Перегляд таких моделей в напрямку компенсації зазначеної "незавершеності"

та абстрактно-формальної "спрощеності" (зведеності до суто "матеріальних" факторів та алгоритмів взаємозалежності змінних лише онтологічно-базисного рівня) передбачає, як справедливо вважає В.М. Лейбін те, що "глобальне моделювання з необхідністю повинно вміщувати в себе людину як передумову дійсно наукового пізнання природного та соціального світу, дослідження системи "природа – людина – суспільство – людство" та виявлення можливих альтернатив розвитку людської цивілізації. І не лише як передумову, а й як результат верифікації теоретичного пізнання, зіставлення глобальної моделі з об'єктивними закономірностями історичного розвитку" [4, 165–166].

Спробу коригування глобально-модельних програм у зазначеному напрямку здійснили свого часу представники Римського клубу М. Месарович та Е. Пестель. Вона полягала у застосуванні теорії багаторівневих систем, внаслідок чого модель світу вже мала не гомогенний характер, а являла собою досить складну конструкцію, що складається з багатьох рівнів ("стратів") та підсистем ("регіонів"). Це дало можливість оцінити світову динаміку не лише в глобально-онтологічному масштабі, а й на інших ієрархічних рівнях (у тому числі на індивідуально-особистісному, оскільки ця модель передбачала п'ять стратифікаційних площин: індивідуальну, групову, демографічно-економічну, технологічну та довкільно-екологічну). Тим самим ця модель отримувала канал зв'язку формально-математичних побудувань з низкою особистісних, групових та суспільних цінностей. Такий підхід базувався на діалоговому режимі управління, передбачаючи можливість коригування та збагачення даних, що впливають на процес та результати моделювання. Серед таких даних могли бути введені й фактори обмеження пошукового діапазону, пов'язані з культурними та нормативними змінними.

Проте варто зауважити, що хоча розроблена М. Месаровичем та Е. Пестелем методика "сценарного аналізу", побудована на діалозі між людиною та комп'ютером, сприяла розвиткові "модельної репрезентації динаміки світової системи" з пріоритетною "людиномірною спрямованістю" [13, 43], остання представлена в контексті їхньої моделі лише як фактор можливих негативних впливів на природну рівновагу. Що ж до культурно-конструктивного аспекту людської діяльності в світі (як природному, так і соціальному), автори програми були змушені визнати досить невисоку надійність запропонованого ними модельного прогнозування, оскільки обсяг навіть відомих факторів цих перспектив є незрівнянно більшим за обсяг технічно-модельованих чинників впливу на майбутній стан людської цивілізації. Тим більше, що те саме можна сказати і про співвідношення невідомих людині чинників такого роду з відомими чи, принаймні, гідними увазі.

За будь-якого вивчення (в тому числі модельного) системи "природа – людина – суспільство" необхідно базуватися не просто на деяких абстрактних "людських вимірах", а на розумінні людини як соціально-діяльної істоти, вплетеної в конкретно-історичні умови суспільного буття. В іншому разі виникає реальна небезпека подальшого поширення того негативного явища, коли, за словами Л. Берталанфі, "вчені цікавляться вже не стільки людьми, скільки системами як такими" [1, 34]. Певна річ, таке розуміння не може бути остаточно формалізованим, а тому не підлягатиме обчислювальній алгоритмізації. Отже, не варто, мабуть, прагнути до "нульової розбіжності" між світом людського буття та світом комп'ютерних моделей. Останні завжди виконували і, візьмемо на себе сміливість стверджувати, завжди будуть виконувати роль знаряддя людської діяльності і, відповідно, навряд чи сягатимуть тотожності з суб'єктом їх створення та використання. Але це не може стати приводом для їхнього ігнорування, оскільки вони досить ефективно здатні впоратися із своїми функціями пізнавального та практичного інструментарію. Скажімо, як слуховий апарат не здатен що-небудь почути, а окуляри що-небудь побачити, але обидва пристрої підсилюють відповідні можливості людини, так і комп'ютерна модель не здатна приймати свідомих рішень, проте є швидкодіючим аналітичним засобом, ніж людський інтелект. Отже, хоча всі здійснювані спроби побудови програм глобального моделювання навіть апріорно можуть бути піддані критиці за їхнє значне розходження зі своїм складнішим прототипом, все-таки треба визнати, що окремі аспекти (нехай не цілісна картина) культурно-цивілізаційної динаміки достатньо ефективно відтворені засобами таких моделей.

Варто визнати, що описаний модельний підхід, незважаючи на його надмірний формалізм та абстрактність, має на меті не стільки адекватну світоглядну рефлексію суспільної динаміки взагалі та культурогенезу зокрема, скільки прагне до методологічного універсалізму пропонованих моделей. Адже, відповідно до одного із загальносемантичних законів, чим більш абстрактно-узагальнений характер має знання (безвідносно до змістовного чи формально-модельного способу його вираження), тим ширшою є сфера його інтерпретації, а отже, тим просторовішою є сфера його практичного застосування. Дійсно, вираз, що складається з самих лише констант, є застосовним лише в одній можливій ситуації, параметри якої задані цими константами. Вираз, котрий містить змінні характеристики (що є результатами абстрагування від можливих конкретно-змістовних їх заповнень), можна застосувати до будь-якої ситуації з множини припустимих значень. Тобто згадана абстрактність є неодмінною ціною, яку ми мусимо сплачувати за екстенсифікацію діапазону застосування наших знань, що, зрештою, є однією з умов підвищення міри їхньої практичної ефективності. Хоча абсолютизація будь-яких моделей (ігнорування предметних та методологічних меж їх застосовності) завжди призводить до відомих гносеологічних наслідків. Зокрема, останні нерідко пов'язані з суперечливістю результатів, отримуваних на базі теоретико-модельного аналізу, оскільки аналітичні парадокси частіше за все спричинюються "позапредметним" застосуванням певної теорії чи моделі. А твердження, згідно з яким кожна теоретична конструкція має свій строго обмежений предмет, легко обґрунтовується неможливістю побудови такої теорії, що могла б замінити собою всі інші знання (тобто не мала б обмежень своєї застосовності). Отже, будь-яка теоретична модель має зазначені межі, додержання яких та координація різнопланових методів і підходів – єдиний шлях, на якому слід шукати раціональних вирішень поставлених проблем. За виконання таких умов "глобальне моделювання відкриває широкі можливості не лише для теоретичного пізнання природної та суспільної реальності, розкриття альтернатив розвитку людства, але й для практичного перетворення світу, спрямованого на успішне розв'язання глобальних проблем, забезпечення соціального прогресу, задоволення матеріальних та духовних потреб..." [4, 135].

Саме з таким "синтетичним" підходом варто, мабуть, пов'язувати визначення методології аналізу проблем культурогенезу та механізмів розгортання культурно-історичного процесу, оскільки схильність до іншого аспекту епістемологічної дилеми (тобто до альтернативи, що полягає в концентрації уваги на специфічних характеристиках культури при абстрагуванні від усього "універсального", "неісторичного в історії"), по-перше, також не позбавлена абстрактної однобічності (хоча й зовсім іншого плану). По-друге, цей підхід, навпаки, має ваду описового феноменологізму, оскільки "логіка історії" відноситься тут до сфери "неісторичного буття" і вилучається із сфери "неповторної історії людського існування".

Не можна залишити поза увагою також ту дилему, котра конституюється в поляризації нераціоналістських та постмодерністських течій в сучасній соціальній філософії та культурології. Якщо перші є послідовниками традицій філософії модерну щодо відношення до культурно-історичного процесу як до прагнення прогресивної раціоналізації буття, то "в онтологічному плані феномен постмодернізму пов'язаний з усвідомленням тієї обставини, що предмет чинить опір людському впливові, відповідаючи на нього протидією; що порядок речей "мстить" нашим спробам його переробити, прирікаючи на неодмінний крах будь-які перетворювальні проекти. Постмодернізм виникає як осмислення вичерпаності онтології, в рамках якої реальність могла піддаватися насильницькому перетворенню, переведенню з "нерозумного" стану в "розумний". Кваліфікація такої онтології як "модерністської", що історично вичерпала себе, є разом з тим проголошенням нової епохи – постмодерну" [6, 238].

Безперечно, що постмодернізм (і не лише в філософському плані, а й в усіх своїх духовно-культурних проявах) є своєрідною реакцією на трансформативне відношення людини до світу, на усілякі спроби теоретичної систематизації та схематизації досвіду взаємодії людини з природним та суспільним буттям і, тим більше, активно-практичного "нав'язування" раціонально продукованих схем природному порядкові речей (оскільки будь-яка "трансформація" останнього кваліфікується в межах постмодерністської концепції як його "деформація").

Певним чином прибічники постмодернізму або взагалі заперечують саме поняття культури, або переусвідомлюють його в плані поняття "деконструкції". Йдеться про те, що, на відміну від класичної парадигми, в даній доктрині втрачає сенс така категорія, як "суб'єкт", оскільки в "новій онтології розуму" суб'єктивне не тлумачиться як опозиція об'єктивному, а "розчиняється" в ньому. Тут вже йдеться не про пізнання в його традиційному розумінні (як суб'єктивне конструювання та формулювання загальних принципів, проявами яких є окремі об'єктивні ситуації), а про "дискурс" як про "злиття" з текстом, "вживання" в ситуацію, де немає місця жодному "логоцентризмові" та взагалі спробам здійнятися над текстовою чи природною реальністю з метою охопити її цілісність. Отже, основна ідея розглядуваної доктрини полягає в переорієнтації від конструювання буття на свій по-людському суб'єктивний лад до відновлення його "автентичності".

Такий постмодерністський виклик розумові, що ставить себе, так би мовити, "над буттям" в його первісній природності, частіше за все обґрунтовується аргументом, згідно з яким розвиток сучасної (модерної) цивілізації є "історичною помилкою", котру конче необхідно виправити шляхом "деструкції" культури індустріального та постіндустріального суспільства та її "реконструкції" на засадах "первозданної гармонії" (саме злиття цих двох виділених понять утворює вищезгадану центральну постмодерністську категорію "деконструкції"). Водночас такі поняття, як "засади" та "гармонія", передбачають виявлення певних загальних принципів єдності речей, а отже, потребують відриву, абстрагування від безпосередньої даності явищ та їх усвідомлення через посередництво раціонально-теоретичної концептуалізації. А саме така спрямованість людської діяльності заперечується постмодернізмом, що дає змогу стверджувати про самосуперечливість даної доктрини.

Навіть якщо повернення до природної єдності з буттям розуміти не в плані раціональної реконструкції, а як просте "дослухання до буття" (Дерріда) та асиміляцію з ним, то таке нівелювання розумової діяльності є практично еквівалентним закликові до повернення в стихію долюдського існування – навряд чи прийнятного сучасній цивілізованій людині.

На нашу думку, щодо досліджуваного питання не варто вдаватися до детальнішої конкретизації даної позиції стосовно культурогенезу та його логіко-філософської рефлексії, по-перше, тому, що гранично негативне постмодерністське ставлення як до таких досліджень, так і до самого їхнього об'єкта (культури) є цілком очевидним. По-друге, "філософії постмодернізму як такої не існує – не лише з причини відсутності єдності поглядів між мислителями, яких можна віднести до цього напрямку, а й переважно з тієї причини, що постмодернізм у філософії виник якраз із радикального сумніву в можливості останньої як певної світоглядно-теоретичної жанрової єдності" [6, 238], тоді як, нагадаємо, нас в даному разі цікавлять альтернативи саме логіко-філософського аналізу становлення та розвитку культури.

Незважаючи на попередні зауваження, згадати про постмодерністське тлумачення культурної еволюції було доречно принаймні через те, що остання представлена в цьому контексті як "прикра випадковість". Отже, ми маємо проаналізувати ще й проблему доцільності чи "казуїстичності" феномена культурогенезу (паралельно з дилемою змістовно-конкретної чи формально-схематичної домінанти в підході до реконструкції культурно-історичного процесу).

Посилаючись на попередній аналіз, можна, мабуть, стверджувати, що, коли ми ставимо питання про цілковиту випадковість культурогенезу чи підготовленість цього феномена попередньою еволюцією буття, або ж про хаотичність чи впорядкованість, лінійність чи нелінійність динаміки розвитку культури, її прогнозованість чи абсолютну непередбачуваність, то відповіді на ці питання завжди знаходитимуться "поза форматом" суто феноменологічного підходу, якою б барвистою, змістовною та наочно-привабливою не виглядала пропонована за даного підходу картина культурної історії. Ці відповіді слід шукати в контексті логічної рефлексії останньої, якщо така виявиться можливою, оскільки вирішення цих питань є похідними від принципових механізмів культуродинаміки [8, 345–346].

Крім того, ми маємо на меті не лише фіксування певних еволюційних етапів культурогенезу, а й прагнемо мати підстави для мовлення про об'єктивність логічних тенденцій

становлення цього феномена, при цьому останній потрібно розглядати як органічну частину (фазу) загальної еволюції Буття як цілісної ієрархічної системи. При цьому бажана об'єктивізація логіко-філософського аналізу досягатиметься завдяки тому, що вектор спрямованості культурної історії буде виведено з самої її природної передісторії, логічним продовженням якої є формування й розвиток культури. Хоча, як свідчать сучасні дослідження в даному напрямі, далеко не всі теоретики та історики культури поділяють думку про те, що культурогенез є саме "логічним продовженням", а не "випадковим відхиленням" динамічної траєкторії розвитку природних форм самоорганізації матерії. При цьому всі альтернативні підходи, котрі заперечують можливість логічного поєднання натуральної та культурно-історичної фаз еволюції буття, обґрунтовують свою позицію щодо розглядуваного питання твердженням про "невписуваність" доцільного характеру людської діяльності, а також усіх тих моментів, котрі звичайно пов'язують з так званим "суб'єктивним фактором історії", в контекст стихійної об'єктивності досуспільного, суто природного буття.

Однак в даному аспекті варто зауважити, що аналогічно тому, як виявилося нераціональним жорстко розмежовувати доісторичне та "дійсно історичне" буття лише на підставі віднесення елементів першого до "позачасового існування", а елементів другого – до "темпорального", тимчасового (К.Ясперс), оскільки "стріла часу" виявляє себе вже навіть на мікросвітовому організаційному рівні, так само незавбачливим буде відстоювати тезу про обмеження сфери панування феномена доцільності цариною суто суспільно-культурної еволюції. Більше того, нині є всі підстави ґрунтовних роздумів про доцільність не лише в плані суб'єктивної діяльності, оскільки "природа як система, як зв'язане органічне ціле виявляє в своїй структурі ознаку доцільності організації та розвитку... Намагаючись нарешті створити природничо-наукову картину всього природного світу, природознавство знову зіткнулося з демоном доцільності, котрий, здавалося б, назавжди був вигнаний ним із храму природи" [2, 13–14]. Інакше, коли йдеться про встановлення специфіки культурної історії і взагалі всього, що пов'язане з антропогенезом по відношенню до природної еволюції, то, мабуть, значно доречнішим буде говорити про радикальну зміну форм доцільності, ніж про виникнення доцільності як такої. Наприклад, як початок ери біогенезу пов'язується з таким революційним кроком у природній еволюції, як перехід до генетично керованої форми пристосування до середовища (але ж неправомірність редукції живої матерії до її неорганічної субстанціальної основи не змушує нас до автономно-паралельного розгляду живої та неживої природи). Аналогічним чином явище доцільності організації набуває в межах буття "олюдненого світу" культури принципово нового характеру – характеру усвідомленості, осмисленості. Отже, цей якісний стрибок також не повинен призводити до втрати системної єдності природного та культурного світу, хоча останній не може бути редукованим до першого.

У сучасних теоретико-світоглядних дослідженнях дедалі актуалізується проблема перегляду та переосмислення суб'єкт-об'єктної схеми традиційної гносеології і створення нової концептуально-філософської моделі світу, котра передбачає "ціннісно-смисловий універсум культури, де ідея є невідривною від буття" [3, 3]. Йдеться аж ніяк не про повернення до ідеалістичного принципу тотожності мислення та буття, а лише про ту обставину, що всі людські "онтологічні уявлення" є спробами прочитання "Книги Буття", що залишила свій відбиток у розгортанні світу культури. З іншого боку, будь-яка ідея, що зустрічається в царині культурної історії, є результатом усвідомлення та розумного вирішення онтологічних суперечностей.

Відтак останнім часом дедалі активніше розробляється концепція "онтології доцільності", котра впевнено "відвойовує" собі статус однієї з найважливіших концептуальних передумов для розробки цілої низки світоглядних ідей сучасного природознавства, наприклад, ідеї системно-структурної єдності світобудови, ідеї еволюційної динаміки форм буття, ідеї "наскрізної онтологіки" світової самоорганізації тощо. Ці питання не можливо вивчати без урахування логіко-філософських рефлексії еволюції культури, що потребує подальшого дослідження.

Література

1. Берталанфи Л. Общая теория систем. Обзор проблем и результатов // Системные исследования. – М.: Наука, 1969.
2. Иванов В.П. Человеческая деятельность – познание – искусство. – К., 1977. – 251 с.
3. Крымский С.Б., Парахонский Б.А., Мейзерский В.Н. Эпистемология культуры: Введение в обобщённую теорию познания. – К.: Наук. думка, 1993. – 216 с.
4. Лейбин В.М. "Модели мира" и образ человека (критический анализ идей римского клуба). – М.: Политиздат, 1982. – 255 с.
5. Пригожин И. Переоткрытие времени // Вопросы философии. – 1989. – № 8. – С. 3–19.
6. Современная западная философия: Словарь / Сост. В.С. Малахов, В.П. Филатов. – М.: Политиздат, 1991. – 414 с.
7. Форрестер Дж. Мировая динамика. – М.: Прогресс, 1978. – 274 с.
8. Шейко В.М., Богуцький Ю.П. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XXI ст.): Монографія. – К., 2005. – 592 с.
9. Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М.: Политиздат, 1991. – 527 с.
10. Ackoff R. The Future of Operational Research in Past //J. of Operational Research Society. – 1979. – Vol. 30. – № 2. – P. 96–112.
11. Meadows D. et al. Dynamics of Growth in a Finite World. –Camb. ridge: Mass., 1974. – 586 p.
12. Meadows D. et al. The Limits of Growth. – N.Y., 1972. – 198 p.
13. Mesarovich M., Pestel E. Mankind at the Turning Point. – N.Y., 1974. – 214 p.
14. Starr C., Rudman R. Parametres of Technological Growth. – Science, 1973. – Vol. 182. – № 4110.

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

ОНТОЛОГІЯ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ: НЕКЛАСИЧНИЙ ПІДХІД

Теорія художнього твору є однією з центральних складових сучасної естетики, концентруючи у собі її актуальну проблематику, оскільки саме твір є основною, завершеною формою соціокультурного буття мистецтва і відображає всі аспекти його еволюції. Зокрема, розвиток видо-жанрової диференціації мистецтва є еволюцією композиційно-стилістичних засобів структурування художніх творів. Для посткласичної естетики стає актуальним специфічний аспект розуміння і аналізу художніх творів, що полягає у зверненні до глибинної онтології твору мистецтва як феномена культури і до глибинно-психологічних рівнів його сприйняття, які залишалися поза увагою класичної естетики. Як зазначають В.А.Личковах і О.М.Петрова, «посткласична естетична свідомість – це неоміфологічна свідомість з усіма її "архетипами" і "кенотипами"... тут свідомість звертається до глибинних, первинно-міфологічних ретроспектив та інтроспекцій. Некласична естетика ґрунтується на вивченні архаїчних культур, на різноманітних дослідженнях атавістичних форм мислення, відчування, творчих станів" [10, 158]. Такий підхід до аналізу художніх творів набув поширення у багатьох напрямах естетики XX століття, що ґрунтувалися на концептуальному апараті феноменології, психоаналізу, екзистенціалізму, структуралізму та постструктуралізму. Утім, в українській естетиці дослідження у цьому напрямі тільки розпочинаються. Окрім робіт названих авторів, слід також відзначити цікаву герменевтичну концепцію феномена художнього твору, що розроблялася О.К.Шевченко, – деякі елементи її будуть розглянуті далі.

Отже, метою даної статті є концептуалізація некласичного підходу до розуміння сутності художнього твору на основі його глибинної онтології як феномена культури і глибинно-психологічних аспектів його рецепції. Ця мета передбачає вирішення трьох завдань:

© Даренський В.Ю., 2007

1) визначення загальнокультурної онтології твору, що пов'язана з його генезою, як специфічної культурної форми; 2) аналіз універсальної предметності художнього твору як форми відтворення граничних смислів людського світовідношення; 3) визначення універсального способу дії твору мистецтва на становлення людської свідомості.

Загальнокультурна функція художнього твору полягає у його здатності продукувати нові смисли. Реципієнт підпадає під примусовий вплив образної системи твору, в його "силове поле", яке примушує реципієнта переживати такі життєві ситуації, яких він не знав у повсякденному житті. Так відбувається трансформація як його саморозуміння, так і розуміння різних сфер об'єктивної реальності, а отже, у граничному варіанті – трансформація особистісного світовідношення. "Людина приходить до твору не заради суто "естетичного задоволення", а для вирішення своїх споконвічних смисложиттєвих проблем.., – пише О.К. Шевченко, – отже, "істина", з якою людина відходить від твору, не існує до зустрічі з ним… вона дійсно відбувається в момент зустрічі… І справа не в полісемантизмі художніх текстів, що передбачають багатство "перекодувань", а в тому, що розуміння твору мистецтва виходить за межі естетичного відношення і проростає у конкретність загальножиттєвого процесу" [12, 99–100] (тут і далі виділено автором). Отже, в основі сприйняття твору мистецтва лежить певна первинна цілісність екзистенційного досвіду людини, що актуалізується у процесі "зустрічі" із твором. Його глибинна онтологія як проекту творчого довизначення смислу вимагає структурного аналізу твору у досить специфічному, некласичному аспекті. Це не традиційний (класичний) напрямок, що відбувається за допомогою категорій зміст/форма, частина/ціле, ідея/почуття тощо, а аналіз структури самоорганізації твору – від утворення первинних елементів до цілісності. В основі такої самоорганізації має лежати інваріантна "протоформа" (тобто первісна модель усіх можливих форм) виникнення і специфічного розгортання художніх засобів, що складають цілісне утворення – твір. До визначення цієї протоформи, що має бути єдиною для всіх рівнів художнього вираження, можна підійти двома шляхами. Обидва можна визначити як генетичні, втім, ця генетичність різна за напрямком: першу можна назвати "горизонтальною" – це історична генеза твору як феномена культури; друга – "вертикальна" – це розгортання твору "знизу", від первинних смислообразів, що лежать у нього в основі.

"Горизонтальна" генеза твору як специфічної культурної форми визначається походженням мистецтва, яке було викликано необхідністю передачі і відтворення універсальних змістів людського досвіду з метою доповнення і компенсації частковості досвіду повсякденної практики і комунікації. Але відомо, що первинною формою культури, яка виконувала цю функцію, було сакральне дійство, ритуал. На певному, вже досить ранньому етапі розвитку культури, "всередині" ритуалу виникають специфічні форми універсалізації і гармонізації людського досвіду світовідношення, які пізніше були визначені як "мистецтво". "Прадавні мистецькі твори, як відомо, виникали задля потреб ритуалу, спершу магічного, потім релігійного, – зазначав В.Беньямін, – ...цей ауратичний спосіб буття мистецького твору ніколи не позбавляється до кінця своєї ритуальної функції" [1, 60]. "Аурою" твору В.Беньямін називає його здатність нести зміст, який виходить за межі його безпосередньої предметності, і бути неповторним образом певного способу світопереживання, вкоріненого у традиції, в тому числі релігійній. Отже, з генетичної точки зору, як писав Д.Лукач, "з міметичної спрямованості періоду магізму, що спочатку ще не має нічого спільного з мистецтвом,... виникають фундаментальні категорії естетичного. Художнє відтворення світу бере початок у магічному мімезісі, розгортається в його рамках і лише на більш високому ступені розвитку відокремлюється від нього" [7, 70–71]. Тому не дивно, що дослідники стародавнього мистецтва знаходять у ньому на рівні чистого змісту ті ж самі смисли і символи, що й в найархаїчніших релігійних уявленнях. Під час свого становлення як форми культури мистецтво було певною емансипацією від релігійного культу; окремі види мистецтва генетично виникали як самостійний, автономний розвиток окремих виразних засобів культу. В умовах традиційної цивілізації культ і мистецтво репрезентують один-єдиний універсальний зміст, а саме: граничні смисли людського світовідношення, втілені у міфообразі Світобудови. Утім, в мистецтві він репрезентується у секуляризованих, яскраво-розважальних, майстерно-ігрових засобах. Наприклад, як

показано у класичному дослідженні М.М.Бахтіна, народна карнавально-сміхова художня культура відтворює міфообраз світобудови як Космосу – живого вселенського Тіла.

Набуваючи статусу автономної форми культури, що розвивається і функціонує за власними внутрішніми законами, твір мистецтва водночас відтворює у собі і внутрішню структуру сакрального ритуалу (який, у свою чергу, відтворює структуру космогонії). Спираючись на традицію дослідження змісту і структури сакрального ритуалу (роботи М.Еліаде, В.Н.Топорова, М.І.Євзліна [2] та ін.), можна вичленувати інваріантні онтологічні "сюжети", що моделюються в ритуалі. Отже, цей універсальний зміст, незалежний від конкретної міфічної форми, в якій він є "закодованим", може бути представлений такою схемою: Творіння / Ніщо → Першореальність / Єдине → Розпад Єдиного → Хаос[1] → Впорядкування Хаосу / Битва сил Темряви і Світу, перемога Світу → Космос[1], гармонія стихій → Катастрофа → Хаос[2] → Впорядкування Хаосу / Жертвоприношення → Космос[2] → далі увесь цикл повторюється. Ланка від Творіння до Космосу[1] є, власне, священною історією про те, яким чином все виникло; про це розповідає космогонічний міф, що символічно розігрується в ритуалі. Ланка від Космосу[1] до Космосу[2] представляє собою "вічне повторення подібного" на всіх рівнях сущого і є онтологічно вторинною відносно першої, її розгортанням в просторі і часі світобудови. Ритуальне дійство, відповідно, є: 1) опосередкуванням двох ланок і має давати "абсолютне" розуміння суті й смислу світобудови, а відтак, 2) є глибинним смисловим структуруванням свідомості людей. Запропонована схема може мати ще більш розгорнутий вигляд, включаючи в себе ще третю ланку, пов'язану з кінцем світу і остаточною долею людини. З іншого боку, загальна схема може бути згорнутою до найпростішого і найабстрактнішого вигляду: Космос – Хаос – Жертва – Космос.

Таку основну онтологічну схему сюжету буття людини і світу в їхній єдності можна, услід за В.Ф.Петровим-Стромським, визначити як "основний міф" культури. Як пише цей автор, "основний міф, що розгадує тайну життя і заклинає жах вічного повторення, калейдоскопічного розмаїття життя могутнім образом єдиної волі і єдиної норми, які надають смисл чуттєвості, – принципово відрізняється від того, що називають міфологією. У ньому немає сюжетів, немає оповіді... Це образ ізоморфної причетності ритуальних рухів, звуків і ритмів до життя космічних стихій" [9, 157]. Отже, "основний міф" є нічим іншим як внутрішньою формою людського світовідношення, що може бути об'єктивованим у будь-якій культурній формі. Власне, ритуал є лише первісною синкретичною формою відтворення основного міфу і являє його найбезпосереднішим чином. Але переживання основного міфу притаманне будь-якій доцільній діяльності, адже забезпечує первісну осмисленість життя як такого. На пізніших етапах розвитку цивілізації, коли безпосереднє, тобто "ритуальне" у вузькому смислі слова, відтворення основного міфу зникає, виникає ефект відчуження від первісної осмисленості світу, якій тепер протистоїть соціальна і технологічна доцільність. Утім, потреба цілісної осмисленості світу є іманентною людині як розумній і духовній істоті, а відтак – у посттрадиційних культурах ми знаходимо такі культурні явища, що виконують ту саму функцію універсалізації смислів, яку раніше виконував сакральний ритуал. Серед цих засобів твори мистецтва є чи не найефективнішими, оскільки універсалізація смислів тут є естетичною, тобто особистісно-переживальною. Твір як форма організації художнього освоєння реальності зберігає у собі схему "основного міфу" як власну граничну смислову модель. Саме це, на нашу думку, було зафіксовано у відомому кантівському визначенні твору мистецтва – як "доцільності без цілі". Дійсно, твір не має зовнішньої прагматичної цілі – його ціль суто внутрішня: впорядкування світосприйняття людини у відповідності до законів краси і гармонії.

У секуляризованій культурі, де сакральне дійство вже не є основною формою осмислення дійсності, не є центром світорозуміння, стає маргінальним феноменом для основної маси людей, тут, як це не дивно на перший погляд, актуалізується саме цей найархаїчніший аспект твору мистецтва, адже останній залишається тут чи не єдиним універсалізуючим засобом світосприйняття. За цих умов мистецтво починають розглядати і сприймати як засіб переживання універсальних цінностей і смислів, засіб трансформації, самовдосконалення

особистості відповідно до цих цінностей, засіб сприйняття світу і людини як єдиного осмисленого цілого.

У рамках тієї ж самої тенденції, як її граничний вираз, глибинна онтологія твору мистецтва актуалізується у авангардному мистецтві. Як пише В.А.Личковах, з авангардом минули часи не тільки натуралістичного мімезису, а й антропоморфного відображення дійсності. Переборюється "людяне, занадто людяне", відбувається "дегуманізація" мистецтва. Воно вступило в епоху світотворення, "теургії", лаштування власного естетичного світу. І хай художній креаціонізм обертається лише міфотворчістю, митець-авангардист відчуває себе справжнім творцем, деміургом дійсності... Художньо-образне, неоміфологічне перетворення світу означає для нього створення твору, а художній твір перетворюється у "спів-буття буття", чи то в "подію" [6, 60]. Отже, стаючи засобом неоміфологічного "світотворення" і "теургії", художній твір фактично повертається у власне "архе", у те генетичне "лоно", з якого він колись і вийшов – ритуальне дійство, що символічно відтворювало космогонію. Утім, повертається лише у модусі імітації.

Деякими авторами, зокрема В.І. Тасаловим [11], розпочато спеціальне дослідження природи художнього твору в аспекті первісної онтології "основного міфу" культури. Цікаві міркування на цю тему є у багатьох дослідників, зокрема у Д.С.Ліхачова, який писав: "Мистецтво вносить у світ впорядкованість… Пам'ятники мистецтва – це різні "моделі", різні спроби внесення системи у безсистемний світ. Людина боїться смерті у її найскладніших формах – у формах хаосу. Мистецтво... намагається ввести сприйняття в русло "стиля", що розуміється як єдність форми і змісту… Спитають: невже мистецтво покликане заспокоювати? Звичайно, ні… Мистецтво покликане змагатися проти хаоса, часто шляхом виявлення, викриття цього хаосу, його демонстрації. Виявлення хаосу засобами мистецтва є вже внесення в нього впорядкованості… Мистецтво вносить у світ впорядкований неспокій" [5, 17–20]. Хаос у людському бутті реально визначається як духовно-екзистенційна дезінтегрованість особистості та невизначеність або нереалізованість її базових життєвих цінностей. Оскільки особистісний, ціннісно-детермінований характер життєдіяльності потребує її хоча б часткової гармонізації, універсалізації досвіду на основі причетності до абсолютних цінностей, що детермінують сенс життя, то це потребує застосування спеціальних культурних механізмів. Зокрема, мистецтво виконує функцію гармонізації, універсалізації та ціннісної інтеграції життєвих процесів людини засобом їхнього переживання у контексті людиномірних якостей сущого, в першу чергу, естетичних. Ці якості світопереживання є одним з ефективних культурних механізмів універсальності життєвих процесів. Отже, загальнокультурна діалектика Хаосу / Космосу у мистецтві відтворюється у формі образного, тобто гармонійно-структурованого переживання, "впорядкованого неспокою", що містить у собі катарсис душі.

Принцип цілісності художнього образу і твору може бути зрозумілим лише в контексті логіки конкретно-всезагального. Всезагальне має складний, рухливий, внутрішньо розчленований характер; воно має здатність до самовідчуження в образах-антагоністах, образах-двійниках та образах, що віддзеркалюють його частковий, фрагментарний зміст. Відтак твір є живою єдністю, що саморозгортається. Звідси зрозуміло, що твір мистецтва як різновид "живої єдності" (Гете) є проблемною моделлю життя не тільки за своїм змістом, але й за самою своєю формою. Елементарний образ виникає з множини фонетичних, графічних, кінетичних і т.д. елементів, а метаобраз (твір) з множини елементарних образів, шляхом вільної гри впорядкованої уяви (фантазії). Художня уява (фантазія) і є тією формою свідомості, яка забезпечує наскрізну причетність всіх елементів до впорядкованого центруючого смислу і одночасно визначає відбір засобів образотворення. Якщо принцип наскрізної причетності можна назвати принципом "вертикальним", оскільки він означає ієрархічне підпорядкування художніх елементів єдиному смисловому цілому, то, відповідно, принцип "горизонтальний", тобто принцип безпосереднього взаємовідношення окремих структурних елементів образу чи твору між собою можна визначити, застосовуючи поняття "бріколяжу". Принцип наскрізної причетності до єдиного смислу (participation) та принцип бріколяжу (bricolage) введені, відповідно, Л.Леві-Брюлем та К.Леві-Стросом як визначення парадигм первісного мислення.

Пізніші дослідження довели, що, по-перше, це принципи не є виключно притаманними первісному мисленню, але складають внутрішню форму людського мислення як такого (на відміну від зовнішніх форм, що вивчає логіка); по-друге, пов'язані між собою принципом доповнення. Художній твір і окремий художній образ у цьому відношенні є унікальними культурними утвореннями, в яких внутрішні форми людського мислення як такого стають їхніми власними структурними принципами генези та функціонування. Цілісність твору при цьому втримується, з одного боку, причетністю (participation) кожного окремого елемента твору і образу до цілого, до центруючого конкретно-всезагального символу ("вертикаль"); та, з іншого боку – принципом бріколяжу (bricolage) у їхньому "горизонтальному" взаємовідношенні, що створює спонтанну гармонію елементів твору у їхній послідовності, що структурується творчою фантазією митця.

Утім, на відміну від архаїчної свідомості, що реалізується в стихійно-фантастичних позачасових і позапросторових картинах світу, дія принципів наскрізної смислової причетності (participation) і бріколяжу в художньому творі має суттєві відмінності: 1) локалізованість у конкретному часі й просторі; 2) структурованість відповідно до певного художнього методу і стилю. На відміну від стихійно-фантастичних асоціацій у міфі, образно-інтонаційна структура твору є результатом раціонально впорядкованої фантазії, в якій вільна і спонтанна гра уяви вливається в готові форми художнього методу і стилю. Щодо часо-просторової локалізації змісту і форми твору, то цю специфіку, на нашу думку, слід розглядати як реалізацію "ефекту синхроністичності" в культурі, відкритого К.Г.Юнгом. За К.Г.Юнгом, збіг у часі й просторі обставин, що поєднані єдиним смислом, але є суцільно незалежними одна від одної на рівні емпіричних причинно-наслідкових зв'язків, є однією з таємних, але цілком об'єктивних інваріант культури і психіки людини [13]. Цей ефект синхронізму і складає об'єктивну основу, модель для розбудови художніх творів за тим самим принципом – наскрізної смислової взаємопричетності різноманітних елементів художньої форми. Саме тому, як зазначав І.О.Ільїн, "у художньому творі все точно (визначення Пушкіна), все необхідно (визначення Гегеля, Флобера і Чехова); у ньому немає довільного, немає зайвого, немає випадкового. Художній твір подібний здійсненому закону" [3, 246].

Розглянута вище структурно-онтологічна схема художнього твору дозволяє зрозуміти його специфіку у моделюванні людського світовідношеня. Принцип монтажу окремих елементів реальності, змодельованих в художньо-образній формі, їхнє довільне поєднання в рамках часо-просторового континууму твору (синхронізація) є, очевидно, сильними абстракціями щодо реального життя. Втім, така абстракція і довільна структуризація не є штучним додатком до об'єктивної реальності, – навпаки, вона дає змогу, відкидаючи її менш суттєві зв'язки й елементи і акцентуючи, "домальовуючи" більш суттєві, наочніше виявити смисл того чи іншого життєвого явища. Більше того, вона дає можливість "замкнути", додати смислову цілісність цим явищам, які в реальному житті залишаються незакінченими, розірваними, нецілісними, а тому не усвідомленими в контексті універсальних культурних смислів. Як писав М.К.Мамардашвілі, "у реальному житті ніщо не є завершеним... Завершеність смислу з'являється тільки тоді, коли ми маємо дві речі разом: реальність емпіричну і приставлену до неї розумними шляхами "другу реальність" осмислення. Реальність або літературного тексту, або реальність сцени, тобто простір і час, у якому завершуються безкінечні смисли, які роблять для нас всеосяжними смисли нашого власного життя, котрі поза театром, поза літературою, поза мистецтвом, у повсякденному житті залишаються недосяжними". Мистецтво, отже, є одним із засобів, який "дає всеосяжність того, як зав'язуються смисли... Існують такі органи нашого сприйняття, як театр, література, які дозволяють нам ці смисли завершувати бути присутніми при тому, як вони складаються [8, с.107]. Замикання, "зав'язування" окремих життєвих фактів і процесів в горизонті смислові універсалії людського буття, тобто естетична універсалізація змісту людського світовідношення набуває повної, розгорнутої форми у творі, який відтворює його первісну "космічну" смислову розмірність.

Художній твір структурований як усталена цілісність художнього сприйняття різноманітних явищ людського життя – "світу людини". У цілісному світосприйманні людини й у

структурі художнього твору втілений єдиний принцип обумовленості частин цілим: зокрема, окремих художніх образів – образом цілісної реальності зображуваного світу. Звичайно, що світосприймання людини завжди охоплює більш широке коло явищ, ніж може бути зображене в окремому творі; однак, з іншого боку, у творі переживання окремих явищ має узагальнений, концентрований і загострений у смисловому відношенні характер. Твір мистецтва, що сприймається адекватно, тобто на достатньому рівні художньої культури реципієнта, завжди створює в його свідомості свій особливий настрій, що накладає свій відбиток на його цілий світогляд, стає імпульсом до істотного збагачення і трансформації останнього. Отже, твір у своїй глибинній сутності має розумітися як "образ світу" не в тому сенсі, що він може бути універсальним за охопленням життєвого матеріалу (хоча багато великих творів, таких як, наприклад, "Іліада", "Божественна комедія", "Фауст", "Війна і мир" та інші – дійсно, значною мірою наближуються до такої універсальності), а в тому смислі, що він задає особливий, тільки йому властивий ракурс світопереживання, навіть у тих випадках, якщо коло переживань, що виражаються, і реалій, що зображуються, у ньому досить обмежене. Граничним вираженням останнього принципу є ліричний вірш: будучи "метафізикою миті" (Г.Башляр), він, як правило, зосереджений на одному-єдиному життєвому явищі, але завдяки своєму ліричному змісту за допомогою лише цього єдиного вираження-переживання часто може давати унікальний образ цілісного світосприймання. Розглянута аналогія, що ґрунтується на сутнісній єдності принципів структурування "образу світу" в цілісному сприйнятті реальності людиною і в художньому творі як універсалізації людського досвіду, знайшла концептуальне вираження у концепції "світу художнього твору", що розроблялася літературознавцями (Д.С.Лихачов, В.В.Федоров та ін.).

Евристична цінність поняття "міф" для аналізу структури художніх творів була глибоко обґрунтована філософом з оточення М. Бахтіна М.І.Каганом у праці "Два прагнення мистецтва". Тут він, зокрема, пише: "Ми звикли вже в художній літературі те чи інше нерідко називати міфом. Навряд чи міф є винятково привілеєм однієї тільки художньої літератури. Не буде ні в якому разі перебільшенням і помилкою, якщо ми скажемо, що всякий сюжет є міф, що сюжет, власне, і є міф. Будь-яке інше трактування сюжету... не зможе вловити головне значення і зміст художнього сюжету, сюжету мистецтва як такого... Міф завжди є не що інше, як одкровення змісту і зв'язку подій і явищ, ціль яких нібито є передбаченою у внутрішньому характері самих подій... Тут діє передбачена доцільність індивідуального, індивідуальна замкнутість і цілісність" [4, 460–461]. Твір мистецтва, відповідно до цього принципу, є "міфологічним" настільки, наскільки він є цілісним, тобто обумовленим наявністю початку, кінця, сюжету, ціннісного контексту і т.д., що визначаються лише авторською творчою фантазією. Вибір останніх довільний з погляду об'єктивної історії і людського світовідношення в цілому, але зумовлений тільки внутрішніми законами авторської фантазії, то з об'єктивної, абстрактно-загальної точки зору він є саме міфологічним, тобто є продуктом лише індивідуальної творчої фантазії. Природно, що індивідуальна творча фантазія може відбивати дуже глибокі типові риси людей і соціокультурних явищ, що фіксуються в конкретних образах, утім, вона в структурному відношенні є саме міфом, оскільки складається з утворень творчої фантазії, що лише включають у себе сукупність реальних ознак тих чи інших явищ.

Проведений короткий аналіз проблеми можна узагальнити у таких висновках: 1) загальнокультурна онтологія твору, що зумовлена його генезою як специфічною культурної формою, є моделлю світу як осмисленого універсуму, що містить у собі універсальні смисли людського світовідношення; 2) екзистенційна діалектика Космос – Хаос – Жертва – Космос є універсальною предметністю художнього твору як форми відтворення граничних смислів людського світовідношення; 3) універсальний спосіб дії твору мистецтва на становлення людської свідомості полягає у смислотворенні й відтворенні смислової цілісності людського досвіду, подоланні його частковості та індивідуальної обмеженості.

Література

1. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності // Беньямін В. Вибране. – Львів: Літопис, 2002. – С. 53–97.
2. Евзлин М.Е. Космогония и ритуал. – М.: Радикс, 1994. – 413 с.
3. Ильин И.А. Что такое искусство? // Ильин И.А. Одинокий художник. – М.: Искусство, 1993. – С. 243–249.
4. Каган М.И. Два устремления искусства // Каган М.И. О ходе истории. – М.: Изд. «Языки славянской культуры», 2004. – С. 437–465.
5. Лихачев Д.С. Заметки об истоках искусства // Контекст-1985: Литературно-теоретические исследования. – М.: Наука, 1986. – С. 15–20.
6. Личковах В.А. Від Фауста до Леверкюна: Вступ до некласичної естетики (Лекції з філософії сучасного мистецтва). – Чернігів: Вид. ЧОІППО, 2002. – 181 с.
7. Лукач Д. Своеобразие эстетического: Пер. с нем. – Т.2. – М.: Мысль, 1986. – 472 с.
8. Мамардашвили М.К. Время и пространство театральности // Театр. – 1989. – №4. – С. 105–108.
9. Петров-Стромский В.Ф. Три эстетики европейского искусства // Вопросы философии. – 2000. – №10. – С. 155–170.
10. Петрова О.Н., Личковах В.А. «Зазеркалье» неклассической эстетики // Перспективы метафизики. Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков: Материалы международной конференции. Санкт-Петербург, 28–29 октября 1997 г. СПб., 1997.
11. Тасалов В.И. Хаос и порядок: социально-художественная диалектика. – М.: Знание, 1990. – 64 с.
12. Шевченко А.К. Проблема понимания в эстетике. – К.: Наукова думка, 1989. – 125с.
13. Юнг. К.-Г. О синхронистичности // Юнг К.Г. Сознание и бессознантельное: Сборник. – СПб.: Унив. книга, 1997. – С. 523–537.

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

УКРАЇНСЬКА НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ЦИВІЛІЗАЦІЙНОМУ КОНТЕКСТІ

Для сучасної української філософії і культурології є характерним звернення до проблемного аналізу складових національної культури, системне дослідження питань національного буття, які сприяють утвердженню та формуванню національної культури. Суспільно-політичні процеси України, а саме становлення державності та процеси націотворення, порушили нагальні питання рефлексії щодо філософсько-світоглядного змісту національної ідентичності, оскільки «політичні нації ніколи не існують без сильного переживання своєї власної культурної ідентичності» [14, 203]. За висловом відомого теоретика націоналізму Ентоні Сміта, кожна нова генерація повинна переосмислювати та заново «створювати» свою національну ідентичність, оскільки національна ідентичність є не статичною конструкцією, а постійним процесом формулювання основних складових компонент національного буття. В цьому контексті актуальним предметом дослідження стають процеси «переформулювання» складових національної ідентичності на сучасному етапі розвитку українського суспільства. Сучасні західні Postcolonial Studies та Cultural Studies пропонують розглядати національну ідентичність не в якості постійної величини, а в якості проекту, який історично змінюється, нескінченно триває та здійснюється за допомогою різних форм медіа (ЗМІ, література, образотворче мистецтво, архітектура, церемонії та ритуали тощо); саме медіа виявляються «засобами формування національної ідентичності в якості щоденного соціального проекту» [12, 173].

Стан наукової розробки проблеми свідчить про посилену увагу і актуальність проблеми української національної ідентичності. До історико-культурних і філософських праць, що висвічують питання українського національного буття, слід зарахувати доробки сучасних

© Даренська В.М., 2007

дослідників М.Поповича, І.Бичка, А.Бичко, П.Гнатенка, Я.Грицака, М.Рябчука, О.Забужко, Н.Хамітова; серед відомих представників української наукової та філософської традиції – М.Костомарова, Б.Грінченка, М.Драгоманова, М.Грушевського, Х.Вовка, М.Міхновського, О.Кульчицького, М.Шлемкевича, що займалися питаннями особливостей української характерології та ідентичності, її виразу в українській міфології, культурі та історії. Кожний з них, відповідно до напрямків наукової і творчої діяльності, зробив свій внесок у розробку теоретико-методологічних засад процесу націотворення, дослідження визначальних чинників національної ідентичності – спільності походження, місця і ролі історичної території, мови, національної ідеї, державності, процесу самовизначення і національної свідомості, освіти, спільної історичної пам`яті, любові до рідного краю тощо.

Метою цієї статті є культурологічне осмислення української національної ідентичності в контексті загальних тенденцій розвитку європейської і світової цивілізації. Окремими завданнями є: 1) аналіз специфічних проблем формування української ідентичності, що виявилися у новітній історії, та їхньої об'єктивної зумовленості; 2) концептуалізація стратегії їх подолання.

Концепт національної ідентичності фіксує складне і багатоаспектне культурно-історичне явище. Найбільш повною та концептуальною слід визнати дефініцію Ентоні Сміта, в якій цей тип ідентичності визначається «як підтримування та постійна репродукція патернів цінностей, символів, пам'яті, міфів та традицій, які є складниками спадщини націй, та водночас ідентифікацію особистостей з цією особливою спадщиною і цими цінностями, символами, пам'яттю, міфами та традиціями» [13, 30]. Зрозуміло, що способи самоідентифікації у різних націй мають свою специфіку. Зокрема, В.Липинський вважав, що процес ідентифікації українців має відбуватися відповідно до соціально-політичної мети: за його визначенням, «українцем єсть всякий, хто хоче, щоб Україна перестала бути колонією; щоб з різних її племен, рас і вір повстала одна Держава Українська» [9, XX].

Остання специфіка є визначальною для цілої низки проблем реального формування ідентичності, що ми спостерігали у XIX–XXI століттях. Як зазначав Г.Касьянов, термін «національне відродження» потрібно брати в лапки, оскільки і за змістом, і за формою українське національне відродження було саме створенням нації, і суб'єктивний фактор мав вирішальне значення для ініціювання цього процесу. У даному контексті нового значення набуває запропонований Р.Шпорлюком термін «український проект», оскільки нація спочатку повинна була виникнути в уяві діячів «національного відродження» як умоглядна конструкція, і тільки згодом ця дійсно «уявлювана» (Б.Андерсон) спільнота, цей проект були зв'язані в єдине ціле, погоджені з об'єктивними соціально-політичними, культурними, геополітичними й іншими реаліями [8, 192]. Отже, узагальнюючи думки В.Липинського і Г.Касьянова, слід зазначити, що в українській ідентичності є акцентованим вольовий, проективний аспект.

Незаперечним є факт, що українська національна ідентичність апелює до європейської ідентичності – як своєї головної детермінанти. Проблема стосунків «Схід-Захід», «Окцидент-Орієнт», на нашу думку, сьогодні в Україні є однією з основних. Для українців це проблема збереження власної ідентичності, коли Україна прагне бути суб'єктом, а не об'єктом інтеграційних процесів у Європі. Бажання бути частиною політичного об'єднання – Європейського Союзу – актуалізує нове переосмислення геополітичних конфігурацій, оскільки стратегії входження України в цей простір наразі постають скоріше як інтенції, а не реальні кроки. Але ці вищевказані реалії політичного життя України не спростовують того дискусійного поля, в якому твориться, доводиться, актуалізується європейськість української культури, приналежність до «духовного» кола європейських народів, а також конструюється європейська (поряд з національною) ідентичність українців. Українська культура і українська психіка відносяться до європейського культурного кола, до сфери окцидентальної духовності, але посідають геокультурно периферійний характер внаслідок межового положення України (О. Кульчицький, Д. Чижевський, В. Янів, М. Грушевський). Світосприймальна настанова української культури здійснює орієнтацію на Захід, Європу, але й не виключає «азійського

ренесансу», про який писав М.Хвильовий. Європейська ідентичність є комплексною, плюральною та всеохоплюючою інші ідентичності (локальні, регіональні, етнічні, національні), тобто європейська ідентичність проявляє себе ієрархічно-структурованим конструктом.

Суттєвою специфікою історичного формування української національної ідентичності, як показала О.Забужко, був своєрідний комплекс «невизнання», зумовлений відомими історичними обставинами: «упродовж шести з половиною віків (!!!) Україна перебувала в статусі східноєвропейської провінції – то польської, то російської (частково ще й австрійської), але провінції безперечно» [7, 200]. Однак, на її думку, не можна все списувати тільки на зовнішні обставини. «Зрештою, – зазначає авторка, – якщо вдуматися, то й за нашим «неврозом невизнання» часто густо криється своєрідний «хутірський комплекс»... Хутірська свідомість (назвімо її так) не лише топографічна – вона замкнуто-егоцентрична – і, хоч як парадоксально це може прозвучати, «по-радянському» вперто моністична: навіть визнаючи існування якогось іншого соціуму за межами свого хутора, вона ніяким побитом негодна вмістити думки про його інакшість, а просто моделює собі цілий світ за зразком рідного хутора» [7, 198]. Тому О.Забужко визначає українську націю як «заблукану» в часі, культурно «непритомну» націю, сама риса маргінальності в якій виступає як основна компонента національної тотожності, і в якій основну націозберігаючу функцію виконують не політичні чи суспільні утворення, а переважно мова. Виходячи з цього, авторка називає українську націю «лінгвоцентричною» чи «літературоцентричною» і водночас провінційною в геополітичному та духовно-культурному сенсі.

Антропологічний аспект деформації української ідентичності свого часу глибоко осмислював В.Липинський. Зокрема, у історисофській роботі «Хам і Яфет» він сформулював дві соціально-політичні та інтелектуально психологічні позиції людини. Мислитель звертається до Старого Заповіту, до міфу про Ноя та його синів, де Хам і Яфет уособлювали собою два принципово різні стилі життя. Зокрема, для Хама – як типу людини – характерний «абсолютний брак любові до своєї громади, натомність любов тільки до себе, свого «я». Повна відсутність творчої синівської покори» [10, 63]. На думку В.Липинського, і історичні обставини, і власна безвольність, зрештою, призвели до того, що серед населення України цей деструктивний тип набув критично великої ваги, що й зумовлювало невдачі державотворчих зусиль.

Яскравий прояв цього факту засвідчив Володимир Винниченко у своїх відомих спомина х «Відродження нації». «Я їхав вісім день, – пише цей автор про одну з своїх поїздок Україною у період Громадянської війни, – серед солдатів, селян, робітників, змінюючи своїх сусідів на численних пересадках. Отже, я мав нагоду побачити упродовж сих днів немов у розрізі народних шарів їхній настрій... Я під той час уже не вірив в особливу прихильність народу до Центральної Ради. Але я ніколи не думав, що могла бути в йому така ненависть. Особливо серед солдатів. І особливо серед тих, які не могли навіть говорити по руськи, а тільки по українськи, які, значить, були не латишами й не руськими, а своїми, українцями. З якою зневагою, люттю, з яким мстивим глумом вони говорили про Центральну Раду, про генеральних секретарів, про їхню політику. Але що було в цьому дійсно тяжке і страшне, то це те, що вони разом висміювали й все українське: мову, пісню, школу, газету, книжку українську... І то була не випадкова одна-друга сценка, а загальне явище від одного кінця України до другого» [3, 259–261]. Подібне явище, хоча й у менших масштабах, можна спостерігати і в наш час. Все це є прояви «парадоксу запізнілого націєтворення» (М.Рябчук) [11], який вирішуються тільки новим історичним досвідом реалізації стратегій національної ідентичності.

На думку постмодерного філософа З. Баумана епоха, в яку ми занурені, продовжує трансформувати нашу ідентичність: культурну, національну, соціальну, професійну, релігійну. За З.Бауманом, модерність знищила життєві норми, які продукували суспільства, в ім'я свободи і самовизначення особистості, які за багатьма параметрами є ілюзорними. З.Бауман гадає, що сьогодні ідентичність здається більш ненадійною, ніж будь-коли, та глибоко амбівалентною. Ненадійність сама по собі є порядком сьогоднішнього дня, коли особистості не є хазяями самі собі, тому що вони повинні конструювати себе з самого початку без

підтримки з боку держави. Назагал З.Бауман стверджує, що в світі релятивізму та прагматизму, в якому національні кордони являються вже недоречними, ідентичність вразлива. В результаті постає суспільства індивідів, які пов'язані тільки з собою та з теперішнім часом. З.Бауман гадає, що «проблема ідентичності» змінила свій вигляд та зміст. Якщо ще сто років тому люди стояли перед дилемою, як здобути вибрану ідентичність, то сьогодні проблема складається в іншому: яку ідентичність вибрати і як зробити вчасно інший вибір [1, 12]. Отже, в сучасну епоху особистість поставлена перед проблемою конструювання своєї ідентичності – як ідентичності професійної, так національної.

В історій світової думки аналіз концепту національної ідентичності проводився в рамках трьох різних парадигм: примордіалістської, конструктивістської та модерністської. Звідси ми можемо отримати різні інваріанти однієї національної ідентичності. Примордіалісти визначають націю як розширену родову сім'ю, а націоналізм як підсвідому прихильність людей до свого народу. Прихильники цього підходу проблему становлення нації аналізують переважно в руслі етногенетичних чи «етноцистських» концепціях, в основу яких покладено систему понять «етнос-народ-нація», де перше виступає родовим і здебільшого ототожнюються з другим і навіть третім. Зазначимо, що на «примордіальному» рівні підставою української ідентичності може слугувати концепція «трипільського характеру», що була запропонована деякими відомими культурологами (О.Білий, С.Кримський) [2]. Специфікою цього характеру є хліборобська миролюбність і «софійність» світосприйняття.

Модерністська версія трактування націоналізму спирається на положення про те, що національна ідентичність як така виникає в епоху «Модерності», Нового часу, наприкінці XVIII ст. Нації є модерним феноменом в тому сенсі, що базові характеристики модерного світу потребують появи націй та національних ідеологій. Близькою до гелнерівської інтерпретації являється конструктивістська концепція нації, яка уособилася у відомому визначенні націй Бенедикта Андерсона «уявлюваних спільнот» (imagined communities). Крім цієї типології існує ще інша, в якій концептуалізуються відносини етнічного та громадянського компоненту в структурі націоналізму, звідси наявність етнічного та громадянського націоналізмів. Саме в лоні національної ідеології та політичної думки виникає концепт «нації». Кожен з названих підходів формує свій «дискурс», який виступає в вигляді специфічної теорії як «форми знання» про феномен нації – понятійного апарату з тезаурусними зв'язками. Ж.-К.Коке називає дискурс «зціпленням структур значення, які володіють власними правилами комбінації та трансформації» [4, 147]. Отже, під дискурсом ми маємо на увазі не тільки специфічний спосіб чи специфічні правила організації мовної діяльності (письмової чи усної), але й цілісну систему значень, що конституюють ідентичність спільноти, зокрема, національної. В історії становлення ідентичностей європейських націй можна виділити три типи дискурсів: романтичний, модерний та постмодерний [5].

Зокрема, з добою романтизму приходить відчування самоцінності кожної національної спільноти, причому націю розглядають як спільноту людей не тільки у просторі, а й у часі. Поштовх у розробці концепції історизму належить саме Й.Г.Гердеру. Слід зазначити, що в основі концепції романтичного історизму закладена ідея народу, який уперше стає суб'єктом історії, набуваючи власного «обличчя», тобто індивідуальних особливостей, які визначають напрями інтересів та роль у світовій цивілізації. Наголошуючи на самоцінності національного, романтизм тим самим стверджує, що кожна нація має свій спосіб життя, звичай і внутрішній світ, де час і простір наповнюється конкретно-історичним, національно-неповторним змістом. Національна ідентичність в українському «романтичному» дискурсі конституюється через такі основні наративні лінії. Власне, українська ідентичність конституюється через дистинкцію від близьких російської та польської культур (В.Б.Антонович); сама ідентичність апелює не до концепту держави (він відсутній в цьому дискурсі), а до етнічності та її міфосимволічного комплексу – це традиційні символи, цінності, міфи та традиції, які створюють її характерну спадщину. У ставленні до громадянського суспільства конституюється демократизм, властивий українцям; в ставленні до жінки констатуються паритетні та рівноправні відносини; виділяється екзистенційна геополітична межовість як основні компоненти ідентичності;

виділяється «антеїзм» або селянськість національної ідентичності (внаслідок недостатньої диференціації суспільної структури) – при цьому констатується конкретність та органічність та брак державності; виділяється два екзистенційних модуси ідентичності – vita maxima та vita minima, які характеризуються діаметрально протилежними векторами розвитку ідентичності (подвиг або пристосуванство). Також особливо наголошується на важливості національно-інвенторській ролі інтелігенції, яка фактично перебирає на себе функції національної еліти.

При компаративному аналізі в романтичному дискурсі ми можемо виділити такі вузлові моменти конституювання національної ідентичності: доводиться важливість ставлення до природи: різноманіття природних умов висувається як визначальний фактор культурних відмінностей, оскільки, на думку авторів, географічний чинник відіграє значний вплив на життя і розвиток народів; акцентується увага на фольклорі та народній культурі (зацікавлення історичними думами, піснями, народною поезією); конструювання національної ідентичності проходить при неодмінному апелюванні до етнічності (міфосимволічного комплексу нації); доводиться, що конструювання національної ідентичності проходить через процес дистинкції, окремішності народу, виходячи з прикмет національної психіки, ментальності, історичних традицій. В ставленні до громадського життя та державного устрою Й.Г. Гердер виділяє працелюбність, підприємницьку жилку німців, наявність різних громадських та суспільних утворень (гільдій, цехів). В той же час М.Костомаров в ставленні до державного устрою зазначає розвиток особистісного свавілля, свободи, невизначеності форм, непостійність, переважування особистості над общинністю.

Модерний дискурс з'явився з історичної точки зору дещо пізніше від романтичного націоналістичного, його появу ми можемо пов'язувати з подальшим розвитком політологічної думки, з розвитком націоналізму, бо саме двадцяте століття Ганс Кон визначає як «вік пан-націоналізму». З деякими застереженнями більшість спеціалістів з питань націоналізму сходяться в думці про те, що основну доктрину націоналізму можна звести до декількох положень: 1) існує така спільнота, як нація, з притаманними їй особливими якостями; 2) інтереси і цінності цієї нації мають пріоритет над іншими інтересами і цінностями; 3) нація повинна бути щонайбільш незалежною, для цього їй потрібно, хоча б, мати деякий політичний суверенітет. Модерний дискурс, на нашу думку, співпадає з модерною точкою зору трактування нації. На думку Е.Сміта, ми не можемо розглядати націю як дану соціальну реальність, «примордіальну» та природну єдність людських асоціацій поза принципами часу, оскільки революції індустріального капіталізму, утворення бюрократичної держави та виникнення світської масової освіти репрезентують водорозділ людської історії. Для конституювання національної ідентичності в модерному націоналістичному дискурсі важливе значення має розглядання пари національна ідентичність/нація, оскільки нація мислиться тією віссю, стрижнем, який є опорою, основою ідентичності.

При аналізі модерного дискурсу ми можемо виділити наступні вузлові моменти. Походження нації розглядається в руслі деміфологізації суспільної свідомості протягом останніх тисячоліть. Ідентичність конструюється навколо концепту націєтворюючого міфу. Стверджується примат нації, де нація виступає як певна конструкція, яка створює державу. Нація розуміється як індивідуальна культурна форма з особливою історичною долею, яку можна повідати в розповіді (це і є історія нації). Нація розглядається як щось персоноподібне, "мегантропос", з індивідуальною долею. Отже, нація визначає особистісну ідентичність, а відтак, ідентичність нації виступає своєрідним антропологічним постулатом.

В українській інтелектуальній традиції модерний дискурс національної ідентичності мав класичне втілення в працях Д.Донцова. У своєму проекті української ідентичності він апелює вже не до етнічних характеристик (міфосимволічний комплекс, який включає мову, звичаї, емоційно заряджені символи, традиції), а до громадянських (приналежність до нації). В ставленні до держави та нації незалежність та самостійність є апріорною. Нація набуває аксіологічного значення. В ставленні до громадянського суспільства Д.Донцов наголошує на політичному устрої, який може гарантувати завоювання незалежності та її утримання, а також послідовний розвиток української державності, виключно знаходиться в доктрині

націоналізму. Ідентичність конструюється через образ Іншого – в даному випадку Іншим є росіянин, образ якого демонізується, загострюється до вкрай негативного. Для Д. Донцова характерним є протиставлення доместичного (осілого, землеробного) та номадичного (кочового, лицарського) начал при нарації української національної ідентичності. В ставленні до еліти автор виділяє епос лицарства, козаків, які виступають в якості взірців для наслідування. Головним висновком виступає той факт, що для Д. Донцова процес ідентифікації з українським народом проходить через духовне служіння українській нації. Звідси його ідеологія відродження «духу нашої давнини» із трьома наріжними якостями людини – мудрістю (на противагу «маніпульованій» свідомості), благородством (на противагу холуйству) і мужністю (на противагу пристосуванству) [6].

Складна та ситуаційна природа сучасних ідентичностей є точкою повороту для так званих «постмодерних» теорій національних ідентичностей, а саме теорій Хомі Баба та Бенедикта Андерсона. Для Хомі Баба національне Я є сконструйованим по відношенню до Іншого, наприклад до важливого стороннього, чужого, який таким чином визначає це Я. І хоча проект Просвітництва намагався інкорпорувати тотальність буття і звідси Іншого, ні одна нація не може стверджувати про тотальну її гомогенність, хоча це намагаються продемонструвати націоналістичні наративи. Культурні відмінності є неспівмірними, і саме це відкриває амбівалентність та гібридну природу національного питання сучасності кожної держави. Масовий наплив іммігрантів, біженців та гастарбайтерів розмивають гомогенні національні ідентичності, чи радше традиційні, загальноприйняті педагогічні іміджі чи наративи національної гомогенності, і саме це відкриває гібридну природу національних ідентичностей сьогодні.

Розуміння постмодерної ідентичності Бенедикта Андерсона є дещо іншим, хоча емфаза, акцент на тексті та наративі відкривають паралельне розуміння національної ідентифікації. За Б.Андерсоном, нації та національні ідентичності визначають самі себе (на противагу важливої ролі Іншого в визначенні ідентичності в концепції Х.Баба), і до того ж вони далекі від гібридизованих та розщеплених наративів Х.Баба. Навпаки: нації та націоналізм в їх глибині та тяглості близькі до культури та релігії, ніж до ідеології. Найкраще нації розглядати як уявлювані політичні спільноти, водночас суверенні та просторово обмежені, тому що більшість її членів ніколи не побачить і не буде знати всіх мешканців. Колись створені, ці уявлювані спільноти націй репрезентують впливову соціологічну реальність як спільноти, які рухаються в лінійному стилі через «порожній, гомогенний час». Таким чином, за Б.Андерсоном, соціологічну реальність національних ідентичностей краще можна зрозуміти через аналіз наративів та іміджів тих, хто репрезентує інших цю уявлювану спільноту. Б.Андерсон виділяє нараторів національної ідентичності – письменників, журналістів, драматургів; саме їх діяльність дозволяє схопити суть національної спільноти, тримає всіх членів разом. Члени спільноти є водночас консьюмерами, споживачами друкованої продукції: публіка охоче читає новели, повісті, драми, газетні та журнальні статті письменників, і таким чином звикає до стандартизованих друкованих мов.

Національна ідентичність в постмодерному дискурсі конституюється через такі наративні лінії: стверджується плюралізм та множинність національної ідентичності; концепт нації присутній в структурі національної ідентичності, але поступовий «занепад» національних держав та поява «постнаціонального суспільства» (Ю.Габермас) по-новому змушують формулювати сам концепт національної ідентичності. Все це є як викликом усталеній ідентичності, так і чинником її плідного «переформатування».

Коротко підсумовуючи аналіз проблеми, можна зробити такі узагальнюючі висновки: 1) в сучасному світі домінує конструювання своєї ідентичності, і це сприяє процесу «запізнілого націєтворення»; 2) конструювання української ідентичності може включати такі конструктивні елементи: виховання «софійного» світогляду (примордіальний елемент); знання фольклору та відтворення елементів народної культури (романтичний елемент); державотворення на основі формування моральних якостей «провідної верстви» і всього народу (модерний елемент); формування сучасного національного стилю у ЗМІ та інших засобах впливу на масову свідомість (постмодерний елемент).

Література

1. Бауман З. Индивидуализированное общество. – М.: Логос, 2002. – 181 с.
2. Білий О. Трипільський характер, або у пошуках втраченої ідентичності // Політична думка. – 2000. – №1. – С.112–115.
3. Винниченко В. Відродження нації. Частина ІІ. – К., 1990. – 328 с.
4. Воропай Т. В поисках себя. Идентичность и дискурс. – Харьков: Изд. Харьковского государственного политехнического университета, 1999. – 317 с.
5. Горлова В.М. Українська національна ідентичність: компаративний аналіз націоналістичних дискурсів. – Автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.12/ ХНУ імені В.Н.Каразіна. – Х., 2005. – 20 с.
6. Донцов Д. Дух нашої давнини. – Дрогобич: Відродження, 1991. – 342 с.
7. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х. – К.: Факт, 2001. – 278с.
8. Касьянов Г.В. Теорія нації та націоналізму. – К., 1999.
9. Липинський В. Листи до братів-хліборобів. – Рейхенау, 1926. – 580 с.
10. Липинський В. Хам і Яфет // Сучасність. – 1992. – № 6. – С.63–76.
11. Рябчук М. Від Малоросії до України: Парадокси запізнілого націєтворення. – К.: Критика, 2002. – 282 с.
12. Appadurai A.Here and Now // The Visual culture reader. L.; N. Y., 2002. – P. 166–191.
13. Smith A. Interpretations of National Identity // Modern Roots: Studies of National Identity. Ed. by A.Dieckhoff and N.Gutierrez. – Aldershot: Ashgate, 2001. – P. 29–41.
14. Spencer Ph. and Wollman H. Good and Bad Nationalism // Nations and Nationalism. A Reader. Ed. by Ph. Spencer and H. Wollman. – New Brunswick, New Jersey: Rutger University Press, 2005. – P. 201–223.

Катерина Степанівна Кучмай
здобувач Київського національного
університету ім. Тараса Шевченка

ІОАНН ЗЛАТОУСТ ТА ЙОГО ПАТРИСТИЧНА СПАДЩИНА В ХРИСТИЯНСЬКІЙ ПИСЕМНІЙ КУЛЬТУРІ

Упродовж століть християнська писемність збагачувалася текстами Священного Писання. Спочатку вони існували у вигляді рукописів, а з часу цивілізаційного винаходу – книгодрукування – тиражувалися численними примірниками. Творіння перекладалися і продовжують перекладатися різними мовами, в тому числі мовами тих народів, які офіційно сповідують іншу релігію. Але для успішної релігійної комунікації, поширення релігійних вчень були необхідні нові твори, які й склали так звані твори другого порядку – Священний Переказ. Це твори вторинні не лише хронологічно, а й змістовно. Тексти переказів покликані доповнювати й трактувати Св. Писання. Основними такими текстами у християнській релігії є патристичні твори отців Церкви [2, 38]. Значна кількість праць існує в оригіналі. На першому місці серед таких видань повинно стояти "Patalogiae cursus completus" абата Ж. П. Міня [20], що складається з 161 тому серії грецької і 222 томів латинської (середина XIX ст., Париж). У новітній час в цьому виданні виявлено багато помилок та недоліків, але воно назавжди залишиться цінним за обсягом наукового матеріалу [19, 326].

На сучасному етапі історії Української держави процес становлення й утвердження духовної культури надзвичайно важливий як для пізнання нами власної сутності, так і для визнання незалежної України у світі. Докорінні зміни пов'язані з колом духовних орієнтирів, зокрема релігією, насамперед християнською. Актуальність теми нашого дослідження зумовлена необхідністю наукового узагальнення духовної спадщини пам'яток християнської писемної культури. Метою дослідження патристичних текстів віроповчальної літератури як засобу наукової, духовної та аналітичної орієнтації людини є розуміння релігійно-філософських аспектів, а також набуття навичок поглибленого прочитання християнських віроповчальних текстів.

Патристика (від грец. pater, лат. pater – отець) – одна з богословських наук, предметом вивчення якої є творіння св. отців Церкви та систематизоване викладення християнського

© Кучмай К.С., 2007

вчення, що в них міститься. У християнській церкві поняття "отець" закріплюється ще за часів апостолів, пастирів церкви. З плеяди "отців Церкви" виокремлюються "вселенські вчителі", котрі мають найвищий особливий авторитет у Церкві, робили їй значні апологетичні послуги у формуванні й поясненні догматів віри, церковних канонів. У Східній Церкві такими авторитетними постатями є Василій Великий, Григорій Богослов, Іоанн Златоуст та Афанасій Александрійський, на Заході – блаж. Ієронім, блаж. Августин, Амвросій Медіоланській та папа Григорій Великий [19, 324–325]. Тріумфальною перемогою християнства, торжеством православ'я, розвитком християнського просвітництва видатних отців Церкви вважається IV століття. Але його далеко не завжди можна назвати "золотим століттям" християнства. На життя св. отців ще істотно впливало язичництво, яке неодноразово намагалося відродитися. Християнство цілком вміщується в одне слово – Христос, у християн Він один Вчитель, але його вчення не було закріплено у письмовій формі ним особисто під час земного служіння. Послідовники Христа, переживши століття переслідувань, зламали офіційну монополію язичництва: їх вчення спочатку стало дозволеним (Міланський едикт 313 р.), потім привілейованим і нарешті здобуло статус офіційної релігії Римської імперії. Саме у цей період Церква чітко формулює суть православного віроповчання у своєму Нікео-Цареградському Символі віри, а у богослов'ї Афанасія Великого було розкрито поняття боговтілення як обожнення людини [7, 273].

Погляди християнських мислителів II–VIII ст. – отців Церкви ввійшли до православного вчення. Вони усвідомлювали проблеми свого часу й сповідували християнство так, щоб протистояти помилковим твердженням, відповісти на безліч питань, що знайшло своє відображення у їхніх вченнях. Писання отців Церкви, які жили у певні історичні часи, були відповідями на питання, адресовані окремим особам або релігійним громадам. Майже незліченний сонм святих отців Церкви залишив нам у спадщину величезні томи своїх творінь, які вражають різноманітністю жанрів та змісту: полемічні трактати, екзегетичні твори, послання, повчальні творіння, таємнозорові відкриття (одкровення) та ін. [15, 7]. Вивчаючи пам'ятки писемної культури, ми не можемо не брати до уваги особливості епохи, що породила їх, особливості мислення творців пам'яток, їхніх інтересів і намірів [2, 3]. Святоотецькі творіння стали основою православного богослов'я. Надзвичайними в цьому відношенні є твори св. Іоанна Златоуста, які складають бібліотеку богословської літератури – предмет нашого дослідження.

Святий Іоанн Златоуст – один з найвидатніших отців Церкви. Народився в Антіохії (347 р.). Наукову освіту, найкращу для свого часу, здобув під керівництвом матері. Її розумовими й моральними здібностями був здивований Ліваній – вчитель Іоанна. Златоуст звернувся до вивчення християнського богослов'я під керівництвом єпископа Антіохії св. Мелентія, який особисто охрестив його, а 370 р. призначив читцем на клір. З 372 р. Іоанн Златоуст продовжував богословську освіту у Картерія та у одного з кращих християнських вчених того часу – Діодора, єпископа Тарсійського, від котрого засвоїв антіохійський – раціональний метод тлумачення Св. Писання. Віддалившись у пустелю, Іоанн Златоуст провів там чотири роки у товаристві монахів, а потім ще два роки у повній самотності. Він вважав, що на самоті легше досягається моральна зрілість, краще формується характер та світогляд. Непомірний аскетизм зіпсував стан здоров'я Іоанна Златоуста: він повертається до Антіохії, де 381 р. стає дияконом. П'ятирічне дияконування, а потім дванадцятирічне священство дали Іоанну Златоусту всебічне знання про життя та людей, що й відображено у його проповідях. У 397 р. Іоанна Златоуста за настійним проханням Євтропія було обрано архієпископом Контантинопольським, що викликало незадоволення у столичного кліра й озброїло проти нього заможні класи населення. Але Іоанн Златоуст не припиняв у своїх проповідях викривати пороки суспільства, що зумовило його вигнання з архієпископської кафедри. 404 р. він був висланий у м. Кукуз (Вірменія), де прожив два роки. Помер Іоанн Златоуст у Команах 14 вересня 407 р. [20, 625–626].

Літературна спадщина Іоанна Златоуста надзвичайно велика. На жаль, немає змоги з'ясувати її точний об'єм. Популярність Златоуста як проповідника і екзегета була настільки великою, що порівняти її можливо лише з популярністю Августина на Заході. Це стало причиною надписування творінь Іоанна іншими авторами. Та все ж це завдання небезнадійне:

тисячі грецьких манускриптів його творінь та численні уривки з праць Златоуста у екзегетичних катенах (збірники, в яких під одним віршем біблійного тексту зібрані його тлумачення різними авторами) [10] та аскетичних флоригеліях (збірники прозаїчних або поетичних текстів) дійшли до нас [13]. Крім того, ми маємо велику кількість перекладів його творів. Найдавніші з них – латинською, сирійською та вірменською мовами – є особливо цінними до створення критичного видання. Необхідно зазначити, що більшість його творінь спочатку були проголошені усно. Бесіди Іоанна Златоуста – це справжня скарбниця для богословів, філософів, істориків, культурологів.

Екзегетична спадщина Златоуста – це бесіди-тлумачення на книги Нового та Старого Завітів, проголошених в останнє десятиріччя IV ст. у малоазійській Антіохії (столиця Сирії), місті із стотисячним християнським населенням [7, 275]. Всі зібрання Златоуста можна розділити на 4 групи: екзегетичні, догматичні, морально-аскетичні, листи. Кожна з екзегетичних бесід св. Іоанна за звичаєм складається з двох частин: у перший він пояснює тексти, у другій – пропонує моральні повчання. “Я завжди повчаю й не припиню повчати, – говорить він, – щоб ви не тільки слухали те, про що йдеться зараз, а й вдома постійно займалися читанням божественних Писань...”[17, 800]. Значна частина його творів існує у формі гомілій. Гомілія (у перекладі з грецької) – промова на зборах, бесіда з багатьма та найдавніший (часів апостольських) вид християнської храмової проповіді [20, 424].

Основними з них вважаються:

1. Бесіди на книгу Буття;
2. Бесіди на Псалми;
3. Бесіди на книгу пророка Ісаї;
4. Бесіди на Євангеліє від Матвія;
5. Бесіди на Євангеліє від Іоанна;
6. Бесіди на Діяння апостолів;
7. Бесіди на послання апостола Павла;
8. Проголошені бесіди;
9. Декілька проповідей на моральні теми.

Значне місце у його проповідях та бесідах займають тлумачення на Святе Писання. З старозавітних гомілій вважаються найдавнішими бесіди на книгу Буття. Перша серія складається з 9 гомілій, друга – це 67 гомілій на Буття, котрі охоплюють коментарем всю книгу. Бесіди на вибрані Псалми (58 псалмів) признані найкращими з старозавітних коментарів Златоуста. У них Іоанн торкається своєї улюбленої теми пороків і доброчесності, істини молитви та ін. З бесід на книгу пророка Ісаї у грецькому оригіналі збереглося лише шість гомілій. Коментарі на деякі глави книги Царств представлені у п’яти бесідах про Анну та трьох бесідах про Давида і Саулє [6, 122–123].

Головне місце у новозавітних гоміліях займають 90 бесід на Євангеліє від Матвія, де Златоуст з вражаючою майстерністю тлумачить притчі Христа, моральні та аскетичні пасажі виявляють не тільки власні переконання Іоанна, а й відображають ідеали того часу. 88 гомілій на Євангеліє від Іоанна значно менші за об’ємом, ніж бесіди від Матвія, та й проголошені вони були пізніше [7, 275]. Бесіди на книгу Діяння Апостолів дійшли до нас у 55 проповідях. За своїм стилем ці бесіди вважаються декілька нижчими від його бесід на інші книги Священного Писання, але за своїм змістом вони ніяк не гірші. Значення тлумачень Златоуста на книгу Діянь можна побачити з того, що до X ст. ці роз’яснення були єдиними й самими авторитетними. У них ми знаходимо зрозуміле викладення історичного сенсу, як і в інших коментарях Златоуста на Священне Писання. Майже половина всіх гомілій Златоуста присвячена тлумаченню Послань апостола Павла. Ніщо не викликало красномовства Іоанна до життя з такою силою, як бесіди про особистість та праці апостола язичників. Загальновизнані видатними патристичними коментарями є 32 гомілії на Послання до Римлян, яке є одним з кращих творів самого Златоустого. Необхідно відмітити гомілії на Послання до оринфян та Ефесян Значне місце займають Послання до галатів, ефесян, филип’ян, колосян, фессалоникійців, бесіди на Послання до Тимофія, Титу, Филимона. Бесіди на Послання до євреїв (34гомілії) поступалися своїми властивостями, вони були опубліковані

вже після смерті Златоуста та відрізняються від інших тлумачень, що дало підстави Еразму виразити сумніви з приводу належності цих гомілій Іоанну Златоусту [6, 126–130].

Головною діяльністю св. Іоанна Златоуста є його пастирство та проповідництво, які відрізнялися від характеру діяльності інших видатних пастирів IV ст. Відомо, що цей період в історії християнської церкви був часом великих богословських дискусій, часом, коли не тільки богословськи освічені, а й люди цілком сторонні, вважали своєю справою займатися вирішенням спірних догматичних питань [14, 4]. Серед невеликої кількості догматичних та полемічних бесід патристичної спадщини Златоуста, де він пояснює основи християнського віроповчання, ми знаходимо 12 бесід про незбагненність Бога. Проголошених бесід теж небагато, до початку XX ст. ми мали тільки дві. У наш час відомо 12 бесід. Бесіди проти іудеїв (8 гомілій) призначалися здебільшого для слухачів-християн. У цих бесідах Златоуст застерігає аудиторію від святкування іудейських свят, дотримання іудейських постів. Це вчення часто не зовсім правильно тлумачать [6, 131–133].Торкаючись будь-якої теми Златоуст завжди ставить перед собою мету морального вдосконалення слухачів. Багато бесід та проповідей ним сказано повчальних, бесід надгробних, похвальних, на честь святих угодників Божих і на численні випадки пастирської практики проповідника [14, 128–129]. Серед численних архіпастирських праць Златоуста велике значення мала його місіонерська діяльність. У повчаннях св. Іоанна вдало поєднані позитивні риси антиохійського та александрійського методів роз'яснення Св. Писання. Златоуст не забуває про основне завдання кожної своєї проповіді і бесіди, що побудовані на такій позитивній основі – навчити людей не тільки істинної віри, а й істинному життю по вірі.

Жодна з праць Златоуста не є настільки відомою і ретельно вивченою, як трактат "Про Священство" – один з найкращих творів святоотецької літератури [20, 625]. Книга отримала найбільшу кількість похвал, вона завжди вважалася класичною працею пастирології, де зображено ідеал християнського пастиря. До творінь Златоуста також відносяться листи, їх було написано близько 236 [6, 143].

Завершуючи свої бесіди, антиохійський пастир закінчує їх такими словами: "Бог для того тільки вимагає від нас милості до близьких наших, щоб Самому мати нагоду прощати нам великі гріхи наші. Отже, скільки б не було у тебе боржників чи то грошима, чи то образами, всіх пробач, та за таку великодушність проси від Бога відплати. Доки вони будуть залишатися твоїми боржниками, доти Бог не буде твоїм боржником; навпаки, чим скоріше пробачиш їх, матимеш можливість вимагати від Нього відплати собі за такий добрий вчинок" [18, 238].

Творіння святих отців досить рано, а саме з прийняттям християнства на Русі, було основним предметом читання наших предків. Початок слов'янських перекладів відноситься до самого давнього періоду слов'янської писемності. Зі всіх святоотецьких творінь жодне не було таким улюбленим і таким розповсюдженим у християнській писемності, як творіння св. Іоанна Златоуста [12, 6]. Але вони ще ніколи не з'являлися у систематизованому або повному зібранні. Звичайно, тексти перекладалися, видавалися та перевидавалися. Найбільш повне зібрання творінь св. отця (Бесіди на послання св. ап. Павла – як найулюбленішого предмета тлумачень великого святителя) у перекладі на церковнослов'янську мову було зроблено у XVII ст. у друкарні Києво-Печерської лаври, яка у різні періоди свого існування видавала багато творів отців Церкви. Упродовж 1621–1624 рр. вона займалася виданням двох об'ємних книг – Бесід Св. Іоанна Златоуста на послання св. ап. Павла й на Діянія св. апостолів, які склали чудовий вінець книговидавничої просвітницької діяльності її відомого засновника Єлисея Плетенецького. За часів архімандрита (помер 1624 р.) були надруковані твори Іоанна Златоуста "Бесіди на 14 послань святого апостола Павла" (1623 р.) і "Бесіди на діянія" (1624 р.). Але масштабними творами лаврського друку, які вимагали великої підготовчої роботи, вважаються два томи "Бесід" Іоанна Златоуста. Так, за даними Ф. Титова, до виправлення існуючого острозького перекладу "Бесід на 14 послань" [1], Єлисей Плетенецький залучив Лаврентія Зизанія, який протягом двох років звіряв текст з Ітонським (Англія) виданням 1612 р. Остаточна підготовка тексту продовжувалася ще два роки і виконувалася Захарієм Копистенським і Памвою Беріндою. Також з "Бесіди на діянія" Іоанна Златоуста звіряв з

Ітонським виданням Гавриїл Дорофійович, а далі ієромонах Йосиф Святогорець "преровождение то славянское с греческим архетипом прчитаа следова", а Памво Беринда "в конечном исправлении преведениа славенскаго и в типографии устроеним художном ..." Але ще й до Єлисєя Плетецького про друкування багатозмістовних і повчальних бесід св. Іоанна Златоуста піклувалося багато людей. Надзвичайно бажав цього кн. К.К. Острозький. Про це мріяла і кн. Феодора Чарторийська Боговитинова, яка, за свідоцтвом Захарія Копистенського, вмовила старця Кіпріана перекласти бесіди Златоуста з грецької мови на слов'янську, що той і зробив [19, 115].

Видані 1623 р. Києво-Печерською друкарнею "Бесіди св. Іоанна Златоуста на 14 послань св. ап. Павла" є солідним фоліантом, що містить 34 сторінки й 3 202 стовпця. Текст бесід друкувався у два паралельних стовпця, напівстатутом, по 50 строк у кожному та по 28 букв у рядку, у два кольори. Шрифт книги – різноманітний, причому основний, котрим набирався текст бесід, відрізняється своїм зовнішнім виглядом та розмір [19, 117]. До тексту додана передмова, присвяти, примітки, іменні й предметні покажчики. Правопис витримано в дусі середньболгарських норм (наприклад: "Въ лъто от създаныа; старости моеа; сеа книги" і т.п.). Літературний стиль – "плетеніе словес", яке прийшло в XV– XVII ст. в східнослов'янські країни з Балкан разом з так званим "другим південнослов'янським впливом". У виданні знаходимо виразні сліди західноєвропейського мистецтва, але не середньовічного, а передового мистецтва епохи Відродження [8, 74–76]. Книга була турботливо й розумно прикрашена мініатюрами, заставками й прописними літерами. Мініатюр у книзі небагато. З них особливо виділяється зображення св. Іоанна Златоуста, який сидить у горниці, за столом, на особливому помості, та пише свої бесіди на послання св. ап. Павла, котрий стоїть теж там і ніби диктує Златоусту, що писати. Без перебільшення можна сказати, що зовнішній вигляд цих двох книг є одним з найкращих серед видань Києво-Печерської лаври за часів першого періоду її історії [19, 117–118].

Тлумачення Златоуста Старого та Нового Завітів представлені у Ізборнику Святослава 1073 р. [4], що був цінною пам'яткою не тільки давньоруської, а й всієї слов'янської писемності. Це дуже велика рукописна книга, написана на пергаменті у 70-х роках XI ст. Рукопис Ізборника прикрашено шістьма "вихідними" мініатюрами-фронтиспісами, що утворюють єдину систему, двома заставками, кінцівками, а також ініціалами трьох типів. Оригінал Ізборника Святослава 1073 р. зберігається як національна святиня у Державному історичному музеї Москви. Саме він слугував матеріалом для сучасного факсимільного видання 1983 р., яке було б неможливе без реставрації, проведеної у 1978–1981 рр. Всесоюзним НДІ реставрації під керівництвом Г.З. Бикової. Розшифровування рукопису в процесі роботи дало можливість відновити вихідне розташування текстів. Саме в такому вигляді й виходить у світ факсимільне видання книги [5, 7–8].

"Неможливо, неможливо врятуватися нікому, хто не вправляється постійно у духовному читанні ... Навіть один вигляд таких книг, – зауважує св. Іоанн, – робить нас більш стриманими від гріха..." [17, 803]. З творіннями Іоанна Златоуста можна ознайомитися у виданні XVIII ст., надрукованому світським шрифтом у Москві, – "Дух або думки Святого Іоанна Златоуста"[3], а також "Повному зібрані творінь Св. Іоанна Златоуста"[11], зібранні "Патристика "[9] та ін.

Зрозуміло, що не всі питання християнського віроповчання були вирішені у твореннях Іоанна Златоуста, лише частина проголошених ним віроповчань дійшла до нашого часу. На жаль, не все сказане ним було записано скорописцями чи ним самим. Трапляються деякі відмінності, з якими не погоджуються, але зміст його праць, їх значення для християнської писемності від цього не втрачається. Дослідження патристичних творів Іоанна Златоустого дає змогу зробити певні узагальнення щодо його впливу на релігійне вчення, християнську віроповчальну писемність, духовну культуру. Завдяки величезній літературній спадщини, яку він заповідав Церкві, завдяки ясності та життєвості своїх бесід він став вселенським Учителем. І в наш час соціально-економічних та історичних перетворень, час духовного відродження української нації творіння св. Іоанна Златоуста служать добрим орієнтиром у християнському моральному вдосконаленні кожної людини й всього суспільства.

Література

1. Беседы Иоанна Златоустого на 14 посланий св. апостола Павла. – К., 1623. – 3202 с.
2. Горбаченко Т. Г. Вплив християнства на становлення писемної культури Русі-України: релігієзнавчо-філософський аспект. – К., 2001. – 272 с.
3. Дух и мысли святого Иоанна Златоустого. – М., 1799. – Ч.1, 2. – 367 с.
4. Изборник Святослава 1073. – М.: Книга, 1983.
5. Изборник Святослава 1073. Научный аппарат факсимильного издания. – М.: Книга, 1983. – 79 с.
6. Казенина-Пристанскова Е. Т. Золотые уста. Жизнь и труды Иоанна Златоуста. – Ровно: Живое слово, 2003. – 224 с.
7. Миллер Т. Заповеди блаженства в истолковании святителя Иоанна Златоуста // Патристика. – Нижний Новгород, 2001. – С. 273– 289.
8. Овчінніков В. С. Історія книги: еволюція книжкової структури. – Львів: Світ, 2005. – 419 с.
9. Патристика. – Нижний Новгород: Изд. Братства св. Александра Невського, 2001. – 359 с.
10. Пролыгина И. В. Иоанн Златоуст. Из Огласительных бесед // Альфа и Омега. – 2000. – № 2 (24). – С. 89–109.
11. Полное собрание творений Св. Иоанна Златоуста в 12 томах. – М.: Православная книга.
12. Полное собрание творений Св. Иоанна Златоуста в 12 томах. – М.: Православная книга, 1991. – Т.1. – 398 с.
13. Пюш Э. Св.Иоанн Златоуст и нравы его времени. – СПб., 1897. – 98 с.
14. Руснак С. Н. Пастырская и проповедническая деятельность св. Иоанна Златоуста на константинопольській кафедре. – Загорск: Троице-Сергиева лавра, 2004. – 222 с.
15. Сидоров А. Сущность соборного сознания в древнецерковной письменности: единство в многообразии // Патристика. – Нижний Новгород, 2001. – С. 7– 31.
16. Творения Святого Отца нашего Иоанна Златоуста, Архиепископа Константинопольского: в русском переводе. – М., 1898. – Т. 1. – Кн. 1. – 398с.
17. Творения Святого Отца нашего Иоанна Златоуста, Архиепископа Константинопольского: в русском переводе . – М., 1898. – Т. 1. – Кн. 2. – 899 с .
18. Творения Святого Отца нашего Иоанна Златоуста, Архиепископа Константинопольского: в русском переводе. – М., 1900. – Т.7. – 598 с.
19. Титов Ф. Типография Киево–Печерской лавры. – К.: Типография Киево–Печерской Успенской лавры, 1916. – 506 с.
20. Христианство: Энциклопедический соварь. – М.: БРЭ, 1993. – Т. 1. – 863 с.
21. Христианство: Энциклопедический соварь. – М.: БРЭ, 1993. – Т. 2. – 671 с.
22. Migne J. P. Patalogiae cursus completus. – Paris, 1850 – 1887. – Vol.1 – 166.

Михайло Михайлович Галушко
викладач Національного аграрного університету

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ФУНКЦІЇ СВЯТА: ПО ТОЙ БІК ПОВСЯКДЕННОСТІ

Зміна образу культури у ситуації сьогодення актуалізує способи опанування людини власної природи, її первісних буттєвих вимірів. Повсякденність як «верховна реальність» (А. Шюц) людини зумовлює стандартні контури її життєвого світу. Проте у проблемне поле сучасного філософського мислення, представлене іменами таких дослідників, як М. Бахтин, Б. Вальденфельс, Х. Кокс, Х. Ортега-і-Гассет, А. Шюц, потрапляє подія, що розриває буденний обряд повсякденних практик.

Тісно пов'язаною, а найчастіше повністю співпадаючою з обрядом формою позаповсякденної культури, виступає свято. “Під словом "свято" зазвичай описують всі хоч якнебудь значимі обряди календарно-господарського й життєвого циклів, у тому числі ті, що відбуваються в будні” [4, 136]. Адже будь-яка його іпостась – від влаштованої експромтом дружньої вечірки до ювілейного банкету або прийому “на вищому рівні”, сільського весілля або карнавалу в Ріо-де-Жанейро – припускає якийсь сценарій, що випливає із традицій наро-

© Галушко М.М., 2007

ду, можливостей суспільного прошарку, стану духовного клімату епохи. “Свято – дзеркало своєї епохи. По святам, що створюються народом, можна судити про політичне, історичне й духовне життя суспільно-економічної формації, визначити ідеї, інтереси й прагнення всіх її соціальних прошарків” [6, 79].

Ритуальність свята очевидна, але поверхнева й оманна. Якщо придивитися, то порядок на святі потрібний, в кінцевому рахунку, для кращого запалу саме безладдя. По суті, свято являє собою короткочасне забуття повсякденних табу. “Свято – це запланована подія, що розриває повсякденну практику й породжує радісний настрій. Його характерна риса полягає в тому, що життя в його межах організовується "не так, як звичайно” [9]. Ритуальні аксесуари, жести, тости, надповсякденні позиції свята служать не більше (але й не менше), ніж зоною переходу до антиповсякденного екстазу, розкріпаченню душ і тіл (алкоголем, іншими стимуляторами; піснями, танцями, фліртом; бесідами-суперечками на повну чистоту “передніх і задніх” думок і почуттів). “Повсякденний хід годинникової стрілки – свято зупиняє його. Стріла інших вимірів, загублених у суєті, свято обертає час у Вічність, пространлюючи круговорот будня поверненням в Едем. Їж! Пий! Люби! Витрачай і обдаровуй! Ніщо не убуде, усе повернеться сторицею. Не норма, а надлишок, не історія, а вічний міф, дохід і витрата в одній особі – таке воно, свято, орач буття. Не думайте про користь – її тут немає. Як немає користі в картині Ель Греко, сонеті Шекспіра, посмішці дитини з морозивом у руці. Карнавал – вище ім'я свята. Блазень – король і раб його” [12, 211].

Вихідна функція бенкету (недарма це слово винесене в одну з назв діалогів Платона: бенкет стає місцем зустрічі з філософією, специфічною культурною формою, а не продовженням життєвої мудрості) і супутніх йому елементів святкування – в необхідному відпочинку від інших обов'язків, що перетворюють у повсякденність геть усе; періодичній відмові від всіх інших ритуалів (поклоніння й шанування, панування й підпорядкування, домашніх, родинних і професійних, службових обов'язків. Прикрашаючи й звеличуючи побут, більшменш щире й щедре свято зрештою знищує щоденність і її цінності (звичної ритміки, економії, стриманості, помірності, вірності обітницям, елементарній чистоті й порядку розташування речей, нарешті). Свято “різко відрізняється від досвіду повсякденності й перехід від одного до іншого вимагає певної душевної й емоційної перебудови” [15, 19].

Функції свята певною мірою вже визначені дослідниками середньовічного карнавалу. Затвердилися уявлення про значимість карнавального компоненту народної культури в Середньовіччі й в епоху Ренесансу. Дослідження з викриття свята періоду панування християнської традиції, під покривом якої ховалися елементи дохристиянської магії, ритуалів, жертвоприносини, що перевертали соціальний порядок і руйнували строгу номенклатуру ролей і їхню тверду субординацію, підводять до висновку про наявність якогось стійкого архаїчного ядра, що дозволяє ті або інші події в різні епохи й у різних країнах називати святом. Саме в спалахах оргіастичного “божевілля”, зміні соціальних ролей полягає культурне призначення свят (що достатньо з'ясовано М.М. Бахтіним і іншими “карнавалознавцями”, “екстазологами”). Автор “Творчості Франсуа Рабле…” вводить класифікацію й у самі свята: “На противагу офіційному святу карнавал тріумфував як тимчасове звільнення від пануючої правди й існуючого ладу, тимчасове скасування всіх ієрархічних відносин, привілеїв, норм і заборон” [3, 18]. Особливості офіційного оформлення свята ми знаходимо в іншого російського дослідника Д. Зелова: “Офіційне свято завжди прагне відтворити художніми й нехудожніми засобами образ суспільства з його соціальною ієрархією й складними внутрішніми зв'язками” [8, 42]. Але в цілому відзначає ігрову функцію будь-якого свята: “Для розуміння сутності свята важливе поняття гри як особливої змістоутворюючої форми спілкування людей. Свято, говорячи словами М.М. Бахтіна, – "це саме життя, оформлене ігровим способом"” [7, 30].

Набагато рідше зверталося уваги на гносеологічні аспекти розглянутого феномена. Крім усього іншого, збаламучена атмосфера “червоного дня календаря” дає змогу побачити речі й людей, обставини й відносини з несподіваною для обивателя, частою таємницею, забороненої зазвичай сторони – підглянути свого роду виворіт буття. “Свято означає зміну психологічного стереотипу життя, коли люди відчувають і думають “не як завжди”, не забу-

ваючи, втім, про проблеми повсякденності" [7, 30]. Святкові виміри свідомості рішуче повертають його впритул до моральних й естетичних сторін життя, які так або інакше приглушуються попередньою й наступною щоденністю. Тим самим на якийсь час підкреслюється цілісність і самоцінність людської душі, виявляється її повне призначення на щастя й досконаліть свого власника. Свято – оригінальна форма й необхідна школа, так би мовити, допізнання життя. Недаремно люди частенько знайомляться, друзі нерідко сваряться, а вороги почасти примирюються в просторі застілля.

Свято звільнює силу, приховану від індивіда, що не знає границь своєї свідомості й свого «я», відкриваючись всеєдності в радісному самозабутті. Саме цю особливість підкреслює М. Бахтін у розумінні карнавалу: "Карнавал не споглядають, – у ньому живуть, і живуть всі, тому що за своєю ідеєю він всенародний. Поки карнавал відбувається, ні для кого немає іншого життя, крім карнавального. Від нього нікуди піти, тому що карнавал не знає просторових границь. Під час карнавалу можна жити тільки за його законами, тобто за законами карнавальної волі. Карнавал носить всесвітній характер, це особливий стан усього світу, його відродження й відновлення, до якого всі причетні" [3, 81]. Календарні, аграрні, національні й індивідуальні свята відіграють роль силових точок, у яких розчиняється категоріальна оболонка, що розділяє простір і час. Свято порушує мірність ньютонівського вирахування їх. Випадаючи з календаря, святковий день живиться й сакральною радістю, і захоплюючим дух перельотом до витоків традиції, до моменту героїчних подвигів предка, і реальністю участі в міфах або реальних подіях. Історичний час перекидається, суб'єктивне трансгресує. Людина, налаштована на те або інше свято, перш ніж піднестись, ототожнюється з Богом, є спільником у його подвигах і стає Героєм. Учасник свята зустрічається один на один із традицією, із самим собою. У своїй самості він не є душа, що замкнута в самосвідомості індивідуаліста, горда унікальність, навпаки, він – те, що є загальним для всіх, що відкривається в акті щирої радості і торжества. Не будь цієї спільності всього з усім і кожного з іншим, ми не могли б сприймати ритми ритуальної музики, захоплюватися наскальними малюнками, згадувати в снах своє далеке минуле, застосовувати древні психотехніки й багато чого іншого. Інтерес до ритуальних механізмів, до древніх свят, карнавалів і містерій задається не тільки прагматичними потребами соціальної регуляції й стабілізації соціальних структур, а й нагальною потребою відкривати інший, не підвладний маніпуляціям і регулюванню світ безмежної волі й непідробної радості.

Якщо відзначені перверсії святкування йменувати ритуалом, то в зовсім особливому змісті час від часу необхідного особистості й колективу втечі від щоденності, причому вже не "нагору", як при врочистому обряді, а "донизу", до тваринних джерел історії й архаїчних шарів культури. Так що ритуал творить аж ніяк не зміст свята, а лише формальний камуфляж такого.

До того ж, свята, особливо календарні, що співвідносяться з певними датами, тією чи іншою мірою заражаються повсякденністю. Вони зберігають гультяйство (тобто тимчасову волю від звичайних обов'язків), але втрачають ентузіазм від нескінченного повторення. Аж до того, що починають обтяжувати своїх організаторів і учасників (як військові паради деяких російських імператорів або ж "демонстрації солідарності трудящих" наприкінці радянської влади в СРСР). Очевидно, якісь форми символізації колективізму, "уречевлення" людської спільності кореняться в природі вичерпання змісту історичної форми єднання. Тоді форма спільності починає нависати, превалювати над почуттям споріднення.

Водночас, яким би не було сильним карнавальне щеплення до дискурсу про свято, однак, уважати його породженням або ексцесом буднів було б дещо прямолінійно, тому що свято не є особливим, нехай і якісно відмінним, станом буднів; він не є похідною їхньої монотонності, у граничній точці нестерпності якої проявляються деструктивні й неупорядковані компоненти психіки людини. Свято не зводиться до розладу й рекреації, (не впадаючи у крайність абстрактного заперечення цих істотних ознак свята) тому що воно є тим, що існувало до буднів. Відомо, що в давньогрецьких діонісійських, самофракійських і інших містеріях учасники їх вірили у відродження вже втраченої на той час гармонії – час «золотого сто-

ліття». Не виворіт, а попередню будням («працям і дням» Гесіод) форму існування, історичний розвиток якої створив такий регламент життя, відкриває свято. Отже, суть свята не в перверсії повсякденності осілого й упорядкованого життя, а у відродженні того, що передувало їй, що було споконвічно: постійно нове відчуття дороги, вічний рух.

Отже, свято – це данина внутрішньої потреби в кочуванні, своїй волі до мандрівки, данина номадичному космосу з вектором вертикального руху. Про повноту здійснення попередньої форми життя вказує ще й та обставина, що божества стародавності, витиснуті з повсякденності, допускаються імперією свята у вигляді персонажа або маски, яку можна вибирати й в образі якої можна бути. Маска – це медіумом іншого світу тілесних станів. У світлі свята попередні форми життя проступають як водяні знаки, наявність яких, як і у випадку із грошима, є свідченням його дійсності й сакральності.

Крім того, свято надзвичайно важливе як "джерело інформації про життєдайність символу, що повертає людину й дає їй проникнути в реальність архаїчних образів, відчуттів, регулятивів" [14] і того особливого простору, в якому зовсім інша топографія місцевості, інші тимчасові ритми, інша наповненість подій, інша мова, інша інтенсивність бажань і інші об'єкти задоволень. Будучи прямим спадкоємцем ритуалу, свято увібрало всі його найбільш діючі властивості, його логіку розвитку: ріст хаосу, невизначеності, тривог, утоми й абсурду, трагізму; потім, злиття з ними (хаосом і невизначеністю): несамовитість, сміх, танець, торжество низу, відмова (перевертання) від установлених норм, заборон і табу – харчових, моральних, ідеологічних, естетичних, релігійних, – травестизм ролей і статей; вслід потім відродження природного й соціального Космосу, циклу, порядку, норми, доцільності й корисності. "По суті, правило регламентує корисну діяльність, а ритуальні акти, що відбуваються на святі, є його порушеннями: ціль правила – це завжди користь і насамперед збільшення ресурсів. Марнотратство зворотне правилу: воно викликає то тривогу, то почуття радості, неприборканої пристрасті, до якої домішується страх, що є сутністю сексуальної активності" [2, 110]. Трохи інші акценти превалюють у Х. Ортеги-і-Гассета, але все-таки сучасні Батаю: "Глибинна життєва активність завжди спонтанна, необов'язкова, безцільна й полягає у вільному виливі накопиченої енергії, надлишок можливостей становить характерну ознаку здорового повнокровного життя, утилітаризм же – симптом слабості, життєвої ущербності" [13, 137].

Подія, що називається святом, стверджує себе в контр-позиції повсякденності. "Основна частина свят виконує функцію розмітки соціального часу: вони позначають межі між інтервалами (астрономічними роками, відрізками життя людини та ін.)" [9]. І чим більший контраст із буднями, тим величніше й урочистіше свято. Даючи учасникам можливість доторкнутися до таємниці джерел, він примирює протилежності, демонструючи стан світу, у якому вони ще не набрали силу маніхейських опозицій, ще не проросли. Роль свята як засобу зняття напруги, гармонізації емоційно-психологічного стану людини й суспільства, як повернення справжньої ідентичності із природою й соціальним середовищем, умови примирення з буднями, з їхньою одноманітністю й монотонністю, відтворенням світу з обмеженим місцем і часом, "стрибка в справжнє першоджерело ідентичностей" [1, 46], незаперечна. На це звернув увагу Конфуцій, який вважав, що правителі повинні організовувати й санкціонувати свято ("Не можна тримати лук постійно натягнутим, не послаблюючи його час від часу, як і не можна тримати постійно послабленим, не натягуючи його", [1, 41-42] і паризькі богослови XV ст., котрі стверджували, що "бочки з вином лопнуть, якщо час від часу не відкривати отвір й не впускати в них повітря. Всі ми, люди, – погано збиті бочки, які лопнуть від вина мудрості, якщо це вино буде перебувати в безперервному бродінні благоговіння й страху божого. Потрібно дати йому повітря, щоб воно не зіпсувалося. Тому ми й дозволяємо собі в певні дні блюзнірство (дурість), щоб потім ще з більшою ретельністю повернутися до служіння господу" [3, 12]. Свято, з одного боку, сполучує механізми прийняття дійсності, адаптації до неї, дає можливість упокоритися з об'єктивно сформованими обставинами, а з іншого боку – допомагає народитися новому, вітаючи відновлення, служить людині опорою в його зусиллях зрозуміти дійсність, що лякає своєю новизною; воно "загострює свідомість історії й одночасно дає відпочинок від неї" [10, 127]. Із втратою свята, навпаки, втрачаються

риси людяності в окремої людини й у співтовариства в цілому. Людина стає більш обмеженою, менш пристосованою і втрачає, на думку теолога Харвея Кокса, відчуття свого важливого місця й призначення в космічному житті, з чим важко не погодитися.

Перетворення ритуалу в свято йшло по шляху зростання ігрового відношення до подій, що відбуваються в ритуалі. Девальвуючи серйозність, ігрове начало може зберегти привабливість тільки з ростом видовища, ростом почуття задоволення. Зміст гри – у її охопленні всієї людини, у захопленні й участі. Гра не вдається, коли не відбувається збільшення «ставок», коли не підкоряє того, хто вступає до неї своєю логікою. Природа гри не вичерпується вільним від прагматизму проявом надміри сил і потребою в новизні (вертикальному русі). Вона не може здійснитися без морально відповідального відношення, горизонт якого завершується смертю. Той, хто грає програє життя. Смерть – кінець гри, але гра без вибування (символічної смерті), без можливості реальної погрози позбавлена «нез'ясованої насолоди» і повнокровного задоволення.

Кровоносна природа свята працює в режимі «смерті-народження», «тут» і «зараз»: уперше для того, хто присвячується, і заново тому, хто ініціює. Але присвята не буває без заклання звичного й повсякденного. Смерть інтелекту, норми, повсякденних форм чуттєвості, уявлень про простір-час й введенні в особливий світ з його незвичайними ритмами, звуками, фарбами й заходами, зі стислим у точку першоподії світом, що володіє всім простором, всією енергією відновлення. Його заклик є органічним. Становить інтерес стихія неформальних рухів, де, як у тиглі, утворюються новації, придатні, можливо, у зразок майбутньої норми, де самим серйозним чином проживаються нові ідеї, де відкидаючи попередні конвенціональні норми, формуються нові правила міжособистісних контактів, де часом святкуються справжні свята й набувається почуття архаїчної причетності.

Свято – це адаптація до нестерпних умов життя й праці. Імовірно, кочівникам, що сіли на землю, свято дало єдину можливість «кочувати», переміщуватись в просторі, але, щоправда, вже в просторі свідомості, так би мовити, «вертикально». Він дарував зустріч із невідомим; як з невідомим зустрічалися йдучі люди, так з невідомим зустрічалися й люди що святкують, танцюючі, співаючі. Адже почуття волі, що виникає від зустрічі з новим, до цього часу не баченим, викличе радість. “Свято, якщо визначати його не традиційно, є вільна життєдіяльність, що протікає в почуттєво доступних для огляду межах місця й часу й за допомогою живого контакту тих людей, що зібралися добровільно” [11, 10–11].

Чим грандіозніше свято, тим більшої урочистості воно потребує, але врочистість завжди опирається на життєво важливу хвилину в долі роду, співтовариства, держави. Свобода від праць і днів-буднів, подолання роз'єднаності відбувається не безформно, але має свій ритм, свою логіку. Саме тут розкриває себе режисура свята, що виходить із особливості свідомості людини, що більш зацікавлено впадає в піднесений (тобто вирваний зі спокою, ексцентричний) стан серйозної врочистості, у стан страху, розчулення, жалю, від якого відбувається перехід до радості, веселощів, єднанню в спільності, відсутньої в повсякденності. Російський дослідник А. Мазаєв пише: “Свято – комунікація з приводу волі. Свято поєднує людей узами спільності, породжує почуття волі й колективності. На святі люди більш, ніж деінде, відчувають конкретно, почуттєво свою матеріальну єдність і спільність...” [11].

Повсякденність, армована регламентом, переривається святом, яке є – радикальним засобом компенсації дефіциту вражень. І, навпаки, “повсякденне – це те, що відбувається щодня, що проривається крізь “впорядковану метушню” свят” [5, 42]. Потреба в ньому виникла тим відчутнішою, чим більше збільшується «культурний» зазор між виникненням і використанням бажання. Напруга вимагала звільнення й вирішення. Можна сказати, що перше свято вказує точку, у якій історія розколюється на до-людську й власне людську. Підсиливши тезу Шіллера, можна додати, що людина стає людиною, коли вона починає святкувати, що, втім, означає одночасно й жертвувати, і грати, і ховати, і мислити, і творити.

Отже, аналіз контр-позиції повсякденності та свята виявляє такі соціокультурні функції останнього:

- розмітки – перехід від одного до іншого вимагає певної душевної й емоційної перебудови (А. Шюц);
- спів-буття – стан піднесення, забезпечує ототожнення з Богом, можливість проявити у собі його образ, стати його спільником у його подвигах, героєм;
- короткочасне забуття повсякденних табу – перевертання соціального порядку та руйнування номенклатури ролей, їхню суворої субординацію (М. Бахтін);
- єднання – людина припиняє бути атомарною самістю, а стає "представником роду" (Ф. Шиллер) (лише вичерпання історичної форми єднання соціуму призводить до відчуженого ставлення до світа);
- "джерела інформації про життєдайність символу" – повертає людину й дає їй проникнути в первісну реальність архаїчних образів, відчуттів, регулятивів;
- "бенкету" (Платон) – зустрічі з автономними культурними формами мистецтвом, філософією, релігійними таїнствами;
- ігрову – підкреслення цілісність і самоцінність людської душі у доцільній діяльності;
- вільного виливу накопиченої енергії, надлишку можливостей (Х. Ортега-і-Гассет);
- зняття напруги, гармонізації емоційно-психологічного стану людини й суспільства, як повернення справжньої ідентичності із природою й соціальним середовищем, умови примирення с буднями, з їхньою одноманітністю й монотонністю, відтворенням світу с обмеженим місцем і часом, стрибка в справжнє першоджерело ідентичностей;
- радикального засобу компенсації дефіциту вражень.

Але своєрідні "екскурсії" із зони свята в повсякденність, приводять мандрівників до дивного висновку, що "своє" краще й звичніше, ніж чуже, що за межею повсякденного життя в стані святкової ейфорії не можна перебувати занадто довго, тому що від неї болить голова, і тому завжди так тягне вернутися до себе додому у звичну колію побуту й роботи. Екскурсію не можна плутати з еміграцією: те, що в короткочасності приносить радість і веселощі, при затягуванні свята стомлює і розбещує. Не дивно, що в стародавні часи, коли заборон, здавалося, було більше, дозволялося у певні святкові дні їх порушувати й не тільки для розрядки, а й для того, щоб любити й поважати рятівний порядок.

Література

1. Абаев Н. В. Чань-Буддизм и культурно-психологические традиции в средневековом Китае. – Новосибирск: Изд-во Новосибирского ун-та, 1989. – 357 с.
2. Батай Ж. Сад и обыкновенный человек // Маркиз де Сад и XX век. – М.: РИК «Культура», 1992. – С.89–117.
3. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Художественная литература, 1965. – 527 с.
4. Бернштам Т.А. Будни и праздники: поведение взрослых в российской сельской среде (XIX – начало XX века) // Этнические стереотипы поведения. – М.: Наука, 1985. – 279 с.
5. Вальденфельс Б. Повседневность как плавильный тигль рациональности // Социологос. – М.: Прогресс, 1991. – С. 39–50.
6. Жигульский К. Праздник и культура. – М.: Прогресс, 1985. – 286 с.
7. Захаров А.В. Феноменология праздничного мироощущения // Общество. Культура. Мировоззрение. – М.: ИФ РАН, 1994. – С. 18–39.
8. Зелов Д.Д. Официальные светские праздники как явление русской культуры конца XVII – первой половины XVIII столетия. – М.: Аванта, 2002. – 157 с.
9. Ильин В. Подарок как социальный феномен // http://www.socnet.narod.ru/t_blank
10. Кокс Х. Праздник шутов: Теологический очерк празднества и фантазии (Реферативное изложение И.Б. Роднянской) // Современные концепции культурного кризиса на Западе. – М.: Наука, 1976. – С. 86–144.
11. Мазаев А.И. Праздник как социально-художественное явление. – М.: Правда, 1978. – 217 с.
12. Олди Г.Л. Вертушка. – М.: Ексмо, 2003. – 405 с.
13. Ортега-и-Гассет Х. О спортивно-праздничном чувстве жизни // Философские науки. – 1992. – № 12. – С. 139–140.
14. Савчук В.В. Пульс праздника // http://anthropology.ru/ru/texts/savchuk/feast.html
15. Шюц А. Структура повседневного мышления // Социологические исследования. – 1988. – № 2. – С. 17–39.

Анатолій Іванович Яковенко
здобувач Східноукраїнського національного
університету ім. Володимира Даля

ХРИСТИЯНСЬКІ ДУХОВНІ ЦІННОСТІ: ДУХОВНІСТЬ, МОРАЛЬНІСТЬ, СВЯТІСТЬ (релігійно-філософський погляд)

На межі тисячоліть, за умов всезагальної глобалізації суспільного життя, з особливою гостротою постала проблема формування нового мислення, вирішення питань всесвітнього масштабу, що, у свою чергу, передбачає звернення як суспільства, так і кожної особи до потужного гуманістичного потенціалу християнських цінностей. Духовні пошуки особи як шлях до осягнення людської суті за нових конкретно-історичних умов, коли людина стала вирішальним фактором світового розвитку і від неї залежить виживання людства як виду, набувають особливої актуальності. Прагнення до гуманізації суспільства, утвердження пріоритету загальнолюдських цінностей стимулює інтерес до релігійного, зокрема християнського, аспекту формування особи. Звернення до духовних пошуків так чи інакше передбачає дискусію про цілі та цінності, спосіб життя та сутність життєрозуміння, пошук сенсу життя та ідеалу. Цим зумовлена потреба в дослідженні релігійних духовних пошуків особи з точки зору утвердження збережених християнством загальнолюдських цінностей, що по-своєму виявляються в різних національних культурах і набувають в них особливого характеру. Християнство як чинник гуманізації особи має важливе значення для нашої країни, яка переживає період становлення й формування. Адже саме життя актуалізує питання української духовності, пов'язаної з віковічними християнськими засадами, які наголошують на цінності кожної людської особи, вимагають шанувати насамперед природні права людини. Про що, зокрема, свідчить доручення Президента України № 1-1/657 від 08.07.2005р. "Щодо подолання морально-духовної кризи суспільства". У період національного і духовного відродження постійно зростає інтерес до гуманістичного потенціалу християнства, який забезпечує моральне оздоровлення та духовне оновлення суспільства, сприяє формуванню філософської культури та самобутнього світогляду українського народу.

Проблема духовності дедалі більше приваблює увагу дослідників, підтвердженням чого є публікації Г.С. Кисельова, С.Б. Кримського, В.А. Лекторського, І.В. Степаненка, Н.А. Іордакі, Ж.Юзвак, О. Недавньої та ін. Християнське розуміння духовності знаходить своє відображення в працях С. Ярмуся "Духовність українського народу: короткий орієнтаційний нарис", В. Соловйова "Духовні основи життя", М. Бердяєва "Шляхи гуманізму", Й. Рацінгера "Вступ до християнства", А. Грюна "Любити себе", "Про духовність по-іншому", П. Флоренського "Християнство і культура", С. Франка "Сенс життя, Х. Яннараса "Варіації на тему Пісні Пісень", єп. Феофана "Що таке духовне життя і як на нього настроїтись?", в сучасних богословських дослідженнях Т. Шпідліка та М.-І.Рупніка про східну духовність, а також в публікаціях Г.В. Платонова і А.Д. Косичева, В.Н. Шердакова, Л. Рока е Мело, О. Бульнуа, А. Гомеса Барбози про особливості християнської духовності.

Мета статті розкрити гуманістичний та морально-виховний потенціал християнства; з'ясувати сутність християнської духовності та християнської святості; визначити, як вони взаємопов'язані і взаємодіють у процесі гуманізації особи; показати вплив християнства на відносини між особою і суспільством.

Християнство, маючи потужний гуманістичний потенціал, дієво впливає на людину, акумулюючи її духовну сутність, спрямовує її до осягнення святості. Встановлено, що духовність і релігійність сприяють вдосконаленню людини як особи. Відмінність їх полягає в тому, що духовність безпосередньо апелює до вищих цінностей (істини, добра, краси), а релігійність висуває на перше місце Бога, відповідно – ієрархія цінностей формується "згори", за

© Яковенко А.І., 2007

посередництвом його авторитету. Духовність виступає інтегративним феноменом, що стосується сфери смисложиттєвих цінностей, які визначають зміст, якість і спрямованість людського буття та "людський образ" в кожному індивіді. Релігійність же передбачає зв'язок людини з трансцендентним, надприродним, беззастережне прийняття нею певних істин про Бога і виконання обов'язків, які з цього випливають. Християнську духовність визначено як феномен, що передбачає якісне перетворення людської особи, досягнення відповідного її сутності ступеня досконалості (святості). Святість передбачає реалізацію людиною свого покликання, що водночас є виконанням Божої волі. В онтологічному аспекті святість людини – це участь у святості Бога, а в біблійному контексті – це відокремленість від "профанного" світу. Християнська духовність вивищує потреби людини у моральності, знаннях, альтруїзмі, а відтак виступає фактором гуманізації особи – процесу сходження людини до своєї найпотаємнішої сутності через спрямування до наднідивідуальних цілей. Механізмами цього процесу є самопізнання і самоаналіз, що веде до духовного самоперетворення людини.

У християнстві Бог є водночас дуже близький до людини, чуйний і повний милосердя. Св. Августин говорив, що Бог є ближчий для людини, аніж людина сама для себе, і одночасно Він перевищує найбільші людські прагнення [13, 23]. Їх з'єднання сягає вершини, почавши від втілення через Пасху, коли слава Бога поселяється у прославленому тілі Христа, щоби згодом "спуститися" до людських душ у жертві Євхаристії. Радикально Бог освячує людину через свою божу іманентність. В Ісусі Христі відбулося досконале з'єднання Божої іманентності. Через свою людську природу Христос увійшов у людське життя і в людську історію. Віра в Бога, що став людиною, віра в Боголюдину є специфічною рисою християнства. Кардинал Йосиф Рацінгер наголошує, що "християнська віра – це щось більше, аніж вибір певної духовної основи світу, її центральна формула звучить не "Вірую в щось", а "Вірую в Тебе". Вона є зустріччю з людиною Ісусом, і в цій зустрічі з Особою осягається сенс світу" [7, 45]. З огляду на це християнська духовність є христоцентричною, зосередженою на наслідуванні Христа. А. Гомес Барбоза зазначає, що "поняття "духовність" має свій стрижень і корінь в "дусі", а отже, в подиху, вітрі, хвилі. ... Дух означає життєдайний подих Бога, відкриття Бога на свій задум, подолання людського егоїзму. І власне це оживлення Духом Ісуса становить основний зміст поняття християнської духовності. ... Духовність – це життя згідно з Духом Ісуса у Церкві, це життя Його Духом. Духовність вказує на зустріч Божого Духа з нашим духом або осередком особистості" [14, 7]. "По відношенню до християнства духовність є гармонією того, що походить від Св. Духа і виражається у побожності, зі всією тілесно-матеріальною сферою людини", – стверджує М. Хмєлевський [14, 50]. Говорити про духовність – це говорити про те, чим дихає дана особа, про стиль її життя, її прагнення. Загальноприйнятою є думка про те, що домінантним показником духовності особи виступає її моральність. У християнстві моральне вдосконалення людини є найвищою метою життя, тільки моральне благо покращує саму сутність людини. Водночас християнське життя не полягає в тому, щоб завчити ті чи інші заповіді й намагатися їх виконати, а в тому, щоб у заповіді, у слові, в образі віднайти глибинний сенс і вростати в нього. Християнство вчить чути голос Бога не лише в "законі", а й у тому, що підказує совість. Відтак, до регулювання людської поведінки залучається могутній моральний фактор. "Моральне вчення Христа – це не просто закон. Господь не домагається формального виконання людиною всіх "параграфів" морального кодексу. Він прагне повного духовного переродження людини, внаслідок якого сама думка про гріх, саме бажання гріха стали б чужими і протиприродними для освяченого серця" [10, 103]. Духовність є найглибшою сферою християнського життя, вона пов'язана з практикою, зі щоденним життям особи. Автор погоджується з думкою С. Ярмуся, який вважає, що "духовність – це не абстрактна, а реальна цінність, отже, не щось потенційне або тільки ідеально бажане. … Духовність – не абстрагований ідеалізм, а конкретне життя, і про неї треба мислити й популяризувати її в реальній життєвій площині" [11, 150].

Серед зарубіжних досліджень важливою в нашому контексті є позиція Г. Корті, який ототожнює духовність з християнською святістю на різних рівнях. Наскільки теологія служить пізнанню об'явлених істин, настільки духовність полягає в тому, щоб їх переживати у

конкретному житті. З цього випливає велика кількість форм духовності, спричинена різною пропорцією використаних засобів вдосконалення. Подібної думки дотримуються Г. Тіль і Г. Урс фон Бальтазар. Згідно з ними, духовність є конкретною формою святості, яку вірні реалізують залежно від умов, у яких вони живуть. Між святістю і духовністю існує така сама відмінність, як між суттю речі і формою, якої вона може набирати [4, 53].

Поняття святості давніше за християнство. "У праслов'янській свідомості поняття святості бере початок в індоєвропейському "svet", що означало ріст, розквіт певної животворчої субстанції, який веде до визрівання плоду і прориву до нового, вищого стану" [8, 425]. В.С. Горський зазначає, що "в слов'янській міфології таке "зростання" розуміють як результат дії особливої родючої сили чи, пізніше, як образ, символ цієї сили" [3, 71–72]. У християнстві, з одного боку, як і в інших релігіях, поняття "святий" стосувалося Бога, Невидимого і Незбагненного, а також усього, що пов'язане з Ним (святі місця, храми, речі). З іншого ж боку, щодо позначення людей, які досягли певного рівня досконалості, християни також використовували це слово. Існує особливий лик святості, яким Бог наділяє кожну окрему людину. Тому А.Леві стверджує, що святість не має "ані правил, ані норм. Існує стільки видів святості, скільки є комбінацій темпераментів та обставин" [15, 153]. І. Вербінський наголошує, що "одна святість володіє різними шляхами реалізації" [16, 50]. Святість – це завжди повернення до витоків, до безпосереднього та особистого наслідування Христа. У моральному вимірі святість є якнайбільшим уподібненням людини до Христа, бездоганним життям, яке свідчить про існування вічних цінностей, вічного життя, Бога.

Християнство – це не тільки прийняття певних релігійних норм, певних релігійних цінностей, воно означає і прийняття змістовних цінностей конкретної релігії. Йдеться про якісно-відокремлене значення цінностей, які органічно поєднуються, органічно входять до системи інших цінностей. Інша система, "іншість" є теж системою загальнолюдських цінностей, тому можна вести мову про "подібність" та "неподібність", але, на нашу думку, більш правильним є поняття "внутрішнього входження" однієї системи духовних, релігійних, культурних цінностей до іншої. Очевидно, що процес еволюції староруської спільноти вимагав певної асиміляції нових цінностей. Не можна перебільшувати або применшувати значення прийняття християнства. "Божа кара" вважалася аналогом божественних настанов. Так, Володимир Мономах оптимістично тлумачить Божі покарання як прояв любові Бога до людини, як прагнення застерегти людину або людей від гріховності, від створення зла в світі: "Боже великий, що сотворив небо і землю! Поглянь на нових людей своїх! Дай же їм, господи, узнати тебе, істинного бога, як ото узнали землі християнськії, і утверди в них віру правдиву і незмінную. А мені поможи, господи, проти врага-диявола, щоб, надіючись на тебе і на твою силу, ідолів я підступи його" [5, 66]. Цей же аспект духовності є й у "Молитві" Володимира Мономаха: "Піднесись, душе моя, і про діла свої помисли, що ти їх вчинила, перед свої очі винеси їх, і краплю пролий сліз своїх, і повідай наяву діяння свої всі і мислі Христу, і очистися" [1, 464]. "Божа кара", звернення до Бога, очищення – це можливості для навернення на шлях добра, а тому – це непривнесення зла до світу через людину. Загалом, у літописах завжди стверджується можливість людини обирати добро або зло. Але, добро і зло не інтерпретуються староруськими літописцями як характеристики дуальної картини світу. Головною та принциповою відмінністю "моделі світу" Київської Русі є гармонія, цілісність, єдність, монізм. Це була трансляція реальних духовних переживань людини, моральних ідеалів, навіяних не тільки духом церковних заповідей, а й життєвою практикою культури. В духовності Київської Русі не існує місця для ницості, світ – це краса і благо. Світ – це невичерпне благо і невичерпна краса. Вони проміні Божественної краси, яка просякає душу світу, природу, людину. В цьому аспекті й відбувається рух людини від світу образів до образу світу, від язичництва – до християнства. Християнство надає цілісність образу світу, багатошаровий образ реальності центральним поняттям.

Досконаліть морального руху людини привноситься досконалістю самого світу, його законами, змістом його речей. Києворуські святі отці звертаються й до найголовнішої та найвищої частини людської душі – до проблеми знаходження духу. Дух інтерпретується як

благодать, як втаємничення, як винагорода за думки і вчинки. Можливим, на думку києворуських святих отців, є й набуття духу завдяки моральності. На думку Феодосія Печерського, тільки ті, "які рятують, врятують душу свою, хто в правовірній вірі живе; не існує іншої віри, яка краща за нашу, тому як чиста і свята наша віра православна – ті, які живуть в цій вірі позбавляться від гріхів і мук вічних уникнуть, а до життя вічного причастяться та із святими радіти будуть нескінченно" [9, 161]. Мудрість належить не тільки вірі, мудрість, як стверджується в традиціях культури Київської Русі, це наслідування духу в символічному бутті. Це символічне буття не якесь замкнене коло праведників, подвижників духовного шляху, воно є надбанням цілої спільноти, всіх її членів. Це є актом передання "істини від серця до серця", і кожне серце в цьому акті знаходиться у відношенні до Бога. В певному розумінні людина, як підкреслювалося вище, є залежною від світу, від його речей. Але саме людина, і це наголошується в києворуській традиції, робить світ власною проекцією, тобто світ можна пізнати. Пізнання певною мірою залежить від того, на скільки людина сягає саму себе у власній самосвідомості. Свідомість людини й постає свідомістю, яка долає саму себе. Йдеться про єдність матеріального і духовного в людині, точніше, про гармонію духу–душі–тіла. Гармонія, або "триєдність" людини, виступає ґрунтом єднання людського начала з зовнішнім світом.

Збіг буттєвості, духовності, пізнання – це просвітленість людини, виявлення цілісності "в-самому-собі" та "в-світі". Духовне зіткнення людини з навколишнім середовищем може відбутися тільки в такому аспекті, це маніфестація єдиної духовної істоти в світі – людина посеред речей. Живе творення духовності – єдність мови, думок, справ, вчинків, відносин [16, 171–178]. Творення духовності пов'язане з тезою про те, що людина вже від початку творення виступає як та істота, яка не "є янголом, але підкорить всесвіт..." [2, 342]. Така теза не постулює високу гідність людини, а затверджує актуальність цієї гідності. Для Володимира Мономаха в його "Повчанні" це є очевидним, і Бог сотворив людину для того, щоб вона раділа". „... як із землі сотворив ти людину, які різноманітні образи людських лиць! Якщо б і весь мир зібрати докупи, – не всі на одну подобу, а кожен із своїм образом лиця, за божою мудрістю. І сьому подивуємось: як птиці небеснії з вирію йдуть і спершу в наші руки, та не зостаються на одній землі, але й сильні і слабі ідуть по всіх землях, за божим повелінням, щоб наповнилися ліси і поля. А все те дав Бог на благо людям, на ї ж у, на радість. Велика, господи, милість твоя до нас, коли блага ті сотворив ті єси задля грішної людини.. І ті ж птиці небеснії умудрені тобою, Господи: коли повелиш – то заспівають і людей веселять тобі, а коли ж ти не повелиш їм, то, язика маючи, оніміють" [2, 456–457].

Отже, існування християнських моральних цінностей в культурі суспільства є поновленням смислів цієї культури. Людська діяльність спрямована на створення "другої натури", "другої природи". Діяльність містить і життя, і моральність, і духовність, і святість, і культуру. Християнські моральні цінності в цій єдності виступають фактором, який регулює взаємовідносини людей. Цінності християнської релігії не існують самі по собі, як постулати у відриві від людства. Ці цінності вистраждані людством, це рух від неусвідомленого до свідомого, від зовнішнього до внутрішнього сприйняття моральних норм. І ці цінності знаходяться в нерозривній єдності з культурою нації. На думку відомого російського дослідника О.Ф. Лосєва, "історичний процес і його окрема доба, окремий історичний і культурний тип, завжди є дещо ціле, де неможливо відірвати один шар від іншого настільки, щоб він не мав нічого спільного з усіма іншими шарами. Так, існує релігія Відродження, філософія Відродження, наука Відродження, політика й економіка Відродження" [4, 360].

Фактором гуманізації особи в християнстві виступає духовність, а метою процесу гуманізації є досягнення людиною відповідного її сутності рівня досконалості (святості). Моральні засади києворуської культури аналізуються у зв'язку з процесом християнізації. Моральність виступає як основа людяності, як ознака єдиної в світі духовної істоти. Моральність людини, мораль спільноти визначають конкретну систему цінностей культури народу. Духовність києворуської культури, функціонування в ній цінностей християнства, які виступали як загальнолюдські (духовні цінності), демонструють певний тип світогляду, який є цілісним, в якому макрокосм і мікрокосм об'єднані. Це об'єднання відбувається саме

на основі моральності спільноти, культури. В історичному плані культура Київської Русі була і мудрістю, і знанням, і розумінням – як вчення про благо людини і благість світу. Культура Київської Русі включала: моральнісний, психологічний, естетичний, релігійний та інші аспекти людського життя в його цілісності. Християнські цінності обмежувалися не тільки відношенням до Бога. Бог виступав Вищою Силою, але пам'ятки києворуської культури також були зорієнтовані на конкретні форми та норми людського життя.

Література

1. Володимир Мономах. Молитва // Літопис Руський. За Іпатським списком. – К., 1989.
2. Володимир Мономах. Повчання // Літопис Руський. За Іпатським списком. – К.,1989.
3. Горський В.С. Києво-Печерський патерик. Образ святості // Горський В.С. Нариси з історії філософської культури Київської Русі (середина XII – середина XIII ст.). – К.: Наук. думка, 1993.
4. Лосев А.Ф. История эстетических учений // Лосев А.Ф. Форма – стиль – выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи; Общ. ред. А.А.Тахо-Годи и И.И. Маханькова – М., 1995.
5. Повість минулих літ // Літопис Руський. За Іпатським списком. – К.: 1989.66.
6. Послание Никифора, митрополита Киевского, к князю Владимиру, сыну Всеволода, сына Ярослава // Златоструй. Древняя Русь: X – X III вв. – М.: Молодая гвардия, 1990.
7. Рацингер Й. Введение в христианство: Пер. с нем. – Брюссель: Жизнь с Богом, 1988.
8. Усатенко К. Культ святих як засіб формування нового світогляду // Chrześcijańskie święta i święci w życiu duchowym Ukraińców na przełomie tysiącleci. Pod red. W. Mokrego. – Kraków: W-wo "Szwajpolt Fiol", 2001.
9. Феодосий Печерский. Слово святого Феодосия на часах о терпении и о любви (в среду 3-й недели поста) // Литературное наследие Феодосия Печерского. – Труды отдела древнерусской литературы Института древнерусской литературы. – Москва–Ленинград, 1947. – Т. 5.
10. Чаплин В. Нравственность в Церкви и вне ее: православный взгляд в условиях меняющегося общества // Церковь и общество. Диалог русского православия и римского католичества глазами ученых / Под ред. Ж.-И. Кальвеза и А.А. Красикова. – М.: Интердиалект +, 2001.
11. Ярмусь С. Духовість українського народу: короткий орієнтаційний нарис. – Вінніпег: б. в, 1983. –150 с.
12. Chmielewski M., ks. Metodologia duchowości katolickiej // Teologia duchowości katolickiej. – Lublin, 1993.
13. Dajczer T. Oryginalność chrześcijaństwa na tle innych religii // Chrześcijaństwo wśród religii. – Warszawa, 1990.
14. Gomes Barbosa A. Duchowość w dzisiejszym świecie // Communio. – 1995. – №6.
15. Levi A. Religia a zycie. – Warszawa, 1969.
16. Werbiński I. Świętość w świetle dekretów beatyfikacyjnych i kanonizacyjnych po Soborze Watykańskim II. – Warszawa: W-wa Akademii Teologii Katolickiej, 1993.

Наталія Анатоліївна Лата
аспірантка Державної академії керівних
кадрів культури і мистецтв

ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНІ ПРОБЛЕМИ СПЕЦИФІКИ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Визначаючи за ціль осмислення складових художнього образу як духовних сходинок щодо пізнання феномена емоційного впливу танцювального мистецтва, у пропонованій статті охоплюються ті філософсько-естетичні особливості категорій суб'єктивного та об'єктивного, які формують відношення до хореографічного мистецтва в цілому, розкривають своєрідність його духовного розвитку, що є домінуючим фактором у системі загальнолюдських цінностей культурної діяльності.

Оскільки тема дослідження не нова і містить в собі широке коло питань, вважаємо за доцільне зупинитися на низці прикладів, які висвітлюють фундаментальні аспекти проблеми.

Художній образ в кожному виді та жанрах мистецтва має свою специфіку, тому він не розглядається як загальна категорія. У даному разі нас цікавить художній образ в хореогра-

© Лата Н.А., 2007

фічному мистецтві й ті його складові, які зумовлюють специфіку вираження психології етносу, завдяки чому відбувається переплетіння загально-естетичного та національного, знаходить вираження самобутність народу, через яку пізнаються загальнолюдські мистецькі цінності.

”...говорячи про танець, ми повинні відкрити для себе культуру, з якої він виник, – пише у своїй книзі, присвяченій таємниці народження та становлення танцю як виду мистецтва, американська дослідниця Gerald Jonas (13, с10), – і навпаки, коли ми починаємо отримувати розуміння в танці, ми на шляху до розуміння культури, яка сформувала його. Це є базовою умовою танцю”. Не можна не погодитися з цим висловом американської авторки, адже танок існував у всіх культурах світу. Людина у танці, через призму особистого внутрішнього світу, через своє суб’єктивне бачення, відображала об’єктивну дійсність, що складалася з різних сфер життя.

У зв’язку з тим, що емоційно-психологічний вплив мистецтва в цілому пов’язаний з соціальним станом людей, характеризує конкретну історичну епоху, ілюструє вимоги часу, ідеали і смаки суспільства, в танцювальному мистецтві виражається як внутрішній емоційно-духовний стан, так і соціально-культурний зміст, розкривається унікальна національна своєрідність, традиції і цінності, відбиті в суспільній свідомості. На сторінках науково-дослідної монографії ”Філософія культури” М.С. Каган ретроспективно аналізує походження та становлення танцю як виду мистецтва, широко розкриває художню предметність, розглядаючи її з точки зору взаємозв’язків практичної та пізнавальної діяльності. Науковець зазначає: ” ...художнє освоєння світу існувало невідривно від практичного життя стародавньої людини, ... але у прямому значенні поняття “танець”, “живопис”, “пісня” тут ще не можна використовувати, тому що у цей період вони складали лише елементи єдиного обрядового дійства, що характеризують першу форму існування художньої творчості, вплетену в практику – так звані полювальні танці, військові тощо” [8, 260].

Цей дуже важливий ретроспективний аспект дає можливість зробити висновок, що ґрунтовний аналіз структури художнього образу в хореографії можливий лише з урахуванням закономірностей історичного розвитку культурно-мистецького процесу. Отже, розглянемо його докладніше. З цією метою на початку нашого дослідження пропонуємо переглянути деякі окремі філософсько-психологічні аспекти художнього образу, зокрема ті, що широко розглянуті в літературі та є базовими сходинками щодо розуміння питання в цілому.

Цікаво, що характерним для проблеми визначення сутності художнього образу майже до кінця XIX ст. було висвітлення цього питання виключно у межах загальноестетичного і розкривалося філософами переважно в рамках музичного мистецтва та архітектури. Філософські праці Гегеля і Шеллінга є показовим прикладом в цьому плані, в них мистецтво розглядається шляхом застосування емпіричного і нормативного підходів – типовими для символічної епохи розвитку художньої свідомості. За Гегелем, мистецтво починається з того, що бере уявлення в їх всезагальності та існуючому бутті-у собі, воно втілює їх в образі, знову робить їх об’єктами споглядання для безпосередньої свідомості і ставить їх перед духом у предметній формі цієї свідомості. Тому безпосереднє поклоніння явищам природи, культ природи та фетішу ще не є мистецтвом ... мистецтво передбачає осягнутий духом субстанціональний зміст, який виступає, щоправда, як зовнішнє, проте цей зовнішній бік не тільки безпосередньо наявний, а всеохоплюючий і виражаючий собою зміст [3, 26].

Відомо, що взаємозв’язок змісту і форми є визначальною стороною цілого і уособлює собою єдність усіх елементів об’єкта, які відбиваються в об’єктивній дійсності. Шеллінг у праці “Філософія мистецтва” розкриває сутність природи пізнання в мистецтві, наголошуючи, що тільки в мистецтві сам об’єкт піднесений, бо це не є природа сама по собі, оскільки тут душевний лад або початок, за допомогою якого кінцеве зводиться до символу нескінченного, все ж відноситься тільки до суб’єкта [12,170]. З іншого боку, досліджуючи грань суб’єктивного у взаємозв’язку психологія – символ – культура, М. Воловікова у книзі “Повернення до себе” фокусує увагу на проблемі символізму художнього образу в мистецтві, що водночас виступає цементуючим у питанні розуміння психологічних механізмів процесу пізнання і формування цілісного художнього образу: “Будь-яке зображення з необхідною

своєю символічністю розкриває свій духовний зміст не інакше як у нашому духовному сходженні "від образу до первообразу", тобто під час онтологічного дотикання до самого первообразу" [2, 27]. За Воловіковою, поняття символу реально існує лише в межах людського пізнання, не обмеженого рамками раціональних схем, і виступає як уособлення нескінченно-вічного, воно водночас є втіленням, точкою перетину матеріального та духовного, що в результаті наділяє художній образ у танці органічністю, яка виражається невичерпною різноманітністю пластичних форм.

Отже, в філософсько-психологічних джерелах під час аналізу художнього образу окреслюються певні закономірності природи його сприйняття. Тому проблема складових художнього образу вимагає комплексного, різнобічного дослідження. Вищевикладене підсумовується у загальному розумінні поняття художнього образу. Так, М. Каганом поняття "художній образ" визнається найбільш влучним визначенням структури мистецтва, тому що породжується поєднанням відтворення дійсності, висловлення почуттів та думок митця, конструювання своєрідних матеріально-духовних предметів, гри форм, що використовуються для цього, перетворення форми в мову, якою митець розмовляє з людьми" [8, 254].

Але художній образ в хореографії – це не універсальне поняття, тому що немає такої універсальної категорії, як хореографія, взагалі. Складаючись з різнобарвних за характером та за практичним значенням напрямів, вона своїм складовим постає в нашій уяві суцільним цілим, як трикутник вежі піраміди Хеопса. Серед цих складових домінуючими на сьогоднішній день є такі, як народні, класичні, бальні, спортивні та сучасні танці. Специфічне відображення картин реальної дійсності в естетично-емоційному почутті є об'єктивною умовою сприйняття глядачем певного танцю. В цьому процесі завдяки комплексним емоційно-оцінюючим властивостям відбувається співтворчість із митцем, причому кожен з наведених напрямків віддзеркалює свою неповторну грань того таємничого трикутника, вершини якого збігаються в точках перетину Танець – Образ – Глядач, і кожен з напрямів окремо, в свою чергу, складається з унікальних підвальних цеглинок, адже навіть у межах одного напряму танці неповторно різні, навіть на теренах однієї держави. Розглянемо це на близькому для нас прикладі лише українських народних танців. Різноманітність у музичних ритмах, костюмах, настроях, образах є очевидною, бо в них відображена історія, психологія, традиції, звичаї того чи іншого регіону, наприклад, Полтавщини, Закарпаття, Центральної України, і є ознаками національної своєрідності. У цьому руслі необхідно відзначити народні танці, бо, уособлюючи собою національну самобутність та унікальність, вони постають символічною основою національної єдності, символом родинного домашнього вогнища, що, зі свого боку, виражається у надособистісному позитивному емоційному ефекті. Хоча етнічна специфіка радше помічається в завершених композиціях, ніж в окремих, поодиноких елементах, але все ж таки етнічний стереотип іноді проявляється саме завдяки певним деталям. Цю глибоку сутність символіки яскраво проілюстрував у праці "Архітектура та емоційний світ людини" Г. Забельшанський словами С.Єсеніна. "Усі наші коники на дахах, півні на віконницях, голуби на князівському ґанку... мають не просто характер прикрас ... Червоний кут у хаті, наприклад, є уподібненням зорі, стеля – небосхилу, а сволок – Чумацькому Шляху" [7, 125]. Отже, саме народні танці не тільки розкривають сутність процесу історичного розвитку в хореографії, а й виступають рушійною силою. Ця двобічність яскраво виражається гострими кутами в питаннях традиційного та сучасного в мистецтві, де народне виступає як засіб вивчення історичних подій і характеру часу, а національно-традиційне – як поєднання часу і простору. Різноманітність традиційних ритмів, національних відтінків у хореографії просто неосяжна, і кожний відтінок є феноменом, який сформований, у свою чергу, закладеним психологічним стереотипом поведінки певного етносу, і є явищем, що заслуговує на окреме самостійне дослідження. В свою чергу, мета такого дослідження – характеристика, що виключає порівняння типу: ліпше-гірше, цікаве-нецікаве, актуальне-неактуальне, адже не доцільно переносити категорію якості суцільних формацій на елементи, які не тільки її складають, а доповнюють одна одну, утворюючи єдину соціальну систему. У всесвітньому масштабі виникнення та зникнення етнічних соціальних формацій характерно для історичного часу розвитку людст-

ва, і в цьому аспекті історія танцювального мистецтва відбиває спонтанні спалахи розквіту культур, що мимоволі тануть під променями вируючої енергії всесвітнього суспільного життя.

Зауважимо, що народна хореографія як наука не може підмінити етнографію, яка вивчає побут та культурологічні особливості народів світу, [10, 1568], або історію, що досліджує та вивчає минуле суспільства з метою пізнання, розуміння його сучасного і перспектив майбутнього розвитку [11, 730], вона лише ілюструє їх окремі уривки, хоча, на відміну від історично-етнографічних документів, допомагає не тільки пізнати стиль і устрій, а й відчути темперамент, силу, дух народного побуту, безпосередньо доторкнутися до живої душі народу. Слід зазначити, що національні традиції в мистецтві не обмежуються етнічною або соціальною належністю, бо національно-традиційна культура є втіленням не тільки соціально-географічного феномена. Якби суто расовий, біологічний фактор мав вирішальне значення для становлення та розвитку хореографічного мистецтва в цілому, то якраз ніякого мистецтва тут і не було б, а був би заздалегідь визначений, окреслений технічний механізм.

Досліджуючи цю проблему у світлі естетико-мистецтвознавчого аналізу еволюції танцювального мистецтва, відзначимо, що у процесі становлення та розвитку хореографічного мистецтва окремі танцювальні елементи поступово піднімалися з шару суто фізично-емоційного існування елементів побутово-обрядового дійства до рівня духовного, мистецького. Танок – це ланцюжок рухів, поєднаних причинністю, він ніколи не обмежується зовнішнім проявом, хоч і передається музично-пластичними формами. Розпочавшись з одного ледве помітного факту (рух, музика, емоція, випадок...), подія перетворюється у справжню мистецьку картину, яка тоді усвідомлюється як суцільне ціле, коли танок складається з системи рухів, системи, а не суми чи набору. Для того щоб сказати що людина вміє танцювати, замало просто рухатись у певному ритмі та заданому напрямку. Отримувати справжнє естетичне задоволення, спостерігаючи танок, можливо лише у випадку, коли природно закладена в людині здібність танцювати поєднана з певними соціально обумовленими, штучно створюваними умовами (наприклад, здобування хореографічної освіти в спеціальних закладах, в яких розкривався талант та шліфувалася техніка виконання), що дає нам можливість вивчати хореографію як мистецтво та одночасно констатувати її як унікальне природне явище. Дискотечні танці та ритмічні рухи не дають танцюючому нічого, окрім фізіологічного та емоційного задоволення, причому це задоволення серйозно поступається тим незабутнім емоційно-духовним переживанням від перегляду балетів, шоу-вистав, хореографічних постановок, які хвилюють душу і серце людини, складають частину її культурно-суспільного життя. При цьому суб'єктивна характеристика фізичних можливостей окремого танцюриста на сцені ще не розкриває зміст танку. Його професійні дані – допоміжний матеріал, а сутність танцювальної постановки міститься у логіці подій, яку шукає та на яку чекає глядач. З цього слідує, що головне для балетмейстера – у своїй постановці передати її сакральний зміст, а тоді розуміння прийде само по собі. Підсумовуючи вищевикладене, зауважимо, що танок є матеріальним втіленням творчого задуму митця і виступає яскраво вираженим прикладом діалектичної єдності, завдяки якій він народжується, живе і розвивається.

Слід зазначити, що зображення образу в танцях має специфічні особливості, адже єдиним предметом та матеріалом музичної стилізації, що виражає художній образ в хореографії, виступає людське тіло, бо в даному разі втілення художнього образу неможливо поза створенням ритмічно-пластичної форми, яка тут виступає не частиною мистецького явища, а охоплює його повністю, одночасно виражаючи його зміст. Не секрет, що постава, виправка, музична освіченість, легкість і невимушеність рухів у ритмах танцю свідчили про належність до соціального стану в різні часи та у різних народів. Отже, танок є синтезованою динамічною конструкцією, яка функціонує як і емоційно-художня, так і конструктивно-функціональна модель, та виражається через взаємозв'язок формуючих її чинників. Серед яких емоція – як суб'єктивна реакція, що виникає у результаті впливу і сприйняття якихось конкретних речей, вона характеризує індивідуальні можливості сприймаючого суб'єкта, а отже, належить до суб'єктивного фактора. З іншого боку, об'єктивними факторами виступають просторово-об'ємне музично-пластичне середовище та об'єктивні можливості його сприйняття. І тут по-

стає питання: чи має значення рух і ритм, якщо зміст відсутній? Сам по собі, без емоційно-психологічного навантаження рух не вартий глядацької уваги. Щоправда він допомагає самовиразитись на особистому психофізичному рівні та приносить неабияке задоволення від спілкування, особливо з протилежною статтю. До речі, згадаємо, що саме танок вважається найкоротшим шляхом для контактування та знайомств. Але на сцені рух повинен не стільки втілювати особистий душевний настрій танцюриста, скільки відображати внутрішній світ емоційно-естетичного переживання образу, мусить бути мотивований та виправданий з точки зору загального контексту заданої сюжетної дії. Саме в цьому полягає фундаментальна відмінність високого хореографічного мистецтва від танців на дискотеках чи вечірках.

Досліджуючи проблему символу в реалістичному мистецтві, О. Лосєв підкреслює:, що махати руками туди і сюди можна як завгодно. Це зовсім нічого не буде означати. Однак, якщо рука закінчується стиснутим кулаком, і цього кулака спрямовано на те, щоб кого-небудь побити або що-небудь вибити, то ця рука і цей кулак вже значущі не взагалі, а у специфічному відношенні [9, 83]. Щодо хореографії думки дослідника суголосні словам апостола українського народного танцю В.Авраменка: “Чи танець є перескакуванням з ноги на ногу? О, ні, дорогі брати, танок – то мова, якою ми вимовляємо душу” [6, 33]. Не потребує доказу той факт, що саме мова відіграє провідну роль у житті людини. Вільгельм фон Гумбольдт, який одним із перших у європейській культурі розглядав мову як наріжний камінь, що виступає фундаментальною основою духовного устрою людини, підсумовує, що мова є чимось більшим, ніж інстинкт інтелекту, бо в ній зосереджується не прояв духовного життя, а саме життя [5, 449]. Цікаво, що майже цими ж словами розкриває сутність танцю у монографії ”Танок життя” англійський вчений Хевлок Еліс: “Танок – найбільш піднесений, найбільш хвилюючий та найбільш прекрасний з усіх мистецтв, тому що він не просто відображення життя або абстрагування від нього, а саме життя” [4, 5]. Все вищесказане підводить нас до висновку: чим конкретніше і яскравіше у танці виражається художній образ, змальовується соціальна дійсність, тим вагоміший вплив він справляє на глядача. Як у Святому Писанні: “Спочатку було Слово...” [1, 91/Н.З]. Справді, говорячи ”мистецтво танцю”, ми передусім маємо на увазі смислову конструкцію, в якій рухи тіла і музика, зливаючись в єдиний сплав, ототожнюються всіма з усім зрозумілою, міжнародною мовою. Але ця мова має своє національне наріччя, говір, яким власне вона і розповідає нам про серйозні проблеми у сфері національного і загальнолюдського, гострих кутах в питаннях традиційного і сучасного, які на сьогодні мають глобальний характер. Дискусії з цього приводу почалися не сьогодні, але, якби там не було, національні культурні цінності і загальнолюдські розмежовувати просто неможливо. Поступове виокремлення національної традиційної культури в особливий культурно-освітній пласт у системі загальнолюдських мистецьких цінностей свідчить про її полефункціонування, що виводить її за межі музейного експонату та характеризує як унікальне, живе історичне явище, що існує та розвивається разом із суспільством та заслуговує на належну увагу.

Нині на комп’ютеризованому космо-технофоні відверто вражає життєва здатність танцю, його життєдайна сила, хоча в природі все підвладно аксіомі старіння – тварини і рослини, люди і культури, – та танок тільки зміцнює свої чарівні кроки, впевнено прямуючи через віки, цивілізації, технічно-соціальні зміни, перетворюється, відроджується поновленим, випромінює світло духовно-культурного надбання, віддзеркалює мистецьку спадщину, завдяки якій і розвивається наша культура.

Отже, танок відроджується та поновлюється скрізь і повсякчас, разом із людством. У цьому ланцюжку він є з’єднуючою ланкою між матеріально-побутовим та духовно-піднесеним культурним шаром. Треба визнати що танок має якусь таємничу, просто заздрісну здібність реадаптації. В чому ж її секрет? Народні традиції в художньому образі є живим відображенням об’єктивної дійсності, національне мистецтво, отже, виражає константні, загальнолюдські цінності, не підвладне політичним кордонам, віковим обмеженням, відповідає суб’єктивним потребам людини в одержанні естетично-емоційного почуття, воно не втрачає новизни – тому постійно пробуджує інтерес. Про наявність ефекту психологічно-емоційного

впливу, спрямованого безпосередньо у сферу пізнання, який на інтуїтивному рівні пробуджує глядача до активного діалогу, яскраво свідчать нам всесвітньо відомі як класичні балети “Лебедине озеро”, “Лускунчик”, “Камелія”, “Жизель”, “Болеро”, ”Кармен”, ”Ромео і Джульєтта” та ін., так і незабутні постановки митців, апостолів українського народного танцю Василя Верховинця, Василя Авраменка, Ярослава Чупричука, Павла Вірського, що ввійшли до світової скарбниці культурних цінностей. Відтак, саме цей, закладений в людині потяг до традиційного в мистецтві як здатність естетичного сприйняття світу зумовив розвиток багатьох напрямів національних мистецтв у системі загальнолюдських цінностей упродовж всієї історії людства.

Література

1. Біблія. Святе Письмо Старого і Нового Завіту. – К., 2003. – 859/255с.
2. Воловикова М. Возвращение к себе: психология, символ, культура. – М., 1995. –191с.
3. Гегель.Г.В.Ф. Эстетика. – М., 1968.
4. Ги Дени, Люк Дассвиль. Все танцы. – К., 1983. – 340с.
5. Гумбольдт Вильгельм фон. Язык и философия культуры. – М. Прогресс, 1985. – 449с.
6. Демків Д.П. Ярослав Чупричук. Феномен гуцульської хореографії. Нарис, спогади, матеріали. – Коломия: Вік, 2000. – 168с.
7. Забельшанский Г.Б. Архитектура и эмоциональный мир человека. – М., 1985. – 207с.
8. Каган М.С. Философия Культуры. – СПб., 1996. – 417 с.
9. Лосев А. Ф Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1985. – 319 с.
10. Советский энциклопедический словарь. – М., 1988. – 1599с.
11. Український радянський енциклопедичний словник. – К., 1986. – І том. – 751с.
12. Шеллинг, Фридрих Вильгельм. Философия искусства. – СПб., 1996. – 495с.
13. Gerald Jonas. The power of dance around the world. – N.Y., 1992.

Олександр Іванович Чепалов
кандидат мистецтвознавства, доцент
Харківської державної академії культури

СПЕЦИФІКА АНАЛІЗУ ПОСТМОДЕРНОГО ТАНЦЮ

Як термін, постмодернізм уперше був використаний у книзі Р. Ранвиця "Криза європейської культури" (1917), а 1934 р. використаний Ф. де Онізом для позначення авангардистських поетичних досвідів початку XX ст., які радикально поривали з літературною традицією. З 1939 р. до 1947 р. у працях Тойнбі було конституйовано поняття "постмодернізм", як таке, що позначає сучасну (починаючи від Першої світової війни) епоху з радикальними відмінностями від попередньої епохи модерну. Наприкінці 1960–1970-х років це поняття використовувалося для фіксації новацій у таких сферах, як архітектура та мистецтво (передусім його вербальні форми) .

Починаючи з 1979 р. (після появи праці Ж.-Ф. Ліотара "Постмодерністський стан: доповідь про знання") постмодернізм "стверджується у статусі філософської категорії, що фіксує ментальну специфіку сучасної епохи в цілому" [5].

Зміст та термінологічний інструментарій постмодернізму знаходяться у процесі становлення та не можуть, з цієї причини характеризуватися усталеною уніфікацією.

Проблема співвідношення постмодерну з класикою та модерном може запропонувати такі моделі вирішення: від бачення постмодернізму як продукту еволюції та поглиблення презумпцій модернізму до його інтерпретації, як відмови від нереалізованих інтенцій модерну, від домінуючої тенденції протиставлення постмодернізму модернізму до розуміння його як реінтерпретації модернізму. Згідно з концепцією інтертекстуальності, кожен продукт творчості може бути інтерпретований не як оригінальний твір, а як конструкція цитат. Тобто постмодернізм задає новий горизонт представлення у сучасній культурі ідей і текстів класичної традиції. В цьому відношенні постмодернізм є, власне, засобом буття класики у сучасну епоху. Проблемно-концептуальний пошук філософії постмодернізму реалізується у дослідженнях найактуальніших проблем гуманітарного та природничо-наукового пізнання.

1979 р. вийшла праця Ж. Ліотара "Постмодерністське становище", у якій філософськи осмислювалося становище світу в період розвитку засобів масової комунікації, яке сприяє заміні реального світу комп'ютерною ілюзією. Це насамперед "широке розповсюдження так званих симулякрів – життєподібних фікцій, тобто копій, за якими ніколи не стояла жодна реальність (різні чудовиська, біороботи, прибульці, трансформери тощо). В умовах, коли реальний світ вичавлюється ілюзією, підривається авторитет розуму, інтелекту. Постмодернізм виникає у постіндустріальному суспільстві, де панування відеокомунікацій створює відчуження людини від дійсності. "Світ як текст" —так можна назвати цю концепцію, що розмиває традиційний кордон між мистецтвом та реальністю [2, 217].

Наступною рисою постмодернізму є гра. За словами Р. Барта, це слово слід розуміти у всій його багатозначності: "Грає сам текст і читач теж". Проте, якщо модернізм продовжує культурну традицію гри – міфологізацію, то постмодернізм ближче до традицій деміфологізації гри. Будь-який міф є символічною мовою у якості абсолютного еквіваленту реальності. Постмодернізм доводить, що сама реальність – це комбінація різних мов та мовних ігор, пістряве сплетіння інтертекстів. У постмодерністському тексті все пародіюється, вивертається

© Чепалов О.І., 2007

навиворіт, у тому числі самі закони побудови тексту, самі правила гри, які кінець-кінцем втрачають абсолютне значення.

Відбулася модифікація основних естетичних категорій. Новий погляд на прекрасне як сплав почуттів, концептуального та морального, зумовлений його інтелектуалізацією, що випливає з концепції екологічної та алгоритмічної краси, орієнтації на красу асонансів та асиметрії, нової фігуративності у мистецтві, дисгармонічну цілісність як естетичну норму. Пильний інтерес до потворного призводить до його поступового "приручення" за допомогою естетизації та театралізації, що веде до розмивання його розпізнавальних ознак. Постійні коливання між міфом та пародією, неминущим смислом та мовною грою, екзистенціальними та сюрреалістично-абсурдистськими сюжетами водночас хочуть відвернути і розважити аудиторію. Піднесене заміщається дивовижним, трагічне–парадоксальним. Центральне місце займає комічне у його іронічній іпостасі: іронія стає смислоутворюючим принципом мозаїчного постмодерністського мистецтва.

Постмодернізм "відмовляється від дидактично-профетичних оцінок мистецтва, що багато в чому пов'язано з новим відношенням до масової культури, а також до тих естетичних феноменів, які раніше вважалися периферійними. Антитези високе–масове мистецтво, наукова–повсякденна свідомість теж не сприймаються естетикою постмодернізму як актуальні" [2, 217].

Постмодерністські експерименти стимулювали стирання граней між традиційними видами та жанрами мистецтва, розвиток тенденцій сінестезії, піддали сумніву оригінальність творчості, "чистоту" мистецтва як індивідуального акту створення, призвели до його "дизайнізації", де художня творчість перетворюється на конструювання артефактів методом аплікації.

Перформанс як одна з форм постмодерністського мистецтва широко використовується і в сучасній хореографії. Це своєрідна театралізована вистава, короткий виступ перед публікою в художній галереї, музеї (або просто неба), здійснений одним або кількома учасниками. Подібно до хепенінга, вирізняється відсутністю просторово-часових меж та ролей. Акції перформансу плануються заздалегідь та відбуваються за деякою програмою. У цьому його відмінність від більш спонтанного, менш організованого хепенінга, де митець є лише ініціатором, який залучає публіку до дії. Вирізняються перформанс персональний, пов'язаний із особистістю митця, та колективний, пов'язаний з карнавальною традицією. Одного разу виконаний перформанс не повторюється, і глядачі знайомляться з ним за фото, кіно та відеозйомкою.

Іноді автори перформансів використовують елементи релігійно-містичних ритуалів, що характерно як прагнення сучасної культури стати, за висловом К. Леві-Строса, "гарячою" шляхом гри з традиційними класичними формами. Перформанс, вважає культуролог С. Махліна, – це "театр візуальних мистецтв", оскільки у нього включені елементи пантоміми, танцю, музики, поезії, відео, кіно" [1].

Постмодернізм багато в чому зобов'язаний своїм виникненням розвитку новітніх технічних засобів масових комунікацій – телебаченню, відеотехніці, інформатиці, комп'ютерній техніці. Виникнувши насамперед як культура візуальна постмодернізм у архітектурі, живопису, кінематографі, рекламі зосередився не на відображенні, а на моделюванні дійсності шляхом експериментів зі штучною реальністю-відеокліпами, комп'ютерними іграми, диснеївськими атракціонами. Ці принципи роботи з "другою реальністю", тими знаками культури, котрі "покрили світ панциром слів, поступово просочилися і в інші сфери, захопивши у свою орбіту літературу, музику, балет" [2, 231].

Синтезом драматургії, музики, танцю і сценографії відзначені постмодерністські театральні експерименти італійського режисера Д. Корсетті. Його творче кредо: створення сценічного "кодексу жестів"—своєрідної партитури для голосів та рухів акторів, що нагадують естетику відеокліпів" [2].

Своєрідне переломлення концепція "кодексу жестів" одержала у творчості японського режисера Т. Судзукі, який поєднує у своїх виставах елементи традиційного японського театру та європейського постмодерну. Судзукі розглядає тіло актора як своєрідну мову: рухи тіла,

що поєднують елементи атлетизму, сучасних танців та театру кабукі, та голос-клинок "розрізають" простір сцени. Він створює багатомовні постановки, що втілюють синтез різних культур, наприклад, японської та грецької ("Діоніс", "Вакханки").

Ідея "кодексу жестів" виявилася співзвучною пошукам творців різноманітних напрямків постмодерністського балету – С. Пекстона, Т. Браун, П. Шираїші і А. Ейлі у США, П. Бауш у Німеччині, Р. Шопіно у Франції, А.де Кеєрсмакер у Бельгії, Р. Коена у Великій Британії, М. Танакі у Японії, А. Сигалової у Росії. Ними були переосмислені елементи модерністської танцювальної лексики М. Бежара, Д. Кранко, М. Грехем, неокласичної – Д. Баланчіна, С. Лифаря, І. Кіліана, драмбалетно-симфонічної – Д. Ноймайєра, Р. Петі та ін. визнаних лідерів сучасної хореографії, які не цураються постмодерністських експериментів у власній творчості. "Цитатно-пародійне поєднання елементів вільного танцю, джаз-балету, танцю модерн, драмбалету, пантоміми, акробатики, мюзик-холу, народного танцю та балетної класики, їх виконання без музичного супроводу або у поєднанні з сольним та хоровим співом, речитативом, "вуличними" звуками, змішення побутової та ігрової стихії передають різкі перепади настроїв, вибухи ейфорії та напади меланхолії як символи дисгармонійної гармонії буття" [2, 234].

Постмодерністським балетним пошукам притаманна зосередженість на філософській природі танцю як синтезі духовного та тілесного, природного та штучного, минулого й сьогодення. Полемізуючи з естетикою авангарду, постмодернізм повертає у балет емоційність, психологізм, ускладнений метафоризм, "олюднює" героя. Це підкреслюється включенням у балетне дійство елементів театральної гри, хепенінгів, танцювальних соло та дуетів, побудованих за принципом великих планів та стоп-кадрів у кінематографі. Ігрове, імпровізаційне начало підкреслює концептуальне розімкнення, відкритість хореографії, її вільний та асоціативний характер.

З цим пов'язані принципова відмова від балетмейстерського диктату, установка на рівнозначну роль хореографії у музиці – балетній та небалетній. Вираженням подібного естетичного повороту в балетній техніці стали "відмова від фронтальності та центричності, переключена уваги на спонтанність, імпровізаційність, акцент на жесті, позі, міміці, динаміці руху як основних елементах танцювальної мови; принцип оголення фізичних зусиль, узаконення нетанцювальних поз та жестів за допомогою таких характерних прийомів, як падіння, перегини, зльоти, цікавість до енергетичної природи танцю, психосоматичних станів радощів, гніву, тілесної істерії; ефект спресовано-розрідженого танцю, що досягається контрапунктом плавної музичної течії і рваної ритмопластики, грузлої, плавної, широкої лінії руху та дрібної, дробової, великокадрової жестикуляції; поєднання архаїчної та суперскладної техніки (біг по колу та ритмопластичний симфонізм, складні лейтінтонації)" [2].

Найбільш розвиненими у постмодерністській хореографії є тенденції суто пластичного експериментування, зосередженість на розкритті механізму руху людського тіла (Т. Браун, М. Кеннінгем в Америці, У. Форсайт в Європі), а також поєднання танцювальної і спортивної техніки (наприклад, "Хореографічний бокс" Р. Шопіно, спортивно-хореографічне шоу "Аерос" (Д. Ерцалов, Д. Парсонс).

Для мозаїчної постмодерністської хореографії властива нова манера руху, пов'язана із сприйняттям тіла як інструмента, що володіє власною музикою. Стиль "оркестровки танцівника" А. Прельжокажа (Франція) заснований на виявленні характеру, індивідуальності виконавця, зближує балет та драматургію. Краса постмодерністського балету, за Прельжокажем, не тотожна класичному балетному культу прекрасного як вишуканої стилізації: постмодерністська концепція краси танцю вбирає в себе неєвропейські, некласичні принципи танцювальної естетики. Чуттєва розкріпаченість, гротескова хаотичність, зближення з побутовою пластикою створюють новий імідж балетного мистецтва як квінтесенції полілога культур.

Дійсно, постмодерністський танець вбирає в себе елементи танцювального мистецтва Сходу (індійський класичний танець бхарат-натья, сучасний японський танець буто, прийоми ритмопластичного фольклору американських індійців, афро-карибську танцювальну техніку. Мозаїчне поєднання римейків йогівської медитації та античної тілесної фактурності, класичні па і поліритмія рег-тайму, хай-лайфа, джайва, суїнта, брейка, фламенко, кантрі-дансу – танцю та

музики різних культур, епох, соціальних шарів – створюють світ постмодерністського "абсолютного танцю" як сліду нашого часу, відбитого у мікро- та макросвіті, житті самої природи [2, 236].

Іронічна ритуальність балетного постмодернізму багато в чому пов'язана із його "посланням" глядачам. Принципи задоволення, радощів, людських контактів з глядачами стали початком концепції балету як "живої вистави", що виходить з ідеї танцю як образу життя. Багато чого тут нагадує принципи тотального театру П. Брука та Є. Гротовського. Стирання граней між театром та повсякденним життям в балетному варіанті "народжує феномени танцівника-фермера (стиль буто М.Танакі та його групи Майдзуку), який не відділяє своє мистецтво від важкої селянської праці" [2, 237].

Постмодернізм у танці також можна розглядати як подальшу еволюцію танцю модерн. Власне, термін "постмодерн" був використаний для того, аби охарактеризувати нетрадиційний підхід до хореографії, як результат її розвитку в 1960–70-ті роки.

Постмодерний танець з'явився у Західній Європі слідом за американським. Точкою відліку стала так звана Джадсонівська революція, яка пов'язана з організацією на початку 1960-х років Jadson Dance Theatre у Нью-Йорку. Для танцю прибічників мінімалізму (С. Раднер, Т. Тарп, Т. Браун) була характерною деестетизація рухів та їх формальна обмеженість. Для такого видовища не були необхідними формальна структура, музика та традиційна техніка, а матеріалом міг прислужити будь-який рух. Естетика мінімалізму оголошувала танцем будь-які рухи людського тіла (так званий арт-рух), вносила корективи в розуміння змістовності сучасної хореографії та професійні критерії побудови хореографічної вистави. Таке мистецтво поступово відокремилося від modern dance і отримало в істориків, науковців та практиків танцю більш слушну назву contemporary (тобто не просто сучасний, а сьогоденний, співзвучний часові).

У представників різних постмодерністських напрямків та стилів немає чіткої, усталеної точки зору на призначення танцю та його сутність. Деякі вважають, що мова танцю – це "спілкування між тілом та думкою", "пряма лінія між виконавцем та внутрішнім світом глядача". Завдяки цьому "сольний танець є кращим, ніж груповий" [3, 210].

Постановник відомого балету "Хатина дядька Тома" Bill T. Jones наполягає на тому, що танець відкриває шлях до підсвідомості, є часткою ритуалу, тому не підлягає будь-яким правилам і може бути шокуючим. Один з піонерів постмодерного танцю у Америці D. Gordon вважає його обов'язковою ознакою "перевагу ексцентричності та непередбаченості над логікою" [3, 211]. L. Childs, його колега та співробітник по Judson Dance Theatre, у період формування постмодерністського стилю відмовилася від традиційної танцювальної лексики, проте згодом лише надавала звичайним рухам іншої динамічної основи, що змінювало загальну картину хореографії [3, 213].

З початку 1970-х років виконавиця та дослідниця природи переживання, сприйняття та уваги D.Нау підпорядкувала свої інтереси виявленню не фізичної, а перцептивної сутності танцю, тобто розпізнаванню у ньому певних образних структур. Нау відчуває у русі риторичність (тобто ствердження у формі запитання). У своїх розробках вона виходить з того, що кожен виконавець має не тільки фізичні властивості, а й особистий досвід, що урізноманітнює його руховий словник. Виконання стає продовженням багатьох елементів досвіду, що розгортаються водночас. Тож саме виконавець, а не той, хто завдає малюнок руху тіла, може бути вчителем, глибоко впливати на свідомість глядача. Кажучи про власний виконавський досвід, Нау підкреслює, що "її увага під час танцю спрямована на виникаючі мікроімпульси, які вона миттєво випромінює у світ. Ці потаємні прояви, на думку американської артистки та дансолога, і є найважливішими у виконанні танцю" [3, 214].

Прикметно, що постмодерний танець у США формувався під афро-карибським впливом, що нехарактерно для подібного процесу в Європі. G.Fagan з Ямайки додає до цих міркувань вплив джаз-танцю, як комплексної, імпровізаційної форми, що багата на зміст (на відміну від традиційного трактування джаз-танцю як розважального видовища) [3, 212].

Постмодерністські опуси в мистецтві танцю мають спільне походження з іншими жанрами, для яких є характерним "симбіоз високого та низького"[1, кн. 2, 82], тобто "подвійне коду-

вання", і очевидний зв'язок із масовою культурою, який породив вже згадуваний симулякр. Постмодерн пов'язують з авангардом – з одного боку, тяжіння до бешкету, естетичного виклику, і водночас повертання до архаїчних форм мистецтва.

Так, виконавці contemporary dance, шляхом імпровізації та спонтанних експериментів, включають до своїх композицій ігри, побутові рухи, дії, що демонструють власну незграбність тощо. Поняття танцю у традиційному розумінні в таких видовищах підлягають перегляду. Змінюються також площадки для виступів. Ними стають, наприклад, дахи будівель, сходинки, непристосовані до показу танців приміщення, зокрема виробничі (колишні цехи, пакгаузи, склади тощо).

Протягом двох останніх десятиліть XX ст. виконавці contemporary dance поступово повертаються до театральних залів, звичайного музичного супроводу та використовують техніку танцю модерн, додаючи до неї елементи зі власного пошуку. Одним із найпоширеніших різновидів цього хореографічного стилю є контактна імпровізація, запропонована американцем С. Пекстоном. Виконавці у ній торкаються партнерів без допомоги рук та вільно рухаються, зберігаючи цілісний контакт у якихось точках сполучення та підтримки. Вони виходять з того, що думки не повинні заважати рухові, тож їх виступи часто не мають логічної побудови та композиції у звичайному розумінні. Тому когнітивний аналіз лексики подібних опусів є одним із найскладніших предметів мистецтвознавчих та культурологічних досліджень.

Сьогодні декотрі хореографи використовують повсякденні рухи як мистецтво, і навіть вносять їх в усталені словники танцю. Танцівник при цьому розглядається не як фізичне тіло, а як індивідуальність, здібна впливати на форму та матеріал танцю. Йдеться про розгляд людського тіла як з точки зору речовинності, так і в духовному або соціальному аспекті. Предметом аналізу можуть бути його індивідуальна та соціальна природа, емоційність та сексуальність, біологічний та фізіологічний аспекти існування, ритмічно-просторові та суто механічні характеристики руху. Всі вони можуть взаємодіяти (часом у несумісних проявах) в театрі танцю, або фізичному театрі, що віддають перевагу саме речовинності або матеріальності.

Прихильники концептуального танцю відмовляються від наративності та здійснюють варіації в межах певної композиційної структури. Створення абстрактних образів відбувається як за допомогою винахідливих прийомів танцю і екстраординарних елементів оформлення (костюми, спецефекти), так і за рахунок впливу на сприйняття глядачів без зовнішніх подразників. Швидкоминущі зміни малюнку танцю, загострення пластичних форм руху здібні викликати відповідний перцептивний відгук та естетичне задоволення, аналогічне споглядання творів абстрактного живопису.

І сьогодні балетний театр має традиційну арістотелівську структуру, яка складається зі вступу, експозиції, розвитку подій, конфліктів, кульмінації та розв'язки. На відміну від цього прихильники постмодерного танцю додержуються принципу накладення вражень, порушують традиційні контексти, а також визнають випадковість легітимним чинником розвитку дії.

Хореологію можуть зацікавити граматичні аспекти сучасної когнітивної лінгвістики, а також процеси словоутворення, які є аналогами оновлення та збагачення мови танцю. Тим більше, що когнітивний підхід дозволяє, на думку лінгвістів, більш ґрунтовно представити стару, але не прояснену проблему невербальної комунікації, яка може здійснюватися за допомогою фонації, кінетики, візуальних засобів, тактильної комунікації, мовчання тощо [4, 10–11].

Можна з упевненістю сказати, що рух також є висловленням думки, тож аналогії когнітивної лінгвістики та когнітивного аналізу структури хореографічного тексту є цілком правомірними.

Лінгвіст Н.В. Фоміних у праці "Концепт, концептор та художній текст" розглядає філософські підвалини структури концепту, пов'язані з його первинною образністю та відображенням певних світоглядних, культурно-зумовлених уявлень людини. Автор бачить принаймні два засоби когнітивного аналізу (як діахронічного, так і синхронічного): від концепту до тексту та від тексту до концепту [4, 177]. Одним з важливих результатів когнітивного аналізу можуть бути висновки про концептосферу автора текстів, його світовідчуття, особливості соціальної та національної приналежності тощо. Відповідно, такі методи можна поширити й на хореографічні тексти.

Література

1. Маньковская Н. Б. Париж со змеями: Введение в эстетику постмодернизма / Н. Б. Маньковская; Ин-т философии Рос. Акад. наук. – М., 1994. – 320 с.
2. Махлина С. Семиотика культуры и искусства: Словарь-справ.: В 2 кн. / С. Махлина. – 2-е изд., расш. и испр. – СПб.: Композитор, 2003. – Кн.1. – 268 с; Кн. 2. – 340 с.
3. Методологические проблемы когнитивной лингвистики / Под ред. И. А. Стернина. – Воронеж, 2001. – 182 с.
4. Студенческий словарь по культурологии // Ред.-сост.: Л. С.Чернов, к.ф.н., доцент; А Турбина. – УРАГС. – Режим доступу: http://www.filreferat. popal.ru/modules.php?name=N.
5. The vision of modern dance in the words of its Creators / Edit. by Jean Morrison Brown, Naomi Mindlin and Charles H. Cecil court. – 2nd edit. – London: Woodford Dance Books, 1998. – 245 p.

Тетяна Ромуальдівна Браніцька
кандидат педагогічних наук, доцент
Вінницького державного педагогічного
університету ім. М. Коцюбинського

РОЗВИТОК МУЗИЧНО-ПІЗНАВАЛЬНОГО ІНТЕРЕСУ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ ЗАСОБАМИ ВИКОНАВСТВА НА НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Розвиток пізнавального інтересу до навчальної діяльності належить до найбільш важливих і актуальних проблем сучасної педагогіки. Саме він є тією рушійною силою, яка допомагає особистості проникнути в суть предмета і самостійно поглибити свої знання. В "Українському педагогічному словнику" інтерес (від лат. interests – має значення, важливо) розглядається як "форма виявлення пізнавальної потреби, яка забезпечує спрямованість особистості на усвідомлення мети діяльності й тим самим сприяє орієнтації, ознайомленню з новими фактами, більш повному і глибокому відображенню дійсності. Суб'єктивно інтерес виявляється в емоційному тоні, якого набуває процес пізнання, в увазі до суб'єкта. Задоволення інтересу викликає нові інтереси, які відповідають більш високому рівню пізнавальної діяльності" [11, 147]. Дослідження інтересу і його різновиду – музичного інтересу – на рівні педагогічної категорії передбачає його глибокий аналіз у філософській та психолого-педагогічній літературі, що дає змогу визначити спрямованість педагогічного керівництва процесом формування пізнавальних інтересів молодших школярів засобами виконавства на народних інструментах.

З наукових праць, що висвітлюють проблему розвитку пізнавальних інтересів, необхідно відзначити дослідження І.Беха, Н.Бібік, О.Савченко, О.Сухомлинської та ін. На важливості дослідження пізнавального інтересу в сучасній зарубіжній гуманістичній педагогіці наголошують автори американської концепції "ефективної школи" (Р.Шейєрман, А.Елліс, Д.Балз, Дж.Фаутс та ін.).

Аналіз сучасних педагогічних досліджень свідчить про те, що проблему формування інтересу в сфері мистецтва вчені розглядають з різних позицій. Питання формування художніх та художньо-естетичних інтересів осмислюються в працях Б.Бриліна, О.Дем´янчука, І.Кузави, Л.Косяк, Е.Цибулі. Педагогічна сутність поняття "музичний інтерес" найповніше представлена в дослідженнях О.Бурліної, Н.Гришанович, О.Дем´янчука, З.Морозової, С.Никитюка. Серед сучасних дисертаційних досліджень, в яких висвітлюється проблема формування інтересу до музичного виконавства учнівської молоді, необхідно відзначити дослідження П.Богоноса, С.Жукова, Т.Кротової, Л.Кузьмінської, В.Лабунця, В.Лапченка, В.Лебедєва та ін.

У розвитку ідеї формування пізнавальних інтересів учнів виокремилася тенденція, пов'язана з впровадженням особистісно орієнтованої парадигми у навчальний процес загально-

© Браніцька Т.Р., 2007

освітніх шкіл. У руслі цієї тенденції на особливу увагу заслуговує концепція О.Савченко [8], в якій зазначається, що в центрі уваги проблеми пізнавальних інтересів має бути дитина з її можливостями і потребами. Недооцінка важливості розвитку пізнавальних здібностей і способів діяльності учнів, зазначає дослідниця, зумовлює "дидактичний енциклопедизм" змісту, уявлення про нього як про завершену систему, тоді як для реалізації розвивальної функції процесу навчання зміст освіти має бути "збагаченим". Моделі збагачення змісту освіти для різних умов навчання, на її думку, є "об'єктом активних досліджень у світовій дидактиці" [8, 125]. Досліджуючи результати проектування шкільного змісту за попередні десятиліття в Україні, автор робить висновок про те, що відбувається поетапний і досить інтенсивний процес змін, інструментом яких є стандартизація.

Розвиваючи точку зору О.Савченко щодо формування змісту шкільної освіти, Ю.Мальований [6] підкреслює, що в сучасній педагогічній науці і практиці актуалізується проблема подолання традиційної суперечності навчання – між вимогами держави, суспільства щодо загальної підготовки молодого покоління і потребами та інтересами особистості. Автор зазначає, що уникнути або бодай частково нівелювати цю суперечність не вдається, адже потрібні принципово нові підходи до визначення загальної структури змісту середньої освіти, яка мусить враховувати і забезпечувати збалансованість особистісних і загальних інтересів. Слід зазначити, що однією з істотних проблем, пов'язаних із гуманізацією змісту шкільної освіти, автор вважає забезпечення його посильності для учнів. Відтак він підкреслює, що нинішній зміст загальної середньої освіти відзначається не досить обґрунтованим відбором матеріалу, який пропонується для вивчення (як щодо його обсягу, так і щодо складності). Це, в свою чергу, є вагомою причиною зниження інтересу до навчання школярів [6].

Досліджуючи проблему особистісно орієнтованого виховання молодших школярів, І.Бех [2] наводить важливу для нашого дослідження думку про те, що наприкінці молодшого шкільного віку колективні інтереси і спілкування з товаришами починають виокремлюватися для дитини в особливу сферу життя, сповнену особливим піклуванням, радощами, інтересами. Зверненість до колективу веде до того, що молодший школяр починає свідомо підпорядковувати свої інтереси тим загальним цілям і завданням, які стоять перед ним і його ровесниками, вчитися керувати своєю поведінкою.

Отже, більшість науковців вважають важливою ознакою пізнавального інтересу не накопичення інформації в процесі діяльності, а активну дію суб'єкта, тому ініціативність пошуку, самостійність у здобутті знань є найбільш характерними його проявами. Зумовлюючи результативність навчання, інтерес визначає вплив навчання на особистість учня. Ця обставина дає змогу розглядати його як "центральний мотив" навчання, значущу частину загальної спрямованості особистості.

Однак дослідження останніх років показали, що для активізації пізнавальних інтересів недостатньо включати в навчальний процес новий зміст у ролі головного фактора їхнього розвитку, оскільки пізнавальний інтерес неможливо підтримувати та поглиблювати, використовуючи тільки фактор новизни.

Особливістю пізнавального інтересу дітей, на думку дослідників, є те, що в суб'єктивному плані зацікавленість можна розглядати як внутрішню настанову на розуміння об'єкта інтересу, спрямованого на задоволення потреби; це певною мірою задоволення, яке проявляється у радісних переживаннях після досягнення певних успіхів, подолання труднощів, що має суб'єктивну значущість для дітей. Вигуки подиву, захоплення, усмішка, викликані пізнанням нового або хорошою оцінкою з боку педагога, глибоке співпереживання в колективі, схвильованість, захоплення силою художнього образу, що дає естетичну насолоду, - це різні за своєю значущістю і глибиною виявлення почуття, пробуджені інтересом.

Враховуючи ці думки, можна зробити висновок, що інтерес у педагогічному аспекті – це форма прояву пізнавальної потреби, яка забезпечує спрямованість особистості на усвідомлення мети діяльності. Тим самим вона сприяє орієнтуванню в нових умовах, ознайомленню з ними, глибокому і повному віддзеркаленню дійсності.

Г. Щукіною [14] узагальнено педагогічні засоби розвитку пізнавального інтересу на всіх етапах навчання. До них вона відносить: оновлення змісту, озброєння учнів умінням оперувати знаннями, різноманітність методичних прийомів і засобів раціональної організації діяльності учнів, створення емоційно-пізнавальної атмосфери діяльності учителя і учнів.

У процесі розвитку пізнавального інтересу підвищується його стійкість. Із ситуативного, випадкового, обмеженого окремими емоційними реакціями на конкретну ситуацію, він стає стабільним, безпосередньо не пов'язаним із зовнішніми стимулами. Як стійка якість особистості пізнавальний інтерес проявляється в різних ситуаціях. Він дає змогу перебороти існуючі перешкоди на шляху до здобуття знань, творити навіть всупереч різноманітним обставинам. У цьому разі він набуває пошукового, творчого характеру.

Важливим показником розвиненого інтересу вважають зміну його глибини: від інтересу до яскравого предмета, об'єкта, факту – до глибоких знань у даній предметній галузі. У ході розвитку пізнавального інтересу в учнів більш усвідомленими стають мотиви діяльності, що сприяє появі домінуючого інтересу. Ця якість характеризується динамічністю: засвоєні знання застосовуються в різноманітних умовах, а діяльність набуває вольового характеру.

Своєрідно трактує цей феномен група вчених на чолі з А.Марковою. Дослідники розглядають інтерес як наслідок, як один з інтегральних проявів складних процесів мотиваційної сфери. Так, А.Маркова пише: "Інтерес є довільним від стану мотивації, це інтегральний прояв різноманітних процесів мотиваційної сфери" [7, 4].

Формування мотивації навчання через організацію його діяльності стало предметом досліджень П.Гальперіна, В.Давидова, Н.Тализіної, Д.Ельконіна та інших. Так, на думку В. Давидова [4], поява пізнавального інтересу можлива тільки тоді, коли дитина прагне не просто досягти певного результату, а й знайти узагальнений спосіб його отримання. У зв'язку з цим у процесі навчальної діяльності молодших школярів учений виділяє три стадії: перша характеризується освоєнням окремих навчальних дій, внаслідок чого виникає ситуативний інтерес до способу дій, що стає можливим за умов взаємодії учителя і учня; для другої характерними є умови, коли навчальні дії об'єднуються в кінцеві цілі (внаслідок здійснення цих актів інтерес набуває стійкого характеру і починає виконувати функцію смислоутворюючого мотиву навчальної діяльності; на третій відбувається об'єднання окремих актів навчальної діяльності у систему (при цьому пізнавальний інтерес характеризується узагальненістю, стійкістю, вибірковістю і починає виконувати функції спонукального мотиву діяльності).

Шукаючи шляхи спонукання школярів до емоційного відгуку, інтелектуальної діяльності та вольових зусиль, Ю. Бабанський виділив спеціальну групу методів стимулювання і мотивації навчання. В цій групі методів "функція стимулювання… ніби виходить на перший план, сприяючи здійсненню освітньої функції решти методів навчання" [1, 120]. До таких методів вчений відносить: методи пізнавальних ігор, навчальних дискусій, створення ситуацій емоційно-моральних переживань і зацікавлення; апперцепції (опори на життєвий досвід); пізнавальної новизни; переконання в значущості навчання; заохочення в навчанні .

У своєму дисертаційному дослідженні Е. Цибуля [12], розглядаючи поняття "інтерес", особливу увагу звертає на певні особливості інтересу – тривалість, інтенсивність, стійкість, можливість перетворення інтересу в нахил. Дослідниця підкреслює, що ефективність формування інтересу молодшого школяра залежить від урахування вікових особливостей дітей, їхньої схильності до зміни видів діяльності, а звідси потреби включення у такі самодіяльні народні художні спільноти, в яких була б можливість задовольнити потреби в інших видах діяльності. Такі спільноти повинні вбирати в себе все, що притаманне клубу, аматорському об'єднанню, мати можливості задоволення потреб кожної особистості не тільки в художньо-творчій, а й в інших видах дозвіллєвої її діяльності.

Вивчення проблеми інтересу постійно привертає увагу дослідників з музичної педагогіки. Висвітлюючи питання освіти та виховання, вони констатують позитивний вплив інтересу на пізнавальну діяльність учнів у сфері музичного мистецтва, на якість набутих знань та вмінь. Більш того, ряд дослідників (Н.Гришанович, Т.Плєсніна, Н.Прушковська та ін.) трактують цей феномен як провідний мотив музично-пізнавальної діяльності, засіб навчання, а

також стійку характеристику особистості учня [3,187]. Зацікавленість у будь-яких видах музичної діяльності, зокрема у народно-інструментальному виконавстві, визначає активність дитини до пізнання взагалі. Разом з тим інтерес до музики виникає тільки тоді, коли існує сам предмет, тобто музичне мистецтво, а також умови його реального включення в орбіту життєдіяльності людини. Відповідно музичне мистецтво як предмет вивчення розглядається у декількох аспектах. Це: 1) історично зумовлені музичні зв'язки й норми; 2) художній зміст музичного твору, його відмінність від інших видів мистецтва; 3) засоби художньої виразності (ритм, тембр, динаміка, агогіка, ладо-тональна організація та ін.; 4) емоційне значення ритму, тембру, динаміки та ін.; 5) специфіка звукової інформації та її відтворення на різних музичних інструментах;

У розв'язанні згаданої проблеми істотний внесок зробили О. Бурліна, О. Сохор, В. Цуккерман, Г. Ципін та інші. Так, В. Цуккерман у своїй праці "Музика і слухач. Досвід соціологічного дослідження" подає визначення цього феномена: музичний інтерес – це „конкретизація музичної потреби, її розкриття у свідомому виборі музичного твору, спрямована на його сприйняття" [13, 20].

О. Сохор [9] вважає інтерес усвідомленою потребою, активною спрямованістю особистості на предмет потреби, намагання матеріально і духовно оволодіти цим предметом. У досягненні предмета потреби (музики), на думку автора, вирішальну роль відіграє свідома активність особистості. При цьому він наголошує, що особистість (соціальна група) спрямовується до предмета свого інтересу і розумом (намагаючись пізнати його), і "серцем" (намагаючись отримати емоційне уявлення). На цій основі у неї виникає бажання діяти, поводитися таким чином, аби досягти бажаної мети.

Питання, пов'язані з формуванням музичних інтересів учнівської молоді, постійно привертали увагу вчених у галузі педагогіки і психології. Вони стали предметом досліджень А. Болгарського, О. Дем´янчука, Д. Кабалевського, А. Паламарчук, В. Яконюка та ін. Так, на думку О. Дем´янчука [5], музично-естетичний інтерес – це – вибіркова спрямованість особистості на пізнання мистецтва саме під впливом його емоційної привабливості, що виявляється в активному прагненні до музично-творчої діяльності і в потребі естетичної насолоди, втіхи. У сучасних підходах до загального поняття "інтерес", згідно з принципом предметної класифікації, музичний інтерес належить до "сімейства" духовного інтересу, до "роду" естетичних інтересів і "виду" інтересів художніх. Предметом задоволення пізнавального інтересу є саме пізнання, а музично-естетичного – естетична насолода.

Причина розмежування дослідницьких позицій щодо тлумачення сутності цієї категорії полягає в поглядах авторів на її структуру. Визнаючи трьохелементну будову музичного інтересу (емоційний, інтелектуальний і вольовий компоненти), вони у своїх працях наголошують на домінуванні того чи іншого компонента.

Такий підхід вчених-педагогів до проблеми музичного інтересу та його структури свідчить про намагання трактувати цей феномен залежно від завдань, які розкриваються в тому чи іншому дослідженні. Але найяскравіше простежуються два аспекти. По-перше, на музичний інтерес впливає музична діяльність з притаманними їй закономірностями, а також сама людина, яка має розвинуту здатність засвоювати цю діяльність. Розуміння важливості музичної діяльності для життя і духовного збагачення учнів дає змогу розглядати інтерес як одну з істотних умов розв'язання проблеми, оскільки очевидним стає той факт, що певні упущення в музичній підготовці учнів, нерозвиненість виконавських здібностей негативно позначаються на процесі опанування музичного мистецтва. По-друге, музичний інтерес сприймають як прояв суб'єктивної активності особистості, що сприяє необхідному зв'язку з музикою. Домінанта уваги тут визначається у площині того, якою є віддача суб'єктивного параметра інтересу й окремих його компонентів, якою є ефективність використання потенціалу особистості.

Педагогічна сутність феномена "музичний інтерес" найповніше представлена у дослідженнях Н.Гришанович і З.Морозової. Так, Н. Гришанович [3] розглядає музично-пізнавальний інтерес як активне ставлення особистості до музики і музичної діяльності, що народжується

у намаганні відтворити художній образ твору. Внутрішню структуру такого ставлення становлять "дві основні, первинні" потреби: пізнавальна і потреба у музично-емоційному насиченні. Організація вчителем активної взаємодії цих двох учнівських потреб у предметному змісті музичної діяльності, вважає автор, є необхідною умовою виникнення музично-пізнавального інтересу як провідного смислоутворюючого мотиву цієї діяльності. Визначаючи діяльність на уроках музики як музично-пізнавальну, дослідниця підкреслює, що одночасно вона є й художньо-творчою, а відтак відповідає не тільки пізнавальній потребі особистості, а й іншим – естетичній, комунікативній, функціональній, гедоністичній, потребі емоційного насичення. Автор акцентує увагу на тому, що діяльність, підсилена музичним інтересом, може мати різний характер і різну структуру. Специфіка музичного інтересу проявляється в тому, що він включає певну програму переживань. Тому не кожен музичний інтерес має пізнавальний характер.

Ці судження спираються на численні висловлювання Б.Теплова з приводу пізнання музичного мистецтва: "Розуміння музики, якщо під цим мають на увазі не тільки сприйняття зовнішньої будови музичної тканини, завжди є емоційним розумінням"; "У музиці ми через емоції пізнаємо світ"; "Музика – це емоційне пізнання" [10, 53].

Такі точки зору на проблему інтересу і його структуру свідчать про намагання дослідників трактувати цей феномен залежно від завдань, які розкриваються в тому чи іншому напрямі дослідження. Але найбільш повно простежуються два напрями:

1) інтерес формується під впливом музичної діяльності, яка має свої певні закономірності, а також залежить від людини, із розвинутою здатністю засвоювати цю діяльність. Цей напрям пов'язаний із діяльнісним підходом до формування психіки людини і потребою суспільної практики у визначені шляхів та умов, які ведуть до розкриття ціннісної суті музичної діяльності;

2) другий напрям пов'язаний із поглядом на інтерес як на прояв суб'єктивної активності особистості, котра сприяє встановленню необхідного зв'язку з музикою. Домінанта уваги тут визначається у площині того, якою є віддача суб'єктивного параметра інтересу і окремих його компонентів, якою є ефективність використаних можливостей потенціалу особистості (особистісно-орієнтований підхід);

Охарактеризована вище сутність інтересу до музичного виконавства дає змогу розглядати визначений феномен як основу, в якій реалізуються найважливіші сутнісні риси інтересу до народно-інструментального виконавства молодших школярів. В осмисленні сутності інтересу до народно-інструментального виконавства необхідно виходити з таких методологічно важливих положень та ідей:

– інтерес є важливою і певною мірою універсальною характеристикою особистості, яка відображує найбільш значущі її сторони і реалізується в тенденціях, потребах, відношеннях;

– музичний інтерес характеризується не лише цілісною, а й ціннісною природою, систематизуючи музичне світовідношення й орієнтацію особистості на цінності музичної культури;

– інтерес до музичного виконавства проявляється в процесі осягнення світу музичних цінностей у формі потреби в переживанні й реальному звуковому втіленні художньої ідеї;

– важливою особливістю інтересу до музичного виконавства як способу й результату освоєння особистістю світу є те, що в ньому поєднуються і набувають духовно-ціннісної спрямованості емоційні, інтелектуальні та вольові процеси, що в кінцевому підсумку дає можливість їй творчо реалізувати себе в діях і вчинках.

Література

1. Бабанський Ю.К. Оптимизация учебно-воспитательного процесса: методологические основы. – М., 1982. – 192 с.

2. Бех І.Д. Особистісно зорієнтоване виховання // Науково-метод. посібник. – К.: УЗМН, 1998. – 204 с.

3. Гришанович Н.М. Музыкальные интересы в формировании познавательной деятельности подростков на уроках музыки: Автореф. дисс. ... канд. пед. наук. – М., 1980. – 16 с.

4. Давыдов В.В. Психическое развитие в младшем школьном возрасте. Возрастная и педагогическая психология. – М., 1973. – 268 с.

5. Дем'янчук О.Н. Педагогічні основи формування художньо-естетичних інтересів школярів: Навч.-метод. посібник. – К.: ІЗМН, 1997. – 64 с.
6. Мальований Ю.І. Гуманізація змісту шкільної освіти. – К.,1989. – 285 с.
7. Маркова А.К. Формирование мотивации учения в школьном возрасте: Пособие для учителя. – М.: Просвещение, 1983. – 96 с.
8. Савченко О.Я. Розвиток пізнавальної самостійності молодших школярів. – К.: Рад. школа, 1982. – 176 с.
9. Сохор А.Н. Социология и музыкальная культура. – М., 1975. – 202 с.
10. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей: Избранные труды: В 2 т. – М.: Педагогика, 1985. – Т.1. – 223 с.
11. Український педагогічний словник / Під ред. С.Гончаренко – К.: Либідь, 1997. – 376 с.
12. Цибуля Е.М. Формування стійкого інтересу до народної художньої творчості у молодших школярів в процесі дозвіллєвої діяльності: Автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.05. – К., 1996. – 19 с.
13. Цуккерман В.С. Музыка и слушатель. Опыт социол. исследования. – М.: Музыка, 1972. – 204 с.
14. Щукина Г.И. Проблема познавательного интереса в педагогике. – М.: Педагогика, 1971. – 214 с.

Петро Іванович Фриз
доцент Дрогобицького державного
педагогічного університету ім. І. Франка

НАРОДНЕ ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК СКЛАДОВА НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Реальна дійсність в образно-узагальненому вигляді відтворюється всіма видами мистецтва, і кожен з них має свої засоби виразності, оперує своєрідним, тільки йому притаманним матеріалом (у літературі – це слово, в музиці – музичні звуки, у живописі – фарби тощо).

Хореографія – вид мистецтва, в якому завдяки ритмічній зміні систематизованих, художньо зумовлених положень людського тіла створюються танцювальні образи. Основним виражальним засобом тут є узгоджене і послідовне поєднання рухів рук, ніг, корпуса, голови, різноманітний гармонійний ритм яких фіксується в танцювальних па, позах, жестах, міміці. Вони й створюють пластичний малюнок. Конкретизація танцювального образу зумовлюється музикою, піснею, пантомімою, драматургією тощо.

Хореографічне мистецтво пройшло складний шлях еволюційного розвитку. Першоджерелами танцю були різноманітні рухи, жести, що пов'язувалися з трудовими процесами, спостереженнями людини за природою, враженнями від предметів і явищ навколишнього світу. На формування тієї чи іншої танцювальної культури безпосередній вплив мали умови життя і побут певного народу. З прадавніх форм танцю внаслідок тривалої еволюції виникла одна з найпоетичніших її жанрових видозмін – хоровод.

В Україні значна кількість хороводів трансформувалася у побутовий і сюжетно-ілюстративний танці, на основі яких з часом виникли і утвердилися український класичний балет і сучасний сюжетний народно-сценічний танець.

Народно-сценічний танець – це не тільки твір народної хореографії, що зазнав певної художньої обробки і виконується зі сцени, але й створений балетмейстером-постановником або творчою групою професіонального чи самодіяльного колективу новий танець, що нерідко поєднує в собі ознаки й властивості кількох жанрів. Переважна більшість творів цього жанрового різновиду – сюжетні композиції, де за незначний відрізок часу балетмейстер відтворює явища чи події, підказані самим життям. Тематична різноплановість, своєрідність і оригінальність вирішення тем засобами балетного мистецтва, виразність національного колориту і т. ін. – усе це риси, притаманні сучасному народному сценічному сюжетному танцю. Сприйняття його глядачем – рухів, організованих і виразних суттєвий фактор для народно-сценічної хореографії: як сукупність підпорядкованих загальному ритмові, втілених

© Фриз П.І., 2007

у завершену художню форму, він має невичерпні можливості для розкриття думок і почуттів танцюристів.

Мистецтво – це світ цивілізації та культури, вид духовного виробництва, єдність істини, добра і краси. Тісний зв'язок мистецтва з повсякденним життям людей, небачений розквіт народних талантів – ось ті джерела, що живлять національну культуру народу, сприяють її буйному квітуванню.

Хореографія, отже, вчить дітей відчувати красу реального світу, розвиває поставу, увагу, пам'ять дитини. Вона не лише добре впливає на фізичний розвиток дітей, але й сприяє їхньому духовному зростанню.

Походження танцювального мистецтва – одна з важливих і складних мистецьких проблем, що постійно привертає увагу дослідників. Її вирішення, як відомо, завжди залежало від філософських течій і політичних систем, що домінували в той чи інший історичний період. Стародавні греки, скажімо, вважали, що виникненню танцювального мистецтва сприяла одна з дев'яти богинь, яку називали Терпсихорою. Це одна з перших наївних теорій, що культивувалася впродовж багатьох віків.

У XVII ст. виникає так звана теорія наслідування. Її автор, німецький вчений Прінтц, надавав особливого значення тому, що людина має здібність голосом відтворювати музичні звуки, наслідувати спів птахів, помічати підвищення й пониження свого голосу під час розмови, бажання висловити свої почуття тощо. Усе це, на думку Прінтца, і стало основою для виникнення музики, яка є органічним складником танцю.

Найбільше теорій про походження музики і мистецтва в цілому дало XIX ст. Ч. Дарвін, до прикладу, виникнення мистецтва пояснював процесом статевого добору. Цю думку він обґрунтовував насамперед тим, що серед тварин і птахів спів та своєрідні танці є засобом привертання уваги самиць.

Французький історик Комбар'є першопричину виникнення мистецтва вбачав у чаклуванні і пов'язував його з виникненням релігії. Люди, мовляв, в обрядах закликання грізних сил природи використовують як найефективніші засоби спів, музику і танці. Він посилається на таких служителів культу, як шамани, котрі у своїх магічних діях користувалися своєрідним мистецтвом танцю.

Не можна оминути увагою й теорії Г. Спенсера, який проблемі походження музики присвятив цілу книгу. Учений намагався довести, що джерелом музики є людська мова і що спів бере початок у збудженій (схвильованій) мові людини, яка звучить виразніше, красивіше, часто змінює забарвлення і перехід з одного регістра в інший (з грудного в головний), у зв'язку з чим часто змінюється висота звуку і т. ін. Теорія Г. Спенсера доводила, що мистецтво в цілому, а танцювальне передусім, має початком саму людину, ізольовану від навколишнього середовища, її фізіологічну природу поза будь-яким зв'язком із соціальними передумовами і з суспільною працею зокрема.

Серед різноманітних видів мистецтва, які покликані формувати високоморальну особистість, вчити розуміти дійсність, захоплюватися нею та емоційно відгукуватися на неї, оволодівати "цінностями і знаннями в галузі світового і народного мистецтва, музики, архітектури, усної народної творчості..." [10, 9], значне місце посідає мистецтво хореографії.

За своєю етимологією термін "хореографія" означає запис танцю (від грецького χορεία – танець, γράφω – пишу). З кінця XIX ст. цей термін почав застосовуватися для визначення танцювального мистецтва в цілому, в усіх його різновидах. Мистецтво хореографії базується на музично організованих умовних виразних рухах людського тіла. Зародки образної виразності властиві людській пластиці в реальному житті. У тому, як людина рухається, жестикулює, пластично реагує на дії інших виражаються особливості її характеру. Такі промовисті характерно-виразні елементи, породжені реальним життям, прийнято називати пластичними інтонаціями, або мотивами. У них – джерела образної природи хореографії, характерно-виражальні пластичні мотиви якої відбиваються в багатьох реальних життєвих рухах, узагальнюються і організовуються за законами ритму і симетрії в орнаментальний візерунок, декоративне ціле, опорою якого є музика.

У процесі суспільної праці людина створила ті умови, які сприяли виникненню танцювального мистецтва, бо "праця давніша за мистецтво, і ... взагалі людина спочатку дивиться на предмети і явища з погляду утилітарного і лише згодом стає у своєму ставленні до них на естетичну точку зору" [13, 108]. Танцювальне мистецтво, як жодне інше, має безпосередні зв'язки з трудовою діяльністю народу, його життям. Саме тому його можна вважати однією з перших сторін культурного життя народу.

Танець є мистецьким твором, а тому життя і трудова діяльність людини в ньому відображаються в ідеальній художній формі. Залежність танцю від трудової діяльності людини констатували і хореографи-практики. Відомий французький балетмейстер Новер з цього приводу писав: "Як багато різноманітних картин знайде він (балетмейстер) у середовищі ремісників. У кожного з них свій характерний вигляд залежно від поз і рухів, яких вимагає їхня робота. Художник мусить підмітити ходу цих людей, їх манеру триматися і рухатися завжди відповідно до їхнього ремесла... Стійкі звички – природний результат багаторічного відбитку праці та нестатків" [Цит. за 11, 49]. Рухи, жести, міміка, що супроводжували працю людей під ритмічні удари, стали основою танцю, бо "...танці є в таких випадках простим відтворенням рухів трудівника". Отже, праця дала початок танцювальному мистецтву і є підґрунтям його подальшого розвитку.

Мистецтво починається тоді, коли людина передає свої почуття і думки за допомогою художнього образу як вищого ступеня абстрактного мислення. Важливо наголосити, що в основі всіх танцювальних рухів лежать одні і ті ж елементи: ритм, пластика і міміка. Ритм – скелет, пластика – тіло, міміка – емоція («душа») танцювального руху. Ритм і пластику (кістяк і тіло) можна відобразити позою (статика). Проте навіть найхарактерніша поза, продемонстрована без відображення внутрішнього стану виконавця, ще не є мистецтвом танцю. Загальновідомо, що будь-який рух людини в кожен момент трудового процесу супроводжує йому відповідна міміка, що на виразі обличчя людини по-особливому відбиваються як надмірна напруга, так і легкість у праці. Ця риса обов’язково виявляє глядачеві внутрішній стан суб’єкта. Недарма відомий російський балетмейстер А. Глушківський писав: "Обличчя танцюриста, що передає всі нюанси пристрасті, замінює слово актора, і глядач через те легко розуміє сюжет балету" [8, 164]. Отже, у танцювальному рухові знайшли органічне злиття ритм, пластика і міміка.

Пісенний текст і мелодія, а також танець організуються в окремі закінчені побудови (строфу, період та фігуру) за допомогою ритму. Його значення людина осягла у процесі практичної діяльності. Ритм допомагав організувати колективну працю давніх людей. Утворювали його рівномірні за часом вигуки чи удари колотушкою в лункий предмет. Найважливіше, що виконання роботи здійснювалося в момент удару (кульмінація). А кульмінація (прототип якогось закінченого відрізка часу), за Аристотелем, є синонімом ритму. З цього випливає, що кульмінація – акцент (звідси походить термін "акцентування") – має надзвичайно велике значення в утворенні ритму. Вона утворює ритмічну пульсацію, яка не тільки організовує і спрямовує в єдине русло зусилля багатьох людей, а й помітно полегшує їхню працю. Тому завдяки ритму люди усвідомили свою силу в організованому колективі. Функція ритму не змінилася і в танці, де його відтворення здійснювалося на якихось інструментах.

Пам'ятки матеріальної культури засвідчують, що ті пристосування, якими люди первісного суспільства координували свою колективну працю, згодом перетворилися на ударні інструменти. Як відомо, за походженням вони найдревніші.

У найпростіших танцях відтворення трудового процесу було в основному рефлекторно-механічним. Людина відтворювала те, що здобула безпосередньо в праці. Сприяв цьому абстрагований нею ритм. Фактично це був перший крок, здійснений людиною на шляху її абстрактного, образного мислення. Танець первісної людини уже мав певний зміст, розкривав технологію процесу робіт, навіть деталізував деякі його моменти. Кожний рід чи плем'я в своїх танцях відображали тему специфічного для кожного з них різновиду трудової діяльності: у хліборобів – це рільництво, у мисливців – полювання, у рибалок – рибальство

тощо. Цим людям не складно було відтворити в танці свою працю, адже вони, як ніхто інший, знали її технологію, яка, власне, й становила зміст танцю. Звичайно, ці танці справляли та й тепер справляють велике художнє враження на глядача, бо їх надзвичайно майстерно виконували учасники. Проте вони залишалися здобутком лише того роду чи племені, які виконували цей танець. Отже, кожний рід чи плем'я мали свої, властиві тільки їм танці. Танці іншого роду чи племені були для них не доступні.

Отже, ритм став тією ланкою, що об'єднала всі тепер окремі галузі мистецтва в єдиний творчий процес. Це система періодичних повторень тих чи інших уривків часу, що фіксуються нашою свідомістю: в поезії – чергування ненаголошених і наголошених складів, які утворюють ту чи іншу віршову стопу; в музиці – чергування ненаголошених і наголошених звуків, які утворюють той чи інший розмір такту; в танці – чергування ненаголошених і наголошених елементів руху, які утворюють той чи інший танцювальний рух.

Хореографія дуже лаконічне мистецтво. Динаміка, експресія вправ внутрішнього і зовнішнього темпераменту, чіткість виразно-зображувальних засобів – все це художня обумовленість хореографічного образного світу. Кожна хореографія у своєму розвитку, взаємозв'язку, взаємовпливові має своє перше джерело. Україна славиться надзвичайними танцями, різними за композицією, включаючи ігрові елементи, майже трюкові рухи. Український танець нерозривно пов'язаний з культурою народу, його поезією, музикою. Українська хореографія – перлина в світі культури.

Безіменні бояни, ігреці, плясачі-співаки, акробати, вся весела скомороша рать, мандруючи, популяризували народні пісні, танці, билини, думи. Мистецтво скоморохів дожило до XVIII ст. Завдяки їм ускладнилася техніка виконання різноманітних танцювальних рухів: присядок, стрибків, дрібушок, вихилясів, розвиваючись з часів Київської Русі (у деяких місцях навіть раніше VI ст., коли українські племена розташувались в землях свого постійного осідку). Це зумовлено вродженою талановитістю українського племені. На його хореографію великий вплив мало географічне розташування: від Карпат, Полісся до Азії і Європи. На розвиток хореографії впливали і політичні умови історичного життя українського народу, припливи і відпливи не тільки культурних цінностей, але й самих мас українського населення. Народи, які розвивалися поруч, мають багато спільного в хореографії: "Метелицю" танцюють і росіяни, і українці, і білоруси. Але в кожного народу той самий танець різниться лексикою (мовою), музикою, манерою виконання.

Національний колорит проявляється по-різному в різних регіонах України. Горяни не так танцюють, як степовики, навіть пози у них різні. Руки в них схрещені, вони згуртовані в два-три концентричні кола з солістами по середині. А у степових танцях широке велике коло. У горян фігури в два-три яруси ("гора" або "дзвініця" – поверхові танці). Населення Карпат (гуцули, лемки, бойки) мають багато спільного в композиційній побудові та прийомах танцю, але є відмінності у виконанні рухів. Бойки танцюють плавно, на напівзігнутих ногах (вплив словацького танцю). Лемки танцюють стримано з почуттям, з поворотом корпуса вправо, вліво, з притупами, з підняттям партнерші (вплив польської хореографії). Зустрічаються елементи угорського танцю. Однак попри всі оті впливи угорців, болгар, греків, поляків, манера виконання залишилася українською.

Зі зміною життя, соціальних, суспільних відносин змінюється лексика, з'являються нові елементи рухів. Із розширенням жанрових і тематичних кордонів в народно-сценічному танці розвивається і ускладнюється його композиція, з'являються нові образи в хореографії. Основним жанром української хореографії є хороводи (календарні та обрядові), які лягли в основу побутових, а в подальшому і сюжетних танців.

Хореографія – один із видів мистецтва, що образно порівнюється з великим деревом, крона якого багата різновидами, котрі об'єднані міцним стовбуром з глибоким корінням. Життєдайне коріння – це танці, створені народом, який населяє певну територію і розмовляє однією танцювальною мовою. А дерево продовжує рости, і вже не тільки побутові танці, а й сценічні мають свої повнокровні відростки, ті в свою чергу стають ще багатшими, пропонують

глядачеві сценічно-яскраві образи класичного, характерного, народно-сценічного, естрадного танців та танцю-модерн.

Великий вклад у розвиток української хореографії вніс М.В. Верховинець. Він був одним із перших, хто стояв біля колиски українського професійного танцювального мистецтва і своєю практичною діяльністю проклав йому шлях до визнання. Йому належить перша на Україні наукова праця з хореографії – "Теорія українського народного танцю". У цій книзі М.В. Верховинець зібрав і систематизував танцювальний матеріал, характерний для української народної хореографії, та застосував стрункy систему запису окремих рухів і закінчених танцювальних епізодів.

М.В. Верховинець уважав, що доля розвитку хореографії "в руках самих громадян". Він писав: "Пісня й танець – це рідні брат і сестра. Як у пісні виливаються жарти, радощі й страждання народні, так і в танці та іграх народ проявляє свої почуття" [7, 100–101]. Для того, щоб "... дати змогу кожному громадянину не тільки милуватися своїм танцем, але й самому брати участь у танцях і водити їх аж до глибокої старості" [7, 110–111], він потурбувався, щоб вивчення народних танців починалося з самого дитинства. М.В.Верховинець наголошував, що "... за нашою чудовою піснею перше слово належить нашому народному танцю. Коли ми не полюбимо сестру пісню, то полюбимо ж її брата-танець, який ще десь блукає в народі і шукає собі пристановище" [7, 111–112].

Досліджуючи проблему, ми дійшли висновку, що український народ створив самобутнє хореографічне мистецтво, якому належить одне з чільних місць не тільки у слов'янській духовній культурі, але й у всесвітній. Українські народні танці жанрово різноманітні, дуже багаті на теми й сюжети. Відзначаються вони також багатством локальних особливостей.

Підґрунтям виникнення і розвитку хореографічного мистецтва талановитого українського народу слугували: характер його праці, побутові умови життя, рідна природа. Усі ці важливі теми знайшли відображення в українських народних танцях.

Однак простежити в деталях історію розвитку українського народного хореографічного мистецтва майже неможливо. Адже танці ще й тепер в Україні записуються не систематично. Відсутність зафіксованого фактичного матеріалу не дає можливості зробити певні висновки зі своїх спостережень.

Сказане стосується насамперед танців наших далеких предків. Їхні танці виконуються переважно під ударні (ритмові) інструменти і мають сліди імпровізаційної плинності (відсутність стабільної форми виконання).

Хороводи – якісно новий ступінь у розвиткові хореографічного мистецтва не лише українського, а й усіх народів світу. У хороводах текст відображає зміст танцю і характер його виконання. А мелодія поглиблює емоційну сторону змісту твору в цілому (тексту і хореографії).

Основна тематика хороводів (праця, побут і теми та образи) створила ґрунт, на якому сформувались нові жанри танців – побутові та сюжетні. Побутові танці – це природне продовження розвитку й збагачення новими образами побутової тематики хороводів. Як відомо, хороводи водили у строго визначений час весною, влітку, восени. Саме ця особливість виконання робила їх обрядовими.

Винятком серед хороводів стала метелиця, яка з обряду перейшла в побут народу. Жартівливий текст метелиці, жива пристрасна мелодія стали взірцем для ряду жартівливих танцювальних пісень і триндичок (вид частушок). Серед цих пісень можна назвати "Од Києва до Лубен", "Ой лопнув обруч", "Катерина", "Горлиця" та багато інших.

Особливе місце у формуванні жанру побутових танців посідає художній побут Війська Запорізького. Козаки під пісенні мелодії, які виконувались на інструментах, танцювали героїчного гопака, а серед цивільного населення разом з жінками – стрімкого, часто з ліричним забарвленням козачка.

Основою для виникнення сюжетних танців стала трудова тематика хороводів. Так, переглядаючи хороводи і сюжетні танці, легко помітити їх тематичну спорідненість. Серед хороводів і сюжетних танців є однойменні твори (наприклад, "Шевчики", "Ковалі", "Козлик", "Голубка", "Льон" і багато інших).

Визначені жанри та їх тематика до певної міри відбивають історію розвитку української хореографії, її еволюцію, вдосконалення художньої форми, поглиблення змісту. Поряд з цим необхідно пам'ятати, що характерні особливості української народної хореографії формувалися на основі глибоких творчих взаємозв'язків з хореографічною культурою російського, білоруського, румунського, чеського, словацького, молдавського та інших сусідніх народів. У творчих взаємозв'язках культур різних народів – одна з основних умов подальшого розвитку хореографічного фольклору.

Народно-сценічний танець, джерелом якого є народна творчість, пройшов довгий і складний шлях розвитку. Опрацьований талановитим балетмейстером, він набуває надзвичайно багатої палітри засобів виразності, яка вимагає від танцюриста віртуозної техніки виконання з одночасним збереженням національних особливостей танцю.

Основою танцювального мистецтва є танцювальний рух, осмислення його, пластична виразність, темп, ритм тощо. Танець ми сприймаємо як художнє ціле. Можемо визначити ідейно-тематичне спрямування твору, сюжет, виділити якусь думку, виходячи зі своїх естетичних смаків, уподобань, зі своєї обізнаності, ерудиції. Лексика народного танцю лаконічна, напружена і у кожній структурній частці значна, вагома; крім того, вона має яскраво виражений національний колорит. Глядач без спеціальної підготовки може визначити, надбанням якого народу є певний твір. Народна танцювальна лексика не обтяжена канонічними нормами класичної школи в положеннях голови, кистей рук, а також поз при виконанні турів, піруетів, тощо. Народні танці (традиційні і сучасні) широко пропагуються численними професіональними і самодіяльними виконавськими колективами, становлячи основу їхнього репертуару.

Українське народне танцювальне мистецтво завжди привертало увагу професійних митців. У п'єсах українських драматургів минулого широко використовували співи і танці. В Україні встановилася традиція, що драматичні актори неодмінно повинні були вміти співати і танцювати.

Література

1. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю. – К., 1974.
2. Богород А. Під чию дудку танцюємо? // Народознавство. – 1994. – № 5.
3. Богород А. Танцем славили Богів // Сварог. – 1995. – №5.
4. Василенко К. Ю. Золоті зерна. – К., 1963.
5. Васильева-Рождественская М. Танец. – М., 1987.
6. Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю. – К., 1991.
7. Глушковский А. Воспоминание балетмейстера. – Л.-М., 1940.
8. Гуменюк А. Г.Українські народні танці. – К., 1962.
9. Гуменюк А. Г. Народне хореографічне мистецтво України. – К., 1968.
10. Классика хореографии. – Л.-М., 1937.
11. Климець Ю. Купальська обрядовість на Україні. – К., 1990.
12. Плеханов Г.В. Искусство и литература. – М., 1948.
13. Попович М. Нарис історії культури України. – К., 1999.

Тетяна Вікторівна Філіна
старший викладач Державної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ДІЯЛЬНІСТЬ РУСИНСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ІНТЕЛІГЕНЦІЇ ЗАКАРПАТТЯ ТА ПРЯШИВЩІНИ В ПЕРІОД МАДЯРИЗАЦІЇ

Селянський рух кінця 40-х – початку 50-х років XIX ст. став найбільш вагомим аргументом, який змусив правителів Австрійської імперії 2 березня 1853 р. видати закон (патент), який офіційно закріплював найважливіше соціально-економічне завоювання революції 1848–1849 рр. – остаточну ліквідацію кріпосництва.

Наприкінці 50-х років XIX ст. рухнув режим Баха, і Австрійська держава вступила у період нових внутрішньополітичних загострень. З липня 1859 р. угорський директоріум почав розповсюджувати серед своїх прибічників "конституційний проект". Цей документ мав стати формою політичного об'єднання опозиційних абсолютизму сил. Проект конституції, що базувався на необхідності подальшого поширення та розвитку демократичних завоювань революції, передбачав введення загального виборчого права, заміну палати магнатів сенатом, що обирався демократичним шляхом, відокремлення церкви від держави, запровадження конституційного суду та суду присяжних, заміну регулярної армії народним ополченням, демократичну реформу шкільної справи та ін.

Слабким місцем проекту конституції був розділ, що стосувався врегулювання національного питання. У проект було включено туманний пункт про створення "національних союзів", які мали б займатися забезпеченням "духовних запитів та колективних інтересів" національних меншин. Ідея національно-територіальної автономії в проекті конституції була замінена національною, яка не зовсім зрозумілою схемою нагадувала національно-культурну автономію. Виключення було зроблено лише для хорватів, яким надавалося право обирати між автономією у складі Угорщини та відокремленням від неї із заснуванням власної держави. За іншими ж народами визнавалося лише право користуватися рідною мовою в місцевих органах влади аж до комітатів (за принципом – мова більшості населення є мовою даного комітату) [3, 206–207].

Принагідно зазначимо, що саме 50–60-ті роки були найбільш сприятливими для початку спільних дій угорців та інших народів проти австрійського абсолютизму. Однак споконвічний шовінізм угорського дворянства був нездоланною перешкодою на цьому шляху.

Розпуск угорського державного зібрання став кінцем короткотривалого (з жовтня 1860 р. до листопаду 1861 р.) вимушеного захоплення властей дуалістичної імперії парламентсько-конституційним експериментом. Спроба поєднати конституцію із збереженням абсолютної влади монарха виявилася невдалою. 5 листопада 1861 р. уряд офіційно заявив про завершення конституційного правління. Новий режим отримав назву "тимчасового", а в історію увійшов як "провізорій" Шмерлінга.

Угорські державні збори 1861 р. відклонили пропозиції хорватів, сербів, румун, словаків та русинів-українців. Вимоги національних меншин були проголошені незаконними. Замість цього було зібрано комісію з 15 угорських та 12 неугорських депутатів і доручено їй розробити проект закону про національності. Комісія, однак, могла рекомендувати лише такі пропозиції щодо розширення національних прав неугорських народів, які не суперечили б цілісності угорської держави.

В основу національної політики був покладений абсурдний принцип, згідно з яким у політичному відношенні всі громадяни Угорщини, незалежно від мови та національного походження, складають одну націю, що відповідає історичному визначенню угорської держави. Концепція єдиної угорської політичної нації в наступні десятиліття відіграла фатальну роль в

© Філіна Т.В., 2007

історичних долях багатонаціональної Угорщини і зробила безперспективними будь-які спроби цивілізованого врегулювання питання [3, 225].

Внаслідок продовження політики утиску національних меншин в Угорщині в період провізорія (1860–1866 рр.) у національному русі слов'янських народів спостерігається деяке пожвавлення. Цей процес мав своє відображення і в національно-культурному житті русинів-українців.

Як вже згадувалося, у цей період за ініціативи О. Духновича у Пряшеві та за безпосередньої підтримки єпископа Й. Гаганця було створено "Общество св. Іоанна Крестителя", яке, окрім піклування про студентів та учнів, мало на меті освітні, культурні та національно-виховні цілі. Такі ж цілі мало і ужгородське "Общество св. Василя Великого", яке також було засновано під патронатом греко-католицької церкви.

Певне пожвавлення в суспільно-політичному русі спостерігається 1860 р. у зв'язку з виборами до угорського парламенту. А. Добрянський здійснював передвиборні поїздки по комітатах Закарпаття та Пряшевщини, намагаючись організувати широку громадськість до свідомої участі в виборах і обрання русинів-українців до парламенту. Незважаючи на цькування кандидатів у депутати, підкупи, залякування і репресії щодо виборців і їхніх кандидатів, до складу угорського парламенту було обрано трьох русинсько-українських кандидатів: А. Добрянського від Шариського виборчого округу, Ю. Маркуша від Березівського та О. Шерегіля від Бичківського виборчого округу.

Репрезентація русинів-українців на Закарпатті та східній Словаччині розділилася на два табори. Перші, під головуванням А. Добрянського, вимагали автономії русинсько-українських областей та знаходилися на проавстрійських позиціях. Другі виступали за зближення з угорською владою. Згодом ідеї, які декларувала друга група, знайшли більше прихильників у русинсько-українському середовищі.

А. Добрянський і його однодумці визнавали тільки "законний шлях" боротьби за національні права русинів-українців, покладаючи всі надії в здійсненні своїх планів на рішення парламенту і волевиявлення імператора. Вони пов'язували цю боротьбу з розвитком народно-визвольного руху і демократизацією суспільно-політичного ладу Австро-Угорщини, припускаючи досягнення національної рівності русинів-українців шляхом реформ зверху.

Національна програма русинсько-українських депутатів, розроблена А. Добрянським, з якою він мав намір виступити у парламенті, що був скликаний 1861 р., включала вимоги, які відбивали принципи обмеженої обласної автономії. Посли в парламенті мали домагатися осібної країни "Рутенії". Програма майбутніх послів була така: "Мадярський парламент для русинів має надати окремішнє воєводство, як то мають серби в долинній частині Угорщини; русинам хай буде забезпечений окремішній конгрес на їх території; своїх єпископів хай вибирають більшістю голосів за звичаями східного обряду; русини греко-католики хай будуть відлучені від Естергемського архієпископства, а для них мається організувати руське архієпископство; руську територію треба вилучити в окремішню адміністративну одиницю; у вищих урядах русини мають бути заступлені процентовим числом; забезпечити для русинів окремішню національно-автономну територію" [5, 163–164].

Наприкінці 70-х років, особливо на початку 80-х років, посилився наступ реакції в Угорщині. Проголошення Австро-Угорської дуалістичної монархії (1867 р.) своїм наслідком мало закономірний занепад національних рухів народів Угорщини, зокрема русинів-українців. Ідея об'єднання галицьких, буковинських та закарпатських русинів, яка з'явилася 1849 р., стала нездійсненною. Репрезентанти русинів-українців, які задля забезпечення своїх національних вимог завжди використовували протиріччя між Віднем і Пештом, втратили таку вигоду та простір для маневрів. Ще однією проблемою для національної репрезентації стає збільшення кількості та міцності прошарку буржуазії. Вплив та політичні амбіції молодої буржуазії в цей період зростають та стають важливою складовою національно-політичного життя в Австро-Угорщині.

Урядову мадяризацію угорський парламент розпочав законом № 44 від 1868 р., в якому, окрім іншого, зазначалося, що всі громадяни Угорщини належать до "мадярської нації"

(Magyar nemzet) незалежно від того, якої вони є національності. На практиці це означало, що в державі вільно і незалежно може існувати тільки одна нація – угорська. Національні меншини опинилися в становищі етнічних груп, які влада намагалася змадяризувати. Щоправда, в законі також визнавалося право за національними меншинами використовувати свої мови в державних і релігійних інституціях, але ця частина угорського права ніколи не була реалізована.

Наведені нижче статистичні дані дають можливість побачити темпи асиміляції русинсько-українського населення Угорщини залежно від етнічного оточення (Таблиця 1) [4, 177].

Таблиця 1

Жупи	Кількість русинсько-українського населення за офіційними даними (тис. осіб)			Кількість русинсько-українського населення зарахована до інших народностей 1880 р.
	р о к и			
	840	1857	1880	
Мармарош	84	97	109,6	300
Берег	65	-	-	-
Угоча	19	95	76	80
Унг	59	51	43	22000
Земплин	90	72	31	53000
Шариш	67	43	32	19000
Спиш	25	21	17	6000
Абауй-Торна	17	13	0,5	17500
Сабольч	3	5	2	38000
Сатмар	4	13	1	23000
Боршод	3	10	0,5	9500
Бихар	1	0,5	0,5	8500
Бачка	-	2	8	1000
Срем	-	-	2,5	300
Всього	436	423	323,6	198180

З наведених у таблиці даних бачимо, що найбільша кількість русинів-українців, зарахованих 1880р. до інших народів, припадає на ті комітати, в яких вони проживали із угорцями та словаками (Земплин, Сабольч, Сатмар та ін.), де процес асиміляції відбувався інтенсивніше.

Для русинсько-української меншини мадярська асиміляційна політика розпочалася зі спроб підпорядкувати греко-католицьку церкву. На основі старого "королівського права патронату" угорська влада приписала собі право іменувати греко-католицьких єпископів і вищу церковну ієрархію, окрім цього здійснювати повний контроль над установами церковного життя. Внаслідок такої політики Мукачівським єпископом 1866р. став Стефан Панкович (1820–1874), а пряшевським 1882р. – Іван Валій (1837–1911). Під натиском угорської влади Рим змушений був погодитися з цими кандидатурами. Окрім цього, всі викладачі ужгородської і пряшевської духовних семінарій мали бути затверджені державою та мусили прийняти всеугорську програму для виховання кліру.

Єпископ С. Панкович своєю мадяризаторською політикою започаткував "темну добу" греко-католицької церкви на Закарпатті. Все, що дихало народним духом, осуджувалося як москвофільство. Угорська мова, культура та ідеологія насаджувалася насильно. За часи Панковича угорські правлячі кола насаджували свою мову у закарпатському шкільництві та контролювали всі національно-культурні вияви населення [6, 99–100]

У 70-х роках на Закарпатті та Пряшевщині, як і в усій Угорщині, починають діяти мадяризаторські "культурні товариства", актив яких складали передусім греко-католицькі священики.

Найбільш активну діяльність здійснював "мадярський шкільний кружок", що мав свої відділення у багатьох населених пунктах Угорщини. Основним завданням кружка було сприяння владі у ліквідації національних шкіл і допомога в організації угорських шкіл у слов'янських областях.

Ще одне товариство "По розповсюдженню мадярської мови" свою діяльність здійснювало у напрямі ліквідації національних мов та писемностей неугорських народів. У русинсько-українському середовищі це відобразилося у спробах замінити кирилицю латинською абеткою.

Спеціально створене товариство "Femka" ("Верховинське мадярське товариство") своїм основним завданням мало "просвіту верховинських угорців", тобто словацького та русинсько-українського населення гірських областей північно-західної Угорщини. Окрім цього, товариство займалося мадяризацією слов'янських дітей, віддаючи сиріт та дітей бідних батьків на виховання в угорські сім'ї.

Інші культурні товариства, як, наприклад, "Народний союз", "Всеугорське шкільне товариство", займалися організацією бібліотек з угорською літературою у словацьких та русинсько-українських населених пунктах, вели роботу по розповсюдженню "мадярської мови та патріотизму".

Греко-католицькі священики-мадярони, що виступали за введення угорської мови у богослужінні, заснували "Товариство старовірних мадярів". Товариство навіть посилало делегацію до Ватикану, яка звернулася з проханням зробити мовою богослужіння угорську. Ватикан, щоправда, не дав на це своєї прямої згоди. Навколо "Товариства старовірних мадярів" були зібрані найбільш реакційні представники греко-католицької церкви. Членами товариства було опубліковано звернення, в якому зазначалося, що русини-українці завжди були і залишаються "óhitu magyarok" (старовірними мадярами) або "мадярами греко-католицького обряду".

1884 р. на конгресі "культурних товариств" Угорщини було зазначено, що "державна ідея на Закарпатті розповсюджується успішно". Окрім цього, було прийнято рішення про більш широке залучення у роботу товариств молоді та жіноцтва, особливо з вищих прошарків суспільства та інтелігенції.

Наступний з'їзд "культурних товариств", який відбувся 1888 р., констатував значне збільшення кількості товариств по всій Угорщині. Окрім державних субсидій та щедрих пожертв угорських аристократів, бюджет товариств поповнювався за рахунок додаткового податку, введеного майже в усіх угорських жупах. З'їзд ухвалив рішення створити театри, заснувати мережу угорських бібліотек, організувати шефство "культурних кружків" над школами в немадярських областях, з метою розповсюдження "мадярської культури".

До "культурних товариств" входили також і "кружки мадяризації прізвищ", які домоглися від уряду 1881р. зниження гербового збору за зміну прізвища. Переробка прізвищ на угорський лад здобула популярність серед духовенства, мілкої буржуазії і особливо серед чиновників.

Підчас мадяризаторської політики угорського уряду перейменуванню підлягали і старі русько-слов'янські найменування населених пунктів на Закарпатті та східній Словаччині. Так, Нове Село стало називатися Bereg-Ujfalu, Дубровка – Cserhalom, Сельце – Kisfalud, Гребля – Felso Kárászlo, Яблуново – Nagy-Almás, Локоть – Abranka, Чорний Потік – Fekete patak, Скотарське – Kis-Szólyva [4, 160–165].

Мадяризація неугорських народів здійснювалася дуже чітко і добре сплановано. Було охоплено всі сфери життя, система виховання, освіти, проходження державної служби та служби в армії.

Задля успішного забезпечення політики мадяризації на Закарпатті та Пряшевщині угорська влада намагалася використати на свою користь діяльність А. Добрянського, який прагнув об'єднати боротьбу за національні права з проголошенням соціальних потреб селянства. Задля цього угорці почали активно підтримувати кількісно зростаючу, промадярськи орієнтовану групу русинсько-української інтелігенції. Представників цієї групи владні кола

використовували для нейтралізації Добрянського та задля того, щоб демонструвати європейській спільноті плюралізм думок та справедливе вирішення національного питання в Угорщині.

Наслідком такої ситуації стало те, що частина русинсько-української інтелігенції стала пасивною, інша частина, переважно згуртована навколо греко-католицької верхівки, змадяризувалася, останні примножили групу мадяронів – активних учасників денаціоналізаторської політики, спрямованої проти власного народу.

Під натиском мадяризації русинсько-українське відродження мусило боронитися і організовуватися в одному центрі. Таким центром міг стати Пряшев або Ужгород. Маємо сказати, що Пряшевщина репрезентувала тільки 20% русинсько-українського населення всього Закарпаття. Окрім цього, на східній Словаччині русинсько-українське населення складало тільки 3% від усієї кількості і було здебільшого розсіяне по пограниччях. Також важливою подією стала еміграція до Російської імперії А.. Добрянського 1875р. після замаху на його життя. У тому ж році помер великий патріот Пряшевщини єпископ Й. Гаганець, який за колишню співпрацю з представниками національно-культурного відродження О. Духновичем та А. Добрянським дістав публічну "канонічну догану" від угорського парламенту.

Отже, національно-культурним центром мав стати Ужгород, де у 70-х роках ще існувало "Общество св. Василя Великого", де в учительській та богословській семінарії викладалися предмети "руською" мовою.

Деяке пожвавлення суспільного руху відбулося у 70-х роках XIX ст. внаслідок перебування на Закарпатті Михайла Драгоманова 1875 р. і 1876 р. Він дав найбільш об'єктивну характеристику москвофільства на Закарпатті та Пряшевщині: "Угорська Русь – країна, з усіх боків занедбана й задавлена мадярством, не тільки національним, а й соціальним шляхетством, котре живе в головах навіть тамтешніх руських патріотів, найпротивніших мадярству. Через те найперша потреба там ширити демократизм" [2, 281]. Драгоманов, за його власним виразом, "дав собі ганнібалову клятву: що-небудь зробити для Угорської Русі, по крайній мірі направити кілька душ на реальну працю для народу в демократично-поступовому напрямку" [2, 279].

У 90-х роках XIX ст. у відповідь на переслідування національної культури і мови, закриття національних шкіл, запровадження навчання в школах угорською мовою та здійснення інших мадяризаторських заходів активізується національно-визвольний рух пригнічених народів. Голос протесту проти режиму національного гніту русинів-українців в Угорщині підняв великий український революціонер-демократ І. Франко. 1896 р. у зв'язку із святкуванням тисячоліття Угорщини разом зі своїми однодумцями В. Гнатюком, М. Павликом та іншими він написав статтю-протест "І ми в Європі", де показав політику національного гноблення в Угорщині і наголосив на злочинах, скоєних угорською владою проти русинів-українців.

Незважаючи на важкі соціально-економічні умови існування, Пряшевщина і надалі поповнювала ряди культурно-освітніх діячів всього Закарпаття. Найяскравіші поети і письменники, як Олександр Павлович (1819–1900), Анатолій Кралицький (1835–1894), Юрій Ставровський-Попрадов (1850–1895), походили зі східної Словаччини і їм було нелегко потрапити до нового центру національно-культурного життя – Ужгорода або Мукачева. Павлович та Ставровський-Попрадов писали в ізоляції, а свої праці намагалися публікувати в Ужгороді або Львові. Їхні твори сповнені національної гідності, локального патріотизму (описання краси рідного краю та славетного минулого власного народу).

Маємо зазначити, що в орієнтації русинсько-української інтелігенції наприкінці XIX – початку XX ст. на Росію, її мову та культуру можна простежити такі два напрями:

1) народне русофільство, народні почуття, сподівання на "руський" народ (насамперед українців), який творить могутню слов'янську державу, прийде і визволить своїх людей від чужоземного угорського гніту і допоможе їхньому всебічному розвиткові;

2) політичне москвофільство – орієнтація переважної частини галицької та закарпатської інтелігенції на царську Росію – єдину і неподільну "святу матушку Русь", на ту тюрму народів, яка не визнавала існування українського народу, його мови, культури, історії і права на власний розвиток, власну державу [6, 331–332].

Великого впливу не мали на Пряшевщині навіть подорожі Володимира Гнатюка та Івана Верхратського, які своїми етнографічними розшуками та фольклористичними аргументами намагалися переконати русинсько-українську інтелігенцію у справедливості народницького напряму національно-культурного життя. Навіть пізніша генерація пряшевських культурних діячів, таких як Микола Бескид (1883–1847), Іван Кизак (1856–1929), Іван Поливка (1866–1930), Іван Гендер-Суходольський (1873–1952), Павло Федор (1884–1952), Андрій Карабелеш (1906–1964) утримували свою москвофільську орієнтацію і не приєднувалися до ужгородських народовців Юрія Жатковича, Августина Волошина та Гіядора Стрипського.

Література

1. Ванат І. Шкільна справа на Пряшівщині в період домюнхенської Чехо-Словаччини // З минулого і сучасного українців Чехо-Словаччини. – Братислава, 1973. – 265 с.
2. Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці. – Київ,1970. –Т.2. – 381с.
3. История Венгрии //Ред кол. Т.М. Исламов, А.И. Пушкаш, В.П. Шушарин. – М.,1972. – Т.2. – 556 с.
4. Коломиец И.Г. Социально-экономические отношения и общественные движения в Закарпатье во второй половине XIXст. – Томск, 1962. –Т.2. – 377 с.
5. Лелекач М.М. Нові причинки до політичної діяльності Адольфа Добрянського // Науковий збірник товариства “Просвіта”. – Роч. XIII–XIУ. – Ужгород, 1938. – 227 с.
6. Лемківщина. Земля – люди – історія – культура // За ред. Богдана О. Струмківського. Записки НТШ. – Париж: Нью-Йорк: Сидней: Торонто 1988. – Т.1. – 423 с.
7. Мольнар М. Словаки і Українці. – Братіслава–Пряшев, 1965. – 366 с.
8. Нариси історії Закарпаття / За ред. І.Грінчака.– Ужгород, 1993. – Т.1. –370 с.
9. Пекар А. Нариси історії церкви Закарпаття. – Рим, 1967. – 200 с.
10. Франко І. Зібрання творів. – К., 1986. –Т. 46. – 334 с.

Ольга Любомирівна Білас
директор Львівської державної
музичної школи № 4

МИСТЕЦТВО УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ В ТАБОРАХ НІМЕЧЧИНИ НАПРИКІНЦІ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

У часи українського національного відродження помітно зросла зацікавленість громадськості історією творення мистецької культури періоду Другої світової війни, адже, як відомо, “коли стріляють гармати – мовчать музи”.

Це були роки, коли частина українського населення відходила з України на Захід разом з німецькими військами. Були серед них ті, хто співпрацював з німецькою владою на тимчасово окупованій території, депортовані та військовополонені, які небезпідставно побоювалися повернутися на Батьківщину, щоб не бути запроторених до сталінських концтаборів. Певну частку становили учасники визвольної збройної боротьби, що точилася переважно на західноукраїнських землях у повоєнні роки. Ця еміграція увібрала переважно свідомих, освічених вихідців із міст, спеціалістів, людей високої культури та мистецького обдарування.

Сотні тисяч громадян, які покидали Україну під час закінчення Другої світової війни, здебільшого знаходили притулок на Заході, переважно в таборах для “переміщених” осіб, звідки згодом переїжджали до США, Канади, Франції, Австралії, Аргентини, Бразилії та ін. У Європі залишалися нечисленні діаспори.

Українська еміграція в Німеччині та Австрії нараховувала приблизно 400 тисяч осіб. Наприкінці 1946 року більша частина їх знайшла притулок у 493 таборах. У кожному з них проживало від однієї до кількох тисяч людей. Для прикладу, в таборі Гайдельберґ було 2 050 емігрантів, Гайденау – 3 530, Реґенсбурґ – 6 559 , Міттенвальд – 3 095.

© Білас О.Л., 2007

Реальність була невблаганною у своїй жорстокій оголеності: невідомо було, скільки доведеться поневірятися по світах, а треба вчити своїх дітей, підтримувати український дух, розвивати мову та мистецтво – літературу, музику, театр тощо.

Не зважаючи на зруйновану економіку і невизначеність ситуації, уряд союзників зобов'язав Німеччину, як країну, що спричинила воєнні лихоліття, забезпечити емігрантів можливим побутом та харчуванням. Тому в таборах можна було знайти скромні умови проживання. Різні українські організації сприяли в працевлаштуванні, допомагали одержати харчі, одяг та інші необхідні речі в цей важкий час розрухи та безробіття. Головними координаторами таборового життя були УНРРА (United Nations Relief and Rehabilitation – Допомогова адміністрація Об'єднаних Націй) та ЦПУЕ – Центральне представництво Української еміграції).

Життя було організоване по-різному, залежно від кількості людей та їх соціального складу. Вчителі навчали, художники малювали, влаштовували виставки, письменники видавали книжки, переважно за свої гроші, і навіть підручники, щоб діти могли вивчати рідну мову. Спочатку тихо, а згодом дедалі голосніше можна було почути українські народні пісні, бо пісня для українського народу завжди була невід'ємною супутницею. Веселі чи сумні, жартівливі чи ритуальні, невольницькі чи визвольні пісні створювалися в кожну історичну епоху на Батьківщині чи поза її межами. В них зберігалися народні вірування і національні традиції, оспівувалися незабутні діла славних прадідів.

Композитори, написавши нові твори, тут же розучували їх в гуртках співучих земляків. У таборах пройшли свої перші випробування відомі композитори, диригенти, солісти, виконавці, художники, імена яких зайняли чільні місця в світовій мистецькій культурі.

Щоб зрозуміти життя і творчий шлях в таборах, важливо ознайомитися з матеріалами преси, яка віддзеркалювала таборове життя, освіту та культурний поступ емігрантів.

Розглянемо деякі з таборів, в яких мистецька діяльність була найбільш продуктивною та вартісною. Поданий матеріал достовірно відповідає транскрипції в тогочасній українській пресі, а тому має місце відсутність імен деяких виконавців та неточний перелік виконуваних ними творів. На жаль, з часом стало неможливим відновити втрачені дані.

Український табір в Нордгайзені (Nordheisen) чи не один з перших, заснованих у Німеччині на початку травня 1945 р. Це була велика триповерхова школа, в якій самі "табоpяни" перебудували великі кімнати на блоки для перебування 2–3 сімей в одній кімнаті.

Брауншвайг (Braunschweig) – табір у британській окупаційній зоні, в якому перебувало 942 особи. Там були організовані школа, читальня, пластова домівка, дві церкви (православна і греко-католицька), відкрилися майстерні та курси для одержання фаху [2].

У Гайденау (Haidenau), що біля Гамбургу, виходив український часопис "Кроки", було організовано духовий оркестр, видавалися різдвяні кольорові листівки.

У таборі Ноймаркт (Neumarkt) 12 січня 1946 року відбувся концерт за участю відомих співаків: Лозинської акомпаніатор Старосольська) та Ореста Руснака, які потім часто гастролювали по таборах.

У таборі "Нова Говерля" в Ноймаркті (Neumarkt) з великим успіхом пройшов концерт оперних співаків Лева Рейнаровича і Лідії Горникевич.

Карльсфельд біля Мюнхена (Karlsfeld) зібрав вже 1945 р. добрих солістів і організував оркестр для вшанування роковин Т. Шевченка. Серед солістів були: Ірина Туркевич-Мартинець – сопрано; Орест Руснак – тенор; Іван Уманців – бас та інші. Організатором і керівником музичної частини концерту був Богдан П'юрко [1, 145].

В Ауґсбурґу (Augsburg) 27 січня 1946 р. відкрилася виставка українського мистецтва. Метою її була презентація української культури. Були представлені вишивки, килими, тканий одяг, різьба, малярство, кераміка, вироби з металу та дерева. А 25–29 січня 1946 р. відбулася археологічна конференція. В доповідях наводилися дані про успіхи української археологічної науки в галузі дослідження "трипільської культури" (проф. Д. Дорошенко), про народне мистецтво (Д. Горникевич), архітектуру та фрески св. Софії в Києві (О. Повстенко) та ін. Цей далеко не повний перелік доповідей свідчить про змістовність, цінність і плідність такої конференції у важкий період еміграційного життя.

3 лютого 1946 р. відбулася прем'єра комедії М. Куліша "Мина Мазайло" у виконанні акторського ансамблю В. Блавацького. В Аугсбурґському таборовому театрі В. Блавацький ставить оперету Легара "Жайворонок". Це перший крок театру у роботі над західноєвропейською оперетою [2].

У залі Фюртського оперного театру (Fuehrt-Bavaria) 3 лютого 1946 р. відбувся концерт місцевої української мистецької групи під керівництвом Р. Негребецького. Ця група ще під проводом С. Герасимовича своїми частими і успішними виступами, переважно перед американськими військовими, здобула собі популярність. До програми входили українські пісні у виконанні мішаного та чоловічого хорів, солоспівів, соло на скрипці, джазові обробки українських пісень.

У таборах виступав Український Архієрейський хор (єпископа Мстислава), який також співав меси в костьолах перед американськими військовими. За пів року дав 64 концерти, репрезентуючи українське хорове мистецтво. Хор виконував твори Бортнянського, Леонтовича, Лисенка, Стеценка, Демуцького, Степового та Людкевича.

У таборі "Сомме Касерне" в Ауґсбурзі відбувся концерт симфонічної музики. Виконувалися твори Сметани, Чайковського і Косенка. Участь брали симфонічний оркестр м. Ульм, соліст – Б. Максимович (фортепіано), диригент – Яр. Барнич. Високу оцінку заслужив Б. Максимович як соліст-піаніст. Технічне опанування інструментом, інтерпретація і ліризм – ось ті якості, що ставлять його в ряди піаністів європейського рівня [2].

Піаністка Калина Чічка-Андрієнко виступила 1 листопада 1947 р. на Листопадовім святі табору в Ауґсбурґу, присвяченому річниці створення ЗУНР. "Своєю барвистістю, повною експресії та пластичності грою викликала повне захоплення у вибагливих знавців. Слухаючи, стає неможливим зрозуміти, як важко приходиться нашим митцям пробиватися крізь невідрадну буденщину та незвичайно прикрі умови таборового життя. Без перебільшення можна сказати, що це заразом герої і жерці мистецтва " [3].

У таборі Байройт (Bayreuth) проживало 1 484 осіб. Діяла музично-вокальна секція, яка з червня 1945 р. дала десятки концертів для української та інших інтернованих груп, виступала у військових клубах та навіть у відомій залі Ваґнерівської Опери. Гордістю українського Байройту був смичковий оркестр [2].

Табір ім. М. Лисенка в Ганновері (Hannover) створено з ініціативи українських емігрантів. Раніше тут були розташовані німецькі війська та ветеринарна академія, яку союзницькі літаки перетворили на руїни. Навесні 1945 р. українські біженці почали пристосовувати собі всі знищені приміщення і оселюватися. У таборі було 4 000 мешканців. Діяла лікарня, початкова школа і гімназія, виготовлялися шкільні підручники. У квітні-травні в Ганноверському таборі відбулося кілька концертів, де особливо відзначилися український скрипаль-віртуоз Ярослав Омельський та піаніст Вадим Кіпа [2].

У таборі в Ляндеку (Landeck) (Австрія) діяв Музичний драматичний театр Гірняка, чоловічий хор "Думка" під керівництвом М. Струка, хори в Форальбергу (Безкоровайного), в Інсбруку (Садовського) та Філях (Александрова). Найбільшого визнання здобули піаністи Б. Максимович, Т. Микиша, А. Кара ліс, а також солісти – баритон Зенон Дольницький і тенор Мирослав Старицький (Міро Скаля).

У таборі Корнберг (Kornberg), організованому в листопаді 1945 р., проживало 2 500 осіб. Тут функціонували нижча школа і гімназія. Мистецьке життя табору представляла театральна студія Шимка та мішаний хор під керівництвом Б. Крушельницького, який нараховував 42 особи. Хор концертував по різних містах та американських військових частинах. З ініціативи Ірени Благітки підготував оперу "Запорожець за Дунаєм". Діяла капела бандуристів під орудою Степана Кузьменка, який створив свою майстерню і виготовив 16 бандур. "Театр Б. Грінченка (38 акторів) показав цілу низку вистав побутового характеру такі, як "Наталка-Полтавка", "Мартин Боруля", "Бувальщина", "Хмара" та інші. Ще з осени 1945 р. в таборі було засновано музичну школу, де вчилася молодь гри на фортепіано (викладачі І. Благітка та В. Садівнича), скрипці (викладач Зіновій Худий) та духових інструменах (викладач Петро Химич).

Табір Міттенвальд (Mittenwald) – це один із найбільших осередків бурлаків у Баварії. Тут діяв дитячий садок, де перебувало близько 115 дітей, народна школа (171 учнів), реальна гімназія (248 учнів), учительська семінарія, працювала музична школа (фортепіано, вокал, скрипка), діяв таборовий театр, капела Бандуристів під керівництвом Кутастого, була організована "Просвіта" [3].

Галендорфський таборовий театр (Hallendorf) під керівництвом артиста і режисера М.Тагаєва вважають одним із найсильніших з усіх українських театрів англійської зони. Він підготував кільканадцять вистав і біля 50 пісень українських та зарубіжних авторів.

У театральній Оселі Реґенсбурґу (Regensburg) 7 вересня 1947 р. відбувся концерт відомого концертмейстера Львівської опери – скрипаля В. Цісика.

У святкуванні других роковин Оселі українських політичних в'язнів у Мюнхені взяв участь видатний оперний співак Вадим Матіяш, який виконав кілька творів Лисенка, а також арії з опер "Ріголетто" та "Запорожець за Дунаєм" [3].

У Мюнхені 14 вересня 1947 р. в супроводі піаніста мюнхенського радіо п. Альтмана співав знаменитий баритон Федір Терек. Він виступав в оперних виставах Берліна, Парижа, Стокгольма та Будапешта, проте був маловідомий українській громаді.

Після аналізу вищенаведених повідомлень преси стає очевидним, що за час перебування в таборах, незважаючи на важкі умови життя, переселенці відкривали школи, оволодівали різними професіями. Вони продовжували розвивати своє покликання до мистецтва – створювали театральні гуртки, з яких відбиралися театральні колективи. Музиканти, удосконалюючи свій рівень виконавства, згодом продовжували навчання у вищих музичних закладах різних міст і ставали високопрофесійними артистами чи педагогами, керівниками хорових та оперних колективів. Художники ілюстрували дитячі книжки, робили виставки, створювали театральні декорації.

У тимчасових осередках емігрантів продовжувалося вартісне життя. Через відсутність інструментів було найважче удосконалюватися піаністам, можливо, дещо легше було співакам та скрипалям. Тому, маючи великі музичні здібності, багато з них не могли реалізувати себе в тих складних умовах.

У післявоєнний період необхідно було організувати навчання дітей. Відкривалися дитячі садки, школи, читальні, а також лікарні. Організовано учительський курс у Міттенвальді. Будувалися українські церкви, при яких були більші кімнати чи зали, де можна було проводити різні культурні заходи, концерти, зустрічі, гуртки тощо. Вагому роль у розвитку культурного середовища відігравала преса: часопис "Кроки" в Гайденау, "Щоденні вечірні вісті" в Байройті, мистецький тижневик ЧАС та АРКА в Мюнхені та інші.

Щоб упорядкувати мистецьку діяльність на еміграції вже у вересні 1945 р. в м. Фюрт (Fuerth) була створена Українська культурна Рада (УКР) при ЦПУЕН (Центральне представництво Української еміграції Німеччини), метою якої було організувати і з'єднати всі українські культурні сили для координування та ведення культурно-просвітницької роботи в усіх її ділянках.

У червні 1946 р. музичний світ організував Об'єднання Українських Музик (ОУМ), художники в цей же час створили Об'єднання Українських Образотворчих Митців (ОУОМ), а ще 27 лютого 1946 р. було засновано Об'єднання Митців Української Сцени (ОМУС).В Ауґсбурґу 27 лютого 1946 р. проходив з'їзд творчих працівників українських театральних мистецтв, конференція письменників – членів МУР (Мистецький український рух).

У таборах організовано духовий оркестр (Гайденау), смичковий та симфонічний оркестри (Байройт). У вересні 1946 р. відкрито балетну школу Валентини Переяславець. Створено єдиний ляльковий театр в Ельвайґені (Вюртемберґія) п. Верещинським з дружиною [2]. Були створені перші професійні музичні школи в таборах Берхтесґадені та Міттенвальді.

Хори, театральні студії були майже в кожному таборі. Дитячий хор народної школи ім. Митрополита А. Шептицького в Реґенсбурґу під керівництвом Юрія Яримовича співав Службу Божу, а вечорами виконував програму з творів Артемовського, Нижанківського, Стеценка, Кудрика, Китастого [4].

Український чоловічий хор “Сурма” (кер. О. Плешкевич), продовжуючи свою концертну діяльність з 1945 р. по таборах, виступив у Карлсруе, Еттінґені, Штутґарді, Ульмі. В Еттінґені відбувся концерт для німецької публіки, в програму якого було включено три німецькі пісні. Всі концерти проходили з великим успіхом [3].

Спортивне товариство “Дніпро” здобувало призові місця у змаганнях з іншими національними групами таборів.

Сенсацією 1948р. на еміграції стала демонстрація фільмів “Бандура” (про капелу бандуристів Г. Китастого), ”Свято Весни”, ”Свято Героїв”, ”Українські скитальці”, автором яких був Богдан Солук.

Культурні програми часто транслювалися по радіо Мюнхена. По радіо Франкфурта виступав хор табору Майнц-Кастель під керівництвом Івана Зайця – з українськими народними піснями, також хори та солісти виступали в престижних залах Німеччини та Австрії [4].

Отже, після трирічного існування таборової еміграції прийшла пора підсумувати та звітувати про своє мистецьке життя. Початком цього, а водночас визначною подією в українському культурному житті еміграції, стали Тижні української культури, проведені в Мюнхені 4–17 квітня 1948 року.

Численні афіші, радіо та преса, запрошуючи чільних репрезентантів американських та німецьких кіл, повідомляли про великі українські культурні заходи. В найкращих залах Мюнхена відбувалися виступи українських митців і колективів, що вносили не тільки щось неповторне, своєрідне, а й таке, що відповідає видатним культурним досягненням. Програма Тижнів включала виступи найкращих вокальних ансамблів та солістів, постановки театральних колективів, мистецькі виставки. Глядачі познайомилися з хорами під керівництвом Володимира Божика, Нестора Городовенка, капелою бандуристів Григорія Китастого, оперними співаками Левом Рейнаровичем, Веронікою Максимович, Орестом Руснаком, також виступали солісти – піаністи Богдан Максимович, Роман Савицький та інші.

Основним завданням мюнхенських Тижнів було засвідчити перед чужинцями і пригадати самим собі, що українська музична культура пройшла важкий та довгий шлях розвитку, домоглася чималої самобутності у композиторській ділянці, особливо хоровій, і має усі підстави для дальшого розвитку.

Без підтримки з боку власної держави наші таланти у світі досить скоро інтернаціоналізувалися б. У фактичних довідках про митців значилося, що вони походять з “Південної Росії”, ”Польщі” чи “Румунії”. Митці, ідучи за цією інерцією, звикали до такого статусу в пошуках доброї праці та визнання, проте більшість з них намагалася підтримувати національні традиції своєї культури.

Окремої згадки заслуговують ті, хто своїм природним талантом та величезною працездатністю зуміли зайняти видатні місця в мистецькій історії діаспори.

У повоєнну історію мистецького життя місцевої української громади вписані імена композиторів – О. Кошиця, Р. Придаткевича, Є. Цимбалістого та ін.; оперних співаків – І. Маланюк, К. Коленковської, І. Мацюк, І. Васютинської-Кісельдорф, Ніни Миколенко (Теліжин), О. Руснака-Герлях, Л. Рейнаровича, Міро Скалі, В. Матіяша, Ф. Терека, Синенької-Іваницької та ін.; піаністів – В. Кіпи, Б. Максимовича, К. Скрипченко, Г. Коваль, Калини Чічки-Андрієнко; скрипалів – Я. Омельського, О. Сімовича, В. Цісика, Оксани Тарнавської-Когут; режисерів – Б. Дніпрового, В. Блавацького, М. Тагаєва, Б. Грінченка, Й. Гірняка; художників – Богдана Кордюка, Северина Бурачка, Емми Андієвської та скульптора Григорія Крука.

У липні 1950 р. вступив у дію договір між Комісаріатом Союзників та ФРН про передачу всіх емігрантів, а також приміщень, які вони займали, під німецьку адміністрацію та економіку. Наступило реквірування (повернення) казарм та інших приміщень власникам. Для української еміграції це означало ліквідацію важливих центрів культурного життя та розселення їх по різних містах та країнах. Наступив новий етап влиття в чужинське середовище – поступова асиміляція.

За таких умов митці почали втрачати здатність до існування. Почався масовий переїзд їх до інших країн, де існували великі українські осередки. Там вони продовжували творити і служити національній та світовій культурі.

Відтак, жорстока світова війна не зупинила мистецьке життя емігрантів, а тільки сповільнила його темп, щоб згодом наздогнати втрачений час і подарувати національній та світовій культурі видатних композиторів, педагогів, митців та виконавців. Вони займають вагоме місце в історії української та світової слави.

Література

1. Наш театр. – 1992. – Т. 2.
2. Тижневик ЧАС . – Фюрт-Баварія, 1946. – №№ 1–51.
3. Тижневик ЧАС . – Фюрт-Баварія, 1947. – №№ 1–25.
4. Тижневик ЧАС . – Фюрт-Баварія, 1948. – січень–грудень.
5. Emma Andijewska. Der Katalog. – Muenchen, 1996.

Борис Григорович Кокуленко
заслужений працівник культури України

ТВОРЧА СПАДЩИНА КОРИФЕЇВ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ В ПРОГРАМАХ АНСАМБЛЮ ТАНЦЮ “ЯТРАНЬ”

Історія України – це історія самовідданої боротьби українського народу, його кращих синів проти соціального і національного гніту, боротьби за рідну мову, за свою національну культуру. У цій боротьбі розвинувся й зміцнів український танець, який став виразником неповторної духовності багатостраждального і героїчного народу.

Розпочатий процес національного відродження України може бути прискорений, зокрема, через засвоєння накопичених поколіннями духовних багатств народу. І, навпаки, кожна незаповнена прогалина в системі міжпоколінної передачі етнокультурної інформації буде і далі призводити до збіднення духовності, а відтак – до кризи суспільства. Саме на цьому ґрунтується практичний інтерес вивчення народно-хореографічної спадщини центрального регіону України та провідної ролі у цій діяльності засновників українського професійного театру корифеїв та заслуженого самодіяльного ансамблю танцю України «Ятрань».

Для людини творення власного світу завжди було духовною потребою. Проте навіть талановиті художники завжди формувалися на досягненнях своїх попередників. Великий російський балетмейстер М. Фокін писав, що необхідно переступати через особисте самолюбство та себелюбство, щоб «зберегти старе… і вільно від нього створювати нове» [9]. Справжні духовні знання можуть бути доступними тільки людям, які готові їх приймати.

Ансамбль «Ятрань» та його керівник А. Кривохижа з особливим старанням намагалися сприймати кращі досягнення спадщини корифеїв українського класичного театру з його національною самобутністю. Це благотворно вплинуло на творчий ріст і манеру ятранців.

Творчий напрям ятранців стає парадигмою використання української обрядовості, народної хореографічної культури в Україні. Підтвердженням цього є офіційне визнання колективу на всесоюзних, європейських конкурсах та гастролях на американському континенті.

«Цілком очевидно, що він (анс. «Ятрань») повинен вважатися одним з кращих ансамблів світу» [5]. Подібні оцінки давались упродовж тримісячних гастролей найбільш авторитетними газетами США, Канади та Великобританії. Такому успіху колектив та його керівник повинні завдячувати передусім копіткій праці та творчому напрямку, який сповідували наші великі земляки-корифеї українського класичного театру.

© Кокуленко Б.Г., 2007

Фольклорні елементи стають плідними тільки тоді, коли вони не просто повторюються, а переживаються і заново відкриваються. Відтворення сучасними виконавцями фольклорного мистецтва – це відлуння не тільки епохи століть, а й епохи самих виконавців, часу, в якому вони живуть. Саме в такому аспекті треба розглядати мистецтво заслуженого самодіяльного ансамблю танцю України «Ятрань».

Як свідчить огляд літературного матеріалу, народна пісня, танець, показ етнографічних деталей побуту українського народу стали важливим чинником створення першого професійного українського театру корифеїв у м. Кіровограді (Єлисаветграді) в жовтні 1882 року [4].

Новостворена трупа розпочала творче життя постановкою І.П. Котляревського "Наталка Полтавка". М. Кропивницький створив мальовничу, пройняту настроями й мелодіями народної пісні і танцю музичну виставу, яка захоплювала злагодженим акторським ансамблем. М.К. Садовський у своїх спогадах писав: "Перша вистава була цілковитим загальним тріумфом. Я вже не кажу про Марка Лукича, якого зустріла публіка бурею оплесків і галасом таким, що весь театр трусився, немовби от-от розвалиться, але кожний номер пісні треба було співати по кілька разів. Тоді третю дію кінчали чомусь танцем. Хустки в ложах маяли, гомін стояв невимовний, танець довелося повторити тричі" [7].

Творчість Кропивницького виростала з його самобутньої, глибоко народної і реалістичної індивідуальності. У його творах відбиті танцювальні звичаї часів українського козацтва. Це танці на ходу, коли валка хлопців, колись запорожців, супроводжувала танцюючих, приспівуючи, і тим додаючи охоти виконавцям. Так, у драмі "Глитай, або Павук" парубки, ідучи з поля, приспівують "Ой дуб-дуба, дуба-дуба...", а один з них збирається танцювати аж до самого села. До козацьких можна віднести танці "на закладну". Це танці-суперечки хлопця з хлопцем або хлопця з дівчиною – "хто кого...". Часто змагалися музика з танцюристом. Такі танці описані М.Л. Кропивницьким у "Невільнику", "Титарівні", "Пропалій грамоті" Гоголя, "Енеїді" Котляревського. Козацький танець М.Л. Кропивницький уявляв як герць, двобій, змагання, а основним історичним танцем вважав "Козака". Танець в українській класичній культурі посідав одне з провідних місць. Завдяки танцювальному сценічному мистецтву утверджувався самобутній український танок.

М. Кропивницький і його талановиті учні – М. Заньковецька, М. Садовська-Барілотті, М. Садовський, П. Саксаганський – використовували багатство українського танцю для розкриття глибоко правдивих людських характерів. Вони збагнули специфічні закони і синтетичну природу українського театру, де слово, музика, спів і танець – барви єдиної виконавської палітри, різні грані художньо цілого образу [7].

Отже, український класичний театр, сповідуючи принципи І.П. Котляревського, зробив танці невід'ємним засобом сценічної виразності і цим утверджував неповторність і самобутність української культури.

Відродження хореографічного мистецтва на Кіровоградщині в складні, повоєнні роки пов'язане з ім'ям Анатолія Михайловича Кривохижі.

А. Кривохижа співпрацював з Кіровоградським обласним українським музично-драматичним театром імені М.Л. Кропивницького. Танці, які він поставив до вистави М. Кропивницького "Невольник" переконують Анатолія Михайловича у необхідності будувати творчі пошуки "Ятрані" за принципом синтезу українського класичного театру. Невдовзі він перекладає театральну драматургію вистави М. Кропивницького "Невольник" на хореографічну й ставить її в ансамблі "Ятрань".

Цей експеримент переконав Кривохижу, що треба йти шляхом видатних земляків, використовуючи етнографічний матеріал. У подальших постановках керівник "Ятрані" намагається використовувати національний колорит, що допомагало йому передати самобутність українського народу.

Народні обряди та ігри, звичаї, традиції, театралізовані фольклорні танці всіх регіонів України в програмі ансамблю «Ятрань» сприяли піднесенню української сценічної хореографічної культури. Принцип народності й проникнення в самий дух народного мистецтва, його неповторну самобутність поряд з тонким сценічним обрамленням творів пояснюють основний "секрет" творчості ятранців [6].

Сповідуючи синкретичний напрямок корифеїв українського театру, керівник «Ятрані» створював поетичну національну ауру у своїх хореографічних композиціях та мініатюрах («Ятранські весняні ігри», «Поворотня», «Колядки», «Три діди», «Було колись на Ятрані» та ін.).

Обряди та ігри вабили до себе й наших земляків – корифеїв українського театру – М.Л. Кропивницького, І.К. Карпенка-Карого, М.К. Садовського. Вони органічно використовували цей матеріал, "як своєрідний політ у красу, у сферу опоетизованого бажання і як барвистий, життєрадісний момент народного життя" [3].

Сатирична інтермедія стала ще одним історично-театральним явищем, до якого своїм поглядом у глибину віків зверталися ятранці.

Безперечно основною творчою концепцією ятранців є підвищений інтерес до витоків традиційної культури, етнічної історії тощо. Це невичерпне джерело дало для «Ятрані» широку можливість вибору засобів композиційного вирішення вокально-хореографічних творів. Зрештою А. Кривохижа підходить до створення своєрідної вистави на танцювально-пісенній основі. Він виступає за співдружність пісні і народного танцю.

Отже, творчість колективу стала кристалізацією народнопоетичної спадщини українського народу. Узагальнення національних надбань реалістичного театру, пісенно-танцювального фольклору всіх регіонів України стає пріоритетним у використанні засобів виразності та гармонійного поєднання з вдалою архітектонікою програм «Ятрані». Ця амбіваленттність надавала програмам цілісності, структурної довершеності і, разом з тим, сприяла збереженню етнічної ментальності з її яскравим розмаїттям.

Насамкінець зазначимо, що програма «Ятрані» з її тяжінням до національної образності та стилістичної розробки в сучасній народно-сценічній хореографії ґрунтується на трьох основних засадах:

1. Врахування драматургії українського класичного театру – обрядів, ігор, звичаїв, традицій – того духовного потенціалу, який притаманний українському народному мистецтву («Ятранські весняні ігри», «Колядки», «Поворотня» та ін.).

2. Використання принципів сатиричної інтермедії, що сприяли розвитку малих хореографічних форм («Три діди», «Було колись на Ятрані», «Козачок»).

3. Опора на пісенно-танцювальний фольклор («Воротар», «Платогони», «Аркан», «Волинянка», «Мишинська трясунка», «Вінок Закарпаття», «Буковинська полька» та ін.).

На жаль, в українському театрознавстві досі ще немає комплексного дослідження національного театру як своєрідного явища, де розглядалися б не тільки драми, комедії, водевілі, а й ґрунтовно аналізувалися оперні та оперетові вистави. Необхідність створення такої комплексної праці розуміли ще наприкінці 30-х років XX ст. такі відомі вчені-театрознавці, як О. Білецький та Я. Мамонтов. Вони дали наукову оцінку театру М. Кропивницького: "Це був театр синкретичний, театр, де елементи драматичного дійства переплітались з елементами вокально-музичними та хореографічними" [2]. Дослідники справедливо наголосили на органічному зв'язку всіх виражально-сценічних елементів, розглядаючи їх не як суміш різних мистецьких засобів, а як глибокий внутрішній синтез складових компонентів цілісної музично-драматичної вистави.

Зауважимо, що водночас з розвитком національної драматургії та режисури почали формуватися жанрові, стильові, лексичні, композиційні особливості танцю, підвалини якого закладені в реалістичних щепкінських традиціях.

Усі зазначені тенденції ятранці сприйняли як творчу спадщину славетних митців класичного театру. Завдяки корифеям, які творчо використовували національний побутовий танець у класичній драматургії, відродилася сценічна форма танцювального мистецтва.

Вивчаючи внесок корифеїв українського театру в розвиток українського народно-сценічного танцю, спостерігаємо подальше вдосконалення хореографічного мистецтва у творчості ансамблю танцю «Ятрань».

12 жовтня 1977 року газета «Sun» (США) писала: «…Цей ансамбль більш тонкий, ніж інші радянські ансамблі танцю. Вони демонструють мистецтво дуже близьке до джерел народної творчості. Колектив «Ятрані» довів, що він є прекрасним носієм культури, який несе почуття національної гордості та особистісної гідності…» [1].

Кіровоградські танцюристи довели, що вони є гідними наслідувачами слави наших великих земляків-корифеїв українського театру і продовжувачами їхньої слави через сто років – слави українського народно-сценічного танцю.

Література

1. Барнс Д. Сан (США). Спектакль-рапсодія. – 1977. – 2 жовтня.
2. Білецький О.І., Мамонтов Я. Український театр (хрестоматія). – К.: Наук. думка. 1941. – Ч. 2.
3. Дей О.І. Колядки та щедрівки. – К.: Наукова думка, 1970. – 34 с.
4. Єлисаветградський вісник. – 1882. – 30 жовтня. – № 116.
5. Клайм Барнс // Нью-Йорк Таймс. – 1977. – 23 вересня.
6. Кокуленко Б.Г. Степова Терпсихора. – Кіровоград, 1999. – 211 с.
7. Садовський М.К. Мої театральні згадки. – К.: Держвидав образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1936. – 202 с.
8. Станішевський Ю.О. Режисура в українському радянському оперному театрі. – К.: Наук. думка. 1973. – 277 с.
9. Фокин М.М. Против течения. Воспоминание балетмейстера: Статьи, письма. – Л. – М.: Искусство, 1962. – 764 с.

Наталія Вікторівна Вязьмітінова
аспірантка Міжнародного слов'янського університету

РОЛЬ УЯВИ ТА ФАНТАЗІЇ У СПОРТИВНОМУ БАЛЬНОМУ ТАНЦЮВАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Спортивні бальні танці – вид сучасної хореографії, існування та подальший розвиток якого знаходиться на межі між спортом та мистецтвом, прямуючи залежно від обставин виконання цих танців від однієї грані до іншої.

Процес навчання спортивним бальним танцям потребує участі як гарних балетмейстерів-хореографів для створення художніх образів у танці, кваліфікованих педагогів для підвищення технічної майстерності танцюристів, так і психологічної підготовки виконавців до виступів, змагань, конкурсів.

Психологічна підготовка танцюриста поряд з його фізичною, технічною та фізіологічною підготовкою у багатьох випадках визначають успіх його виступів на конкурсах. У зв'язку з цим виникає завдання вивчення особливостей цього виду мистецтва та спорту, визначення основних психологічних функцій та якостей особистості, що відіграють вирішальну роль під час виконання спортивних бальних танців, а також з'ясування психологічної структури знань, які мають бути засвоєні у процесі навчання та тренування.

Водночас необхідно зазначити, що спортивні бальні танці – достатньо молодий вид спорту, тому в науковій літературі практично відсутні спроби систематизувати досвід роботи з виконавцями, викласти накопичений матеріал з точки зору педагогіки й психології, знайти спільні аспекти з психологією мистецтва.

У даній розвідці автором розглянуто місце та значення уяви і фантазії, що є специфічними формами функціонування людської психіки, у спортивному бальному танцюванні.

Танок є багатогранним у своєму виявленні та способах вираження. В його основі лежить рух. Людина, що танцює, виявляє рухами те, що не може іноді вимовити словами. Так вона втілює свій духовний стан у танці й не тільки висловлює, а й доповнює музичний супровід рухами, як правило активно включаючи у цей процес свою фантазію.

У складній структурі людської психіки важливе місце займають такі якості, як уява та фантазія. Уява є необхідною суттєвою складовою початку будь-якого творчого процесу. Без

© Вязьмітінова Н.В., 2007

уявлення про те, чого ти бажаєш добитися, неможливо вдало досягнути кінцевого результату. Коли людина говорить про будь-яку річ або явище, в її уяві з'являється певний образ, отриманий на основі її життєвого досвіду. Навіть якщо йдеться про об'єкт або предмет, який особистість ніколи за будь-яких причин не бачила, але володіє про нього комплексом певних необхідних знань (отриманих у процесі читання, розмов з очевидцями тощо), то вона його собі уявляє, тобто створює відповідну "картинку". Стосовно спортивних бальних танців можна навести такий приклад. Виконавець танцює пасадобль, в основі якого є мотиви іспанської кориди. Не кожному вдається побачити "живу" кориду. Однак, не маючи певного мінімуму знань про це народне, з глибокими історичними коренями "дійство", не створивши необхідну "картинку" в уяві, танцюрист неспроможний грамотно станцювати пасадобль, передати його стиль, дух боротьби людини й тварини, національний колорит кожного руху, піднятися на вершину зображувальної пластики, так необхідної в даному танці.

Отже, уява – це психічний процес створення образів предметів, ситуацій, обставин шляхом приведення знань, що має людина, у нове сполучення.

Уява є специфічною людською формою психічної діяльності, що виникає на основі практичного перетворення дійсності. Формуючись разом із ускладненням процесу будь-якої праці і відносин у суспільстві, уява стає одним з основних елементів свідомості й творчої діяльності особистості.

Основна функція уяви у людській свідомості – це ідеальне уявлення про результат діяльності ще до того, як він буде реально досягнутий.

Друга функція уяви пов'язана з необхідним у процесі праці плануванням своїх дій.

Отже, перед людиною під час роботи виникає "картинка", де вона бачить результат своєї роботи, до чого їй необхідно прямувати. Так і в спортивних бальних танцях. Танцюристи, коли виконують хореографічну композицію, змальовують в уяві те, що бажають показати суддям та глядачам. Для цього вони часто танцюють перед дзеркалом, порівнюючи свій танок з очікуваним результатом. Проте цього недостатньо. Величезну роль у хореографічному мистецтві відіграє балетмейстер-хореограф, який не тільки виправляє технічні помилки виконавця, а й бачить у перспективі ту необхідну роботу, яку потрібно виконати для перетворення "картинки в уяві" у конкретну мистецьку реальність. Це, як правило, є ознакою й необхідною умовою творчого хореографічного процесу.

Ясна річ, уява не може розгорнутися на порожньому місці. Для того щоб почати фантазувати, необхідно отримати поштовх: людина повинна побачити, почути (тобто оволодіти початковою інформацією), отримати враження й утримати його у пам'яті. Для цього, крім загальних відомостей про характер того чи іншого танцювального номеру, багато танцюристів дивляться відеоматеріали з виступами пар, які лідирують у танцювальному світі, щоб, крім технічної хореографічної інформації, здобути враження, необхідне для виникнення певних образів на рівні підсвідомості.

Танцювальні образи можна створити методом аглюцинації, коли частини кількох різних композицій з'єднуються, "склеюються", а в результаті з цієї "мозаїки" з'являється новий образ. Цей метод широко використовується під час створення масових та індивідуальних композицій, formation як для конкурсів, так і для концертних номерів.

Під час постановочної роботи широко використовується також метод близької, безпосередньої та віддаленої ступінчатої аналогії, коли будується певний хореографічний образ, у деяких рисах подібний до вже існуючого.

Найбільш складний прийом творчої уяви – типізація. Митці, письменники, скульптори, артисти під час роботи у більшості випадків спираються саме на нього. Це складний процес розкладання й з'єднання, в результаті чого викристалізовується у танцюриста (якщо йдеться про хореографічне мистецтво) новий образ. Типізація, як прийом уяви, близько примикає до мислення, практично буває складно розділити, розчленувати їх під час акту створення хореографічної композиції, танцювального образу тощо.

Відтак, у складних умовах творчої уяви як танцюристу, так і балетмейстеру-хореографу потрібні широкі розумові узагальнення й зіставлення. Вони спрямовані на пошук

конкретних фактів, рис, ситуацій, наочних моделей, художніх конструкцій та образів, що відображають загальні ідеї та закономірності, які потрібно виявити, відкрити та впровадити у спортивну бальну хореографію.

У даному разі особливо складно розділити діяльність уяви та мислення. І все ж насправді уява зберігає свою специфіку: випереджати все те, чого ще не існує – чи в особистому досвіді да ного виконавця, чи взагалі в хореографічній дійсності. З цим пов'язана здатність робити танцювальні відкриття, знаходити нові шляхи втілення хореографічних ідей, способи вирішення хореографічних технічних задач, що виникають перед танцюристом.

Як було зазначено вище, фантазія або уява стимулює творчу діяльність будь-якого митця, а такий творчий процес не може відбуватися без інтуїції.

Інтуїція – це чуття, тонке розуміння суті проблеми, проникнення у саму її основу, безпосереднє осягнення істини без попереднього логічного міркування.

Основний показник інтуїції – "згорнуте" сприйняття ситуації в цілому, безпосередньоемоційно, образно, на рівні підсвідомості. Інтуїція передбачає раптове виникнення кардинально нової якості, нового бачення, нової структури.

Інтуїція стимулює фантазування, а фантазії сприяють розвиткові творчого мислення.

Отже, здогадка, інтуїція, що ведуть до нового відкриття у хореографічному мистецтві, неможливі без уяви. Тому уява є компонентом створення не тільки образно-насичених продуктів творчої діяльності, а й абстрактно-понятійних хореографічних символів.

Незважаючи на це, дуже часто при спостереженні за виступами найкращих світових танцюристів ми іноді починаємо відчувати бажання бути хоч трішечки схожими на них. Таке усвідомлене або неусвідомлене копіювання образу називається наслідуванням.

У спортивній бальній хореографічній діяльності наслідування ідеалу часто займає достатньо важливе місце. Танцюрист, наслідуючи ведучих танцювальних майстрів світу, в чомусь переймає їх манеру танцювання, міміку, жести, нові хореографічні рухи, композиції, костюми, зачіски, грим (адже у спортивних бальних танцях існує "негласна" мода).

Таке часткове або досить повне наслідування ідеалу може бути повністю неусвідомленим, або не до кінця усвідомленим. Але здебільшого танцюристи старших вікових груп наслідують ідеал свідомо, "копіюючи" зовнішній вигляд своїх кумирів або пари, що сподобалася.

Це, безперечно, сприяє підвищенню рівня як технічного виконання, так й артистичної майстерності. Однак, саме в цей момент необхідно тонке, делікатне, обережне втручання хореографа-балетмейстера, щоб цей процес наслідування не зайшов занадто далеко. Адже необхідно, щоб танцюрист зміг висловити у танці свою яскраву творчу індивідуальність, знайти свій стиль та гармонію у виконавчій майстерності, своє творче "Я".

Проте наявність невеликої кількості висококваліфікованих хореографів-постановників у спортивних бальних танцях призводить до того, що деякі "тренери" часто під час своєї роботи йдуть найлегшим й найшвидшим шляхом – сліпо наслідують ведучі іноземні танцювальні пари. Під час роботи над номером вони "знімають" композиції або хореографічні побудови пар міжнародного класу, користуючись відеоматеріалами, при цьому не підключаючи свою фантазію та творчу уяву до роботи з постановки танцю. Навіть під час підготовки до відповідальних конкурсів не використовується творчий підхід – як при побудові конкурсної композиції, так і при моделюванні костюмів, виборі зачіски та нанесенні гриму. Фактично відбувається сліпе наслідування та бездумне копіювання рухів, без урахування індивідуальних особливостей танцювальної пари, тобто не відбувається створення єдиного, кардинально нового танцювального образу, і це значно знижує враження від виступу. Тому досягнення високих результатів пари в індивідуальному конкурсному танцюванні прямо залежить від технічного та творчого рівня хореографа-постановника. Під час постановки композицій для кожної конкретної танцювальної пари він повинен враховувати характер танцюристів, індивідуальні якості виконавців (пам'ять, темперамент, фізичні та технічні можливості), танцювальні образи, костюми, що створюються, а також умови підготовки до змагань. Під час демонстрації на паркеті виконавчих досягнень танцювальних пар кваліфіковані спеціалісти завжди мають можливість оцінити ступінь взаємозв'язку балетмейстера-хореографа з виконавцями, рівень та якість виконаної роботи.

Отже, поєднання творчої уяви чи фантазії, інтуїції та наслідування у спортивному бальному танцюванні лежить в основі самостійного створення художніх образів, втілених в оригінальні продукти (результати) хореографічної діяльності та є одним з психологічних факторів прогресу в хореографічному мистецтві. При цьому необхідним джерелом уяви є накопичений різноманітний, багатообразний хореографічний досвід, отриманні всебічні знання та сформована система поглядів та уявлень про танцювальні образи, що створюються.

Література

1. Арнхейм Рудольф Новые очерки по психологии искусства – М.: Прометей, 1994г. – 352с.
3. Выготский А.С. Психология искусства.– СПб., 2000. – 410с.
4. Ильин Е.П., Сафронов В.К.,Киселев Ю.Я. Психология спорта – современное направление в психологи: Учеб. пос. – Л.: ЛГУ, 1989.– 96с.
5. Мельникова С.И., Цымбал В.Н., Чигринов В.И. Развитие творческих возможностей обучаемых. – Х.: ХГУ, 1990г. – 82с.

Тетяна Михайлівна Данилик
аспірантка Прикарпатського університету
ім. В. Стефаника

УКРАЇНСЬКА СКРИПКОВА МІНІАТЮРА 60–70-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ У КОНТЕКСТІ МОДЕРНІСТСЬКИХ СТИЛЬОВИХ НАПРЯМІВ

Українська мініатюра 60-70-х років ХХ ст. посідає одне з чільних місць у мистецькому доробку нації, засвідчує її належний художньо-професійний потенціал та інтелектуальну зрілість. Саме в цей період мистецькі пошуки в Україні – як на рівні художніх ідей, так і вирішення суто творчих проблем – стають частиною загальноєвропейського процесу. До того ж, композитори і виконавці не лише здійснили пролом у залізній завісі, а й накреслили напрямки майбутнього розвитку всієї постсоціалістичної музичної культури.

Скрипкові мініатюри В.Гомоляки, Я.Верещагіна, Л.Дичко, Є.Станковича, М.Скорика, Ю.Іщенка, В.Губаренка, Л.Колодуба, Ю.Мейтуса, І.Карабиця та інших авторів у інтерпретації кращих вітчизняних виконавців стали не тільки духовним надбанням України, а й всієї культури ХХ ст.

Сучасне мистецтвознавство визначає 60-70-ті роки як добу аналітичного мислення. Період «відлиги» утверджує нове світобачення, коли акцент робиться на філософському осмисленні буття, на етичній проблематиці. Значно зростає увага до теми особистості, до лірики в найширшому розумінні цього слова. Ось як розмірковує з цього приводу Л.Раабен: «Мистецтво 30-х років більше займалося суспільством, мистецтво 60-х звернуло особливу увагу на людину. В 30-ті роки індивідуум поглинався суспільством, в 60-ті став втілювати духовні інтереси суспільства. В 30-ті роки особистість була носієм суспільних ознак, у 60-ті стала виразником індивідуальної філософії сучасності» [7].

Образно-тематичні та стильові особливості розвитку української скрипкової мініатюри частково висвітлювалися у численних дисертаційних та монографічних працях, наукових статтях вітчизняних музикознавців. Зокрема, інструментальна творчість українських композиторів стала об’єктом дослідження вчених, які працювали над творчою спадщиною найяскравіших вітчизняних митців – М.Дремлюги та В.Кирейка (К.Майбурова), Ю.Знатокова (І.Драч), С.Людкевича (М.Загайкевич, С.Павлишин), Л.Дичко (В.Бєлікова, М.Гордійчук), Є.Станковича (О.Зінькевич, С.Лісецький), М.Скорика (М.Гордійчук, Л.Кияновська, Ю.Щириця), В.Гомоляки (М.Загайкевич, Ю.Щириця). Стильова еволюція української музики ґрунтовно вивчається у монографіях Л.Кияновської, С.Павлишин та М.Ржевської. Проблеми розвитку

© Данилик Т.М., 2007

жанру мініатюри в європейській та українській музичній культурі піднімалися в наукових розвідках Н. Рябухи, А. Лядова, Т. Ліванової, О. Алексєєва, М. Дремлюги, Л. Архімович, М. Гордійчука, В. Самохвалова, Л. Корній та ін.

Проте, незважаючи на широкий спектр музикознавчих досліджень, пов’язаних з еволюцією жанру мініатюри загалом, конкретних розвідок щодо особливостей стильового розвитку скрипкової мініатюри у творчості українських композиторів немає. Ця обставина й зумовила актуальність і вибір теми даної статті.

Метою написання розвідки є визначення особливостей розвитку скрипкової мініатюри в Україні протягом 60–70-х років ХХ століття у контексті суспільних процесів.

Поставлена мета окреслила коло завдань, які необхідно вирішити в процесі дослідження, а саме:

1) дослідити образно-стильові орієнтири української скрипкової мініатюри;

2) здійснити формотворчий аналіз, дослідити жанрову сферу та проаналізувати засоби музичної виразності в українських скрипкових мініатюрах вітчизняних композиторів.

Істотно розширюються міжнародні мистецькі взаємини, адже саме тоді падає «залізна завіса» між українською і зарубіжною культурою. Музика класиків ХХ століття – Б.Бартока, П.Гіндеміта, І.Стравінського, А.Берга, А.Шенберга, Л.Яначека та інших – стала безцінним духовно-культурним контекстом, спроможним змінити сам спосіб мислення. Те, що раніше вважалося забороненим, неможливим, на початку 60-х ставало закономірним, реальним. Менш авторитарним став вплив на мистецтво ідеологічних факторів, здатних гальмувати формування новітніх тенденцій:

– згідно з канонами неоромантики здійснювався показ не суспільного життя сучасника, а його особистісного відчуття,

– відбулося більш глибоке усвідомлення національних ознак скрипкової мініатюри через призму неофольклоризму,

– значно посилилися зв’язки з західним мистецтвом, що призвело до більш широкого використання інонаціональних мотивів у творчості українських композиторів.

Вже наприкінці 60-х – на початку 70-х років ХХ ст. щораз відчутнішим стає відхід від великих форм на користь скромних, часом камерних композицій. Український неоромантизм сформувався як багаторівнева система, в якій національні елементи цілком органічно взаємодіють з тими, які створила світова художня практика. На перший план в неоромантичних творах виступає герой не так діючий, як розмірковуючий.

Неоромантики прагнуть показати не суспільне буття сучасника, а його внутрішній світ, особистісне відчуття. Цей еволюційний період є вельми неоднорідним за спрямованістю художніх пошуків. Упродовж доволі тривалого часу ще зберігаються попередні творчі надбання.

Неоромантизм виявлявся у взаємодії і переплетінні з неофольклорним напрямком. Для неоромантичних творів характерний гострий сюжет, в основі якого – боротьба, небезпека, таємничі події. У музиці характерними ознаками неоромантизму є зв’язки музики з літературою, програмність музичних творів. Риси неоромантизму виявили в творчості українських композиторів прихильність до української національної ідеї.

Представники неоромантичного стилю прагнуть у скрипкових мініатюрах протиставити масовій культурі свою власну культуру з метою повернути моральності та мистецтву їхній простий, природний, безпосередньо людський зміст.

Неоромантична тенденція суттєво виокремлює зовнішні і внутрішні ознаки скрипкової мініатюри. У творах С.Людкевича («Голосіння»), М.Завалишиної («Вокаліз»), Ю.Мейтуса («Ноктюрн»), Я.Цегляра («Пісня без слів»), В.Борисова («Романс») засвоєно і відновлено семантичні, структурні й драматургічні ознаки романтичної моделі, що сформувалася в європейській музичній культурі.

Яскравим прикладом неоромантичної української «пісні без слів» є «Голосіння» С.Людкевича. Але, завдяки драматичному наповненню та масштабності, ця п’єса виростає над більшістю «пісень без слів». Твір написано у складній 3-частинній формі з кодетою.

Перший розділ – це проста 2-частинна форма, в якій композитор майстерно розвиває мелодію з 1-тактного ядра з дуже характерним мелодико-гармонічним малюнком. Це ядро містить в собі величезний заряд для розвитку. Перший період неквадратної будови витриманий у дусі українського романсу, другий період відрізняється тим, що мелодія переміщується на октаву вверх, а супровід набуває етюдних рис – рух арпеджіо. Цей розділ є кульмінаційним. Але в той самий момент, коли музика набуває найбільшої напруги, настає так звана «тиха кульмінація» (piu p) з різкою зміною фактури, динаміки та rall.

Середній розділ звучить у E-dur'і (на відміну від e-moll першої побудови) legatissimo, espressivo, pp. При чому композитор не змінює фактуру, що ввів у «тихій кульмінації», підкреслюючи, що продовжується розвиток суб'єктивного образу, поданого в ній.

Реприза, Appassionato починається відразу f з октавного руху і скрипки, і фортепіано. Але знову композитор перериває рух несподіваним senza dolore, pp, після котрого наростає нова динамічна хвиля і – Molto adagio e dolce, pp. Такі різкі підйоми та спади динаміки створюють враження надзвичайно пристрасного характеру, у кращих традиціях неоромантизму.

Переважна більшість творів М.Завалішиної написана для дітей, де музичний вислів спрямовано у неоромантичному руслі.

«Вокаліз» композиторки витримано у дусі романсової лірики. Особливого національного колориту надають йому типово українські закінчення музичних фраз. Напружений тональний план окреслює, тим не менш, чітку 3-частинну репризну форму з невеликою кодою (A B A Coda).

Починається твір невеличким вступом (2т.), темп Andante tranquillo. Перший розділ (A) звучить на p, мелодія широка, наспівна проходить у партії скрипки. Середній розділ (B) Con moto, втілює схвильовану емоційність почуттів. Мелодія поступово на cresc. підводить до невеликої кульмінації на f. У третьому розділі – мелодія повторюється на октаву вверх, поступово заспокоюється і в коді зовсім завмирає.

У неоромантичних п'єсах даного періоду питання єдності музичного твору стоїть значно гостріше, оскільки надання переваги тій чи іншій стороні музичної мови або техніці є свідомо вибраним актом митця і відтворює розрив естетичного і технологічного процесів.

Поряд з неоромантизмом одним з основних напрямків музики XX століття став неофольклоризм. Він був новаторським перевтіленням фольклорних джерел у творчості композиторів за рахунок освоєння давніх глибинних пластів фольклору та залучення як окремих засобів виразності, так і самої архаїки з її жорсткістю і зрощування фольклорного начала з сучасністю.

У центрі уваги нової композиторської генерації залишилося утвердження самобутнього національного стилю у скрипкових мініатюрах. Національні ознаки усвідомлюються більш глибинно в порівнянні з творчістю композиторів попередніх років.

Музика в шістдесятих роках демонструє спектр нових прийомів виразності, особливо стосовно тембру, штрихової палітри, динаміки, драматургії розвитку.

Висвітлені в неофольклорних творах системні ознаки народної творчості призвели до розробки нових композиторських ідей. У неофольклорних творах на глибинних рівнях музичного тексту відбувається структурна організація мініатюри, що простежується в п'єсах М.Дремлюги «Скерцо», В.Кирейка «Гумореска», І.Мартона «Новелетта», В.Флиса «Пісня», Л.Дичко „Веснянки", Є.Станковича „Колискова", „Весілля", „Імпровізація" з „Гуцульського триптиху" та інших.

Представник композиторської школи М.Ревуцького М.Дремлюга у п'єсі «Скерцо» зображає один з найпростіших принципів використання фольклорного матеріалу – обробку.

П'єса написана у варіаційній формі. Композитор не виходить за рамки мажоро-мінорної системи у варіюванні теми. Він навіть не змінює розмір. Тема твору написана на основі української народної пісні «Ягілочка». Це – танцювальна веснянка, побудована на почерговому співставленні двох чи трьох видів поспівок.

Тема і її перші три проведення звучать в тональності a-moll. У четвертому проведенні теми раптово змінюється тональність у мажорну домінанту E-dur.

П'яте проведення теми – це підхід до кульмінації, де мелодія зазнає секвенційного розвитку. В кульмінацію шостого проведення теми (ff pesante) повертається тональність a-moll. Звороти мелодії розпізнаються у фортепіанній партії. Нисхідні тремулюючі рухи призводять до сьомого проведення теми – Tempo I, де мелодія губиться серед суцільного руху шістнадцятих нот.

Останнє восьме проведення теми на короткий час повертає початкове звучання мелодії. Але фінальне Presto, cresc. molto закінчує п'єсу енергійним вихорем. У цих яскравих перетвореннях фольклорного зразку композитор втілює демократичні принципи музичного мистецтва України середини XX століття: ясність, простота, природність викладу.

Неофольклоризм є провідною стильовою рисою у творчості В.Кирейка.

Композитор вільно оперує ритмами, ладами, виконавськими прийомами, що притаманні українському народному музичному мистецтву, майстерно поєднуючи зі збагаченою хроматизмами палітрою мажору-мінору.

«Гумореска» В.Кирейка є яскравим прикладом творчого втілення фольклорного стилю. Щодо форми, то вона становить тричастинну форму з елементами рондальності (A B A_1). Початкова побудова крайніх розділів має варіаційні зміни. Завдяки яскравому ядру тема кожного разу впізнається, тому і виникає відчуття рондальності. Кульмінаційна зона припадає на початок репризного розділу. Вона підготовлена спільними висхідними пасажами обох інструментів. Мелодія звучить схвильовано, бурхливо.

Експозиційний розділ викладено у характерному ритмі польки ( ) у G-dur. У стилі народного музикування витримано також співставлення одноіменних мажору і мінору (G-g, es-Es). Ритмічне ядро ( ) пронизує всю п'єсу наскрізь, надзвичайно «цементуючи» твір.

«Нова фольклорна хвиля» не обійшла двох видатних українських композиторів Є.Станковича і Л.Дичко. У творах останнього часу Л.Дичко поєднує притаманний їй розмах почерку з сонористикою.

Леся Дичко, згідно зі своїми ліричними нахилами, сприйняла від фольклору принцип співучості. Вона виходить також з наспівності української мови і, користуючись камерними засобами, створює своєрідні фрески народної історії і побуту; вона провадила в українську музику сонористичне трактування співу" [6].

Власне, обидва твори, котрі ми розглядаємо, відрізняються таким „реалістично-фольклорним" спрямуванням.

„10 веснянок", які композиторка назвала „10 варіацій", становить більш складний, ніж традиційний, варіаційний цикл, де кожна веснянка – це окрема мініатюра.

У побудові твору беруть участь дві веснянкові мелодії (відповідно – у 1-й та 2-й „веснянках"), які у подальших розділах підлягають складному варіантному розвитку. Але у 4-й та 7-й „веснянках" з'являються нові теми.

У своєму циклі Л.Дичко, окрім неофольклорних та сонористичних прийомів використовує засоби політональності (5-та веснянка – накладання As-dur та A-dur), поліладовості (1-ша та 4-та веснянки – поєднання мажору, мінору та міксолідійських ладів, конструктивізму (вертикально-дзеркальний виклад першої теми у 6-й веснянці.

У „Гуцульському триптиху" Є.Станковича ми знаходимо ще більш реалістичне зображення народного побуту. У п'єсі „Весілля" композитор навіть подає римарку „крикливу" для партії фортепіано у початковому розділі. На цьому фоні звучання скрипки 8 тактів „вигукується" на ff, звучать інтервали: зменшена квінта та октава. Завдяки цим виразовим засобам композитор створює яскравий образ сільського музиканта, що марно намагається настроїти свій інструмент.

В основній частині цієї п'єси – яскравість сцени весільного свята, шаленої танцювальної енергії – постає у гіперреалістичному вигляді: уривки мелодій у „розстроєному" гуцульському ладі накладаються на бій бубнів [3], крізь які чути інтонації весільних ладкань [4], і весь цей галас завмирає на коротенькій мелодії, що характерно нагадує сопілковий програш, який супроводжує віддалене „бумкотіння".

У п'єсі „Імпровізація" Є.Станковича змальовано сольний виступ музиканта-віртуоза. Початковий розділ змальовує награш, в якому музикант „визначає" звороти мелодії, котра виростає в (piu mosso) блискавичний танець. Цей розділ нагадує гру троїстих музик (скрипка – це перша скрипка; басоля – це фортепіано; форшлаги у низькому регістрі фортепіано – це відверте звуконаслідування бубну). П'єсі притаманні також постійні перепади метру, поліметрія (накладання 3/4 на 9/8, 3/4 на 4/4).

Різні спалахи динаміки mp та ff через два такти – це все справляє враження нестримної танцювальної стихії. Про такий танець народний музикант каже: „Як я бачу, що молоді танцюють, то мені рука сама ходить!" [5]. Закінчується п'єса сольною імпровізаційною постлюдією.

В обох цих п'єсах композитор йде шляхом виходу поза рамки мажору-мінору – тут і політональність, і поліладовість, і відверто дисонантні побудови співзвуч як вертикального, так і горизонтального ряду.

Перебої ритму викликають алюзії з творами Бартока, Стравінського.

У 60-70-ті роки XX століття значно посилились зв'язки із західним мистецтвом, встановлюються контакти, хоча й спорадичні, з провідними європейськими школами, активізувалися гастролі зарубіжних митців і колективів. Це, в свою чергу, відбилося на творчих процесах, вплинуло на оновлення композиторської техніки, розширення кола музичної виражальності, збагачення образно-стильового спектра творчості взагалі і жанру мініатюри зокрема.

При необхідній єдності принципів «соціалістичного реалізму» та суспільних стильових тенденціях у межах колишнього СРСР кожна національна культура мала свої, відмінні від інших, еволюційні цикли. Стадіальну несинхронність спостерігаємо і в процесі розвитку скрипкової мініатюри: якщо в Росії в 60-70-ті роки цей жанр переживає «стадію оновлення та активних стильових взаємодій» [2], то українські композитори переважно виявляють більш поміркована позицію, «зберігаючи цілісність жанрово-семантичного інваріанту при істотних концептуальних зрушеннях» [6].

Знання звичаїв та традицій інших народів дало змогу композиторам краще зрозуміти і відтворити тематику творів, написаних на мотиви з інших національних культур. Дослідження композиторами іонаціонального середовища дає можливість їм розкрити механізм проникнення однієї культури в іншу та знайти відповідь на багато непростих питань, пов'язаних з осмисленням власного національного характеру.

Як зазначає з цього приводу С.Павлишин: «Поєднання тої чи іншої техніки письма з певними національними джерелами може набувати яскраво індивідуальних рис у відповідності до прикмет і вимог відповідної національної культури» [6].

Такий синтез можна спостерігати у творах В.Сєчкіна «Дві казахських новели», Г.Таранова «Дві п'єси на грузинські теми», В.Гомоляки «Східна мініатюра», М.Скорика «Іспанський танець», В.Тилика «Молдавські наспіви» та інших.

Інтерес до іонаціональних музичних культур виявляється у творчості Вадима Гомоляки з географічним розмахом. В його творчому доробку такі твори, як «В Молдавії» (1953 р.), «В Іспанії» (1958 р.), «Східні мініатюри» (1957 р.), «П'ять танців народів СРСР» (1949 р.), «Чотири французькі танці» (1957 р.).

Неофольклоризм перевернув свідомість багатьох композиторів. Народна музика часто спотворювалася, обробки наближали її до авторських масових творів, що відрізнялися показною життєрадісністю. Інтонації мініатюр надавали звучанню класичних творів гостроту та свіжість, а їхній зміст – реалістичність. Вплив неофольклоризму відчувається не тільки в творах українських композиторів, а й у музиці, заснованій на національному фольклорі інших народів.

«Східна мініатюра» В.Гомоляки написана у 2-частинній формі з варіаційним розвитком основної теми. Починається п'єса вступом (8 т.). Перше речення звучить на р. Мелодія проходить у партії скрипки. У 2-му реченні ядро теми вичленовується та хроматизується. Кульмінація припадає на 3-тє речення [1]. 4-те речення є варіантним повтором 2-го речення

на октаву вище. У цій мініатюрі композитор поєднує принципи, що прийняті у європейській музиці – мелізматика та хроматика, які створюють своєрідний колорит східної музики. Динаміка приглушена: від p до mf у кульмінації та повернення до p вкінці.

П’єса М.Скорика «Іспанський танець» взята з сюїти «Камінний господар». Надзвичайна краса і стрункість цього твору викриває його неоромантичну природу, збагачену також принципами неокласицизму.

Орієнтальні мотиви „Іспанського танцю” композитор дивовижно втілює крізь сприйняття українського митця: він стилізує, не цитуючи.

П’єса має 3-частинну репризну форму. Ритм хабанери відчувається у крайніх розділах (розмір 4/8).

Середній розділ починається з різкої зміни метру: 4/8 на 3/4 та ритму - з хабанери на болеро, фригійський мінор та звуконаслідування барабанного бою, пристрасні інтонації мелодії – все це викликає не за сумнівами образи гарячої екзотичної Іспанії. Закінчення середнього розділу cress. molto призводить до скандування чотирьох тактів на ff акорду D-dur.

Репризний розділ починається з октавного проведення теми на ff, на цьому ж динамічному підйомі величаво-урочисто п’єса закінчується fff.

Отже, вивчення творчості українських композиторів 60-70-х років XX століття у жанрі скрипкової мініатюри засвідчує, що провідними стильовими напрямами досліджуваного періоду були неоромантизм та неофольклоризм.

Романтична скрипкова мініатюра окресленого періоду чітко відображає цілісність буття людини, її психологію через відображення внутрішнього світу ліричного героя.

Серед скрипкових мініатюр найбільшого поширення набули жанри пісні, романсу та скерцо, оскільки у малих формах художні засоби націлені на максимально сконцентроване вираження внутрішнього духовного світу особистості.

Крім того, проведене дослідження засвідчує, що симбіоз давніх пластів українського фольклору, інонаціональних мотивів із новими засобами музичної виразності (спалахи динаміки від p та mp до ff, постійні перепади метру, поліметрія, варіювання теми) сприяв створенню яскравих зразків скрипкової мініатюри, які зайняли чільне місце у концертному та педагогічному репертуарі як вітчизняних, так і зарубіжних виконавців.

Проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів розвитку скрипкової мініатюри досліджуваного періоду. Зокрема, поза нашою увагою залишилася жанрова сфера, аналіз специфічних скрипкових засобів виразності.

Опрацювання даних напрямків стане запорукою розширення знань розвитку скрипкової мініатюри в період так званого «застою».

Література

1. Брилинська-Блажкевич Г. Зі спадщини С.Людкевича // Музика. – К., 1985. – №6.
2. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. – М., 1989. – 206 с.
3. Загайкевич М.П. В.Б.Гомоляка // Музика. – 1985. – №1. – С.10–2.
4. Зинькевич Е. Евгений Станкович // Композиторы союзных республик. – Выпуск 5. – М.: Музыка, 1986. – С.21–27.
5. Лісецький С. Євген Станкович. – К.: Музична Україна, 1987.
6. Павлишин С. Музика XX ст. – Л.: БаК, 2005. – 232 с.
7. Раабен Л. Скрипаческое и камерно-ансамблевое творчество периода Великой Отечественной войны и послевоенного времени // Раабен Л. История русского и советского скрипаческого искусства. – Л.: Музыка, 1978.

Ольга Миколаївна Шандренко
здобувач Київського національного
університету культури і мистецтв

МОДА ЯК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ

Мода як складне й багатоаспектне явище культури стає об'єктом наукового дослідження у ХХ столітті. Мода – це складний феномен культури, витоки якого ми знаходимо ще в первісній культурі. Слово "мода" походить від лат. modus – міра, спосіб, правило, норма.

У вітчизняній літературі, присвяченій проблемам моди, феномен модності речей, подій, стану людини розглядається переважно у соціологічному контексті. Естетичний та культурно-мистецький аспекти мало вивчені. В ХХ столітті актуалізується дослідження феномена моди як певного культурного механізму та естетичного образу, соціально-психологічного феномена, космосу та віртуальної реальності.

Міжнародні періодичні журнали "Vogue", "Elle", "Cosmopolitan", "International Textiles" та багато інших, які є потужними носіями найновішої інформації в царині основних тенденцій та напрямків сучасної моди, подають тимчасову інформацію. Поодинокими є дослідження, де мода розглядається як естетичне та екзистенційне явище. Це переважно праці Ю. Легенького "Філософія моди ХХ століття" [7], Л.Ткаченко, Ю.Легенького "Система моди: культурологія, естетика, дизайн" [6], М. Ковриженко "Креатив у рекламі. Постмодерне обличчя моди" [4].

Перші наукові дослідження моди були зосереджені, зокрема, на аналізі історії костюма. Такі теоретики просвітництва та класицизму, як Буало, Ж.–Ж. Руссо вбачали в моді лише прояви смаку [2, 13], а представник німецької класичної філософії І. Кант вважав, що мода, в сутності, – не справа смаку (бо вона може бути у вищому ступені осоружною смаку), а справа однієї лише пихатості (мається на увазі статус у соціумі) і суперництва – щоб перевершити один одного [5, 489–490].

Ідею залежності моди від певних історичних подій висловлюють такі вчені, як Ж.Тард та А. Лавер. Так, Ж. Тард у праці "Закони наслідування" [14] виводить основну детермінанту зміни моди залежно від духу часу. Дослідник співвідносить моду з традиціями та звичаями. "Наслідування новій моді є лише невеликим джерелом біля великої ріки переказів та звичаїв, і це дійсно так. Але яким би відносно нікчемним не був цей потік інновацій, він своїми ознаками удобрює суспільний ґрунт..." [14, 242].

А. Лавер, в свою чергу, стверджує, що мода – це тільки відображення манери часу, а історія костюма дає уявлення про те, що насправді відбувається в соціумі [18]. Але, аналізуючи історію костюма ХХ століття, ми не можемо стверджувати, що лише соціальні умови відображаються в історії моди. Моду ми бачимо в творчості, виробництві, спорті та ін. – як безмежну стихію, що прагне до ідеалу, оновлення.

У радянських дослідженнях історії костюма Н. Каменської та М. Мерцалової показано залежність формування і розповсюдження модних тенденцій від особливостей розвитку суспільства і виробничих сил.

Бачення моди як певної знакової системи, що є виразом змісту, знаходимо у Ролана Барта [1]. Відомий метр семіології досліджує моду в рамках семіотики як певну знакову систему, розглядаючи її як певний міф. Моду експлікують не лише як феномен матеріальної культури, а й як певну філософію, мистецтво. Р. Барт, Ю. Лотман, М. Фуко розглядають її як певну мову культури, як єдність зіставлених дискурсів. Семіотичному аналізу піддається вивчення проблеми моди як певної системи знаків.

У контексті соціально-психологічних досліджень феномен моди вивчає Б. Поршнєв. Автор зазначає, що мода належить до простих явищ, що відображають психічний стан, настрій людини. Звісно, що мода дійсно є актом взаємного наслідування. Проте до сфери стану, тобто соціальної психології, відносяться не самі собою будь-які модні речі або дії, а "модність" як така [12, 87–88].

© Шандренко О.М., 2007

Поняття "модності" розуміється не як соціально-психологічне явище, а як почуттєва субстанція з особливими формами навіювання та самонавіювання, що залежать від тих чи інших дій, переваг, станів.

Соціолог А. Гофман, досліджуючи феномен естетичних ознак моди, дійшов висновку, що мода є феноменом зовсім неестетичним. Проте це зовсім не свідчить про антиестетичність моди. Категорії "модне" і "естетичне", звичайно, не дорівнюють одне одному, але й не позбавляють моду естетичних ознак [3, 670]. Звісно, деякі аспекти модних стандартів можуть належати неестетичним об'єктам, і навпаки – об'єкт може бути наділений всіма естетичними властивостями, але не носити характеру модності. Відтак, мода не завжди є керованим, прогнозованим аспектом культури, але вона завжди є культуротворчістю.

Вивчаючи працю О. Лосєва "Діалектика творчого акту", ми бачимо, що автор аналізує творчий акт як діахронну структуру, яка має низку стадій, що відбивають суттєві характеристики творчості [8]. По-перше, становлення (дещо виникає в моді і водночас зникає), по-друге, рух (становлення в будь-якій сфері), по-третє, зміни ознак моди (якісне становлення руху), наступне – розвиток модних інновацій (першовиток руху і зміни), нарешті – дія (створення нового віяння в моді, нової моди). Узагальнюючим етапом творчого акту є створення нової самодостатньої предметності (предмет творчості самодостатній, не вимагає пояснення, а пробуджує до творчості) [8, 48–56]. Створені модні об'єкти, предмети, стають причиною самих себе.

Розуміння моди як продукуючого творчість культурного акту, що має "буття" і "небуття", дає можливість розглядати моду як гру. Те, що гра є самодостатнім творчим актом, досліджує Й. Хьойзінга в праці "В тіні завтрашнього дня" [15]. Дослідник виділяє такі основні риси гри, як добровільність, вихід за межі звичайного, реального життя існування в іншому, створеному світі. Як і моді, грі властиве обмеження в просторі і в часі саме тут і зараз. Так гра в культурному просторі моди розуміється не як проведення часу, а як певний ігровий поштовх до творчості. Гра є те життя, яке начебто випереджає життя взагалі. Це є певна креація як божественне начало або творення з нічого. Мода – як творчість, інновація, перетворення, те, що дивує, тішить, бентежить, створює низку емоцій. "Творчість у моді – це співтворчість стану, поведінки, діяльності. Творчість моди закріплюється в історії і культурі як феномен мистецтва, художньої культури в цілому" [15, 52].

Метою мистецтва є відчуття речі як особливого (дивного) бачення, а не як впізнання [16,87]. В. Шкловський стверджує, що мистецтво – це спосіб пережити бажання речі, а саме творіння в мистецтві вже є неважливим. Ці констатації є дуже важливими і для моди. Мода як мистецтво, співчуття, творчість є спеціалізованою діяльністю, що відбувається в дизайні одягу, меблів, середовища та ін.

Нині актуалізується вивчення феномена моди в контексті віртуалістики. У психології, філософії віртуалістика стала предметом спеціальних досліджень не так давно, проте доволі швидко зацікавила фахівців різного напряму: фізиків, дизайнерів, психологів, філософів, культурологів.

Корінь "vrt" має стародавнього походження. Латинською мовою дієслово "vrtti" означає миттєву безперешкодну актуалізацію психічного акту в свідомості йогина. Старослов'янський аналог – дієслово "верьти" – означає "кипіти, вирувати"; мається на увазі, зокрема, кипіння джерела. Корінь "vrt" означає подію, що породжена саме зараз, чиєюсь активністю: чи воїна, чи йогина, чи води [9, 21]. В античній філософії virtus означає найвищу доброчесність (чесноту), що властива самим мудрим [9, 19].

Історичний досвід використання терміна "віртуальний" відобразився в його сучасному трактуванні як багатовимірної реальності. У сучасній західній культурі латинське virtus розуміється в чотирьох значеннях. З одного боку – це моральна цінність, благо (наприклад, англійською мовою virtus – це чеснота), з іншого – актуально існуюча і діюча реальність, а також і артефакт. "Віртуальний" – є синонімом потенційного, уявного, нереального [17]. Ідеї віртуальності продукувалися в релігійній східноєвропейській філософії, зокрема в схоластиці. Сьогодні віртуалістика як напрям у філософії узагальнює теоретичні знання в контексті антропологічної перспективи культуротворення. Отже, вирішує актуальну проблему суб'єкта

діяльності техногенної культури [17]. Це нова парадигма бачення культури, що розвивається в рамках постнекласичних досліджень, зорієнтованих на ідею "поліонтичності", за М. Носовим, тобто множинності світів свідомості. Віртуалістика може бути використана в будь-якій науковій дисципліні, а також для опису і розуміння багатовимірного світу культури і мистецтва. Об'єктом віртуалістики стає віртуальна реальність, яка може мати різне походження – психологічне, фізичне, соціальне, політичне, мистецьке тощо.

Віртуалистика сформувалася ще в СРСР у середині 80-х років XX століття. "Батьком" віртуалистики вважається М. Носов – засновник Лабораторії віртуалістіки Інституту людини Російської академії наук. Вивчаючи проблеми віртуальної реальності, Микола Носов проголосив маніфест віртуалістики, в якому зазначив: "Віртуальна реальність, незалежно від її природи (фізична, психологічна, соціальна, біологічна, технічна та ін.), має такі властивості: походження, актуальність, автономність, інтерактивність" [10, 2–3].

Віртуалістика, за Носовим, має справу з "автономними реальностями", тобто допускає існування безлічі різнорідних світів, таких, що не зводяться один до одного. Віртуалістіка має справу з актуальним існуванням феноменів свідомості. Віртуалістіка також може розглядати будь-яку подію як унікальне явище: творчий стан, акт думки, вчинок, життя окремої людини, окремої держави та ін.

Визначаючи основні концепти віртуальної реальності, які сформувались у віртуалістиці, можна спроектувати підходи віртуалістики в царині моди. Для того щоб визначити основні ознаки virtus моди, необхідно визначити virtus модності як такої, що зумовлена підвищенням значущості явищ спонтанних одиничних почуттів. Якщо раніше віртуальними ознаками моди (рекламні адеквації, брендінг, іміджелогія) можна було нехтувати, то тепер у багатьох сферах життя вони стали основними за своєю значущістю.

Віртуальну реальність у творчості та мистецтві досліджував А. Юхвід [17], який зазначив, що у "віртуалі" людина може наявно та виразно відтворювати різні ситуації з минулого, сьогодення, майбутнього, може уявляти образи предметів, явищ, з якими раніше не зустрічалася – нову реальність, нові педагогічні системи, концепції нового вигляду мистецтва, майбутні спектаклі тощо.

Отже, можна будувати наявний образ не тільки того, що може бути матеріалізованим, а й того, що не має перспектив матеріалізації. Людина, яка займається творчістю (а створення моди є певна творчість), завжди звертається в своїх творчих пошуках (ескізи, начерки), до надреальності virtus. Праця дизайнера складається зі створення двох образів: консуетального (відчуття звичайного, нормального стану) і віртуального (відчуття незвичного стану). "Екран" психіки філософа, художника, дизайнера, музиканта, виконавця є не лише дзеркалом навколишнього життя, засобом суб'єктивного його переконструювання та узагальнення, типізації, а й органом, що створює нові, ще не відомі віртуальні світи моди, які мають свої темпоральні ознаки, що існують лише тут і тепер.

Уявлення про моду в контексті віртуальної реальності дає можливість розглядати цей феномен як певну сукупність реалій культури, що мають ознаки virtus – як істину (аретея – практична віртуалістіка), благо, найвищу здатність людини, потенційну, штучну екранну реальність. Якщо ми відмовимося від якихось з цих ознак, то ми редукуємо та втрачаємо поняття віртуальної реальності моди.

Бачення моди в межах virtus дає можливість розробити нові методики створення моди, а також є поєднанням науково-психологічних, художніх методів з комп'ютерними засобами їх репрезентації. Оскільки методологія комп'ютерних віртуальних реальностей будується на тій же основі, що й методологія психологічних віртуальних реальностей, які представив у своїй праці "Віртуальна психологія творчості" М. Носов [9], є можливість створення нових комп'ютерних технологій моди. Завданням творця моди, художника є бажання передати іншим своє відчуття світу. За допомогою технологій віртуальної реальності з'явилася можливість створювати нові засоби для творчого самовираження, які одночасно дають можливість стати як співучасником створенням моди, так і модних подій, нового фантастичного світу. Технологічні засоби віртуальної реальності використовуються для виготовлення телепередач, музичних і рекламних відеороликів, спецефектів до кінофільмів та ін., і їхнє виготовлення здійснюється

повністю за допомогою технологій віртуальної реальності. У віртуальному просторі *інтернет* вже відбуваються прямі трансляції оперет, на яких присутні мільйони глядачів. Доступність віртуального простору мережі *інтернет* зробило моду XX століття загальнодоступним планетарним явищем, яке можна розглядати як світове видовище. Останні досягнення у сфері технологій віртуальної реальності, їхнє втілення в різних творчих проектах навіюють думки про можливість створення нового віртуального мистецтва майбутнього.

Мода – це складний феномен культури, який виходить за межі окремих видів людської діяльності. Тому виникає необхідність у науковому визначенні моди, що дало б змогу зрозуміти засади модних подій, а також принципи дії внутрішніх законів існування моди. Необхідно комплексне полісистемне узагальнене наукове дослідження моди на міждисциплінарному рівні. Ознайомлення з науковими дослідженнями останніх десятиліть свідчить, що науковців мода цікавить саме як феномен культурної практики, що поєднує в собі концептуальні засади репрезентації virtus. До вивчення цього феномена моди необхідно підходити в контексті полісистемного аналізу як до певного космосу (устрою), творчості, мистецтва, діяльності й навіть віртуальної реальності. Існування різних методологічних підходів до вивчення феномена моди зумовлене його багатовимірністю.

Методологічні основи полісистемного аналізу моди представлені в праці "Система моди: культурологія, естетика, дизайн" Ю. Легенького та Л. Ткаченко [6], де автори експлікують універсум моди. "Універсум моди можна описати як певну системну цілісність, якщо сконцентрувати увагу дослідження на фундаментальному системоутворюючому вираженні (феноменологічний аспект) моди в культурі, яке незмінно переростає в історико-генетичний аналіз (трансцендентальний аспект) і реалізується як певна тотожність протилежних начал: смаку та несмаку, прекрасного та потворного, комічного і трагічного та ін. (діалектичний аспект)" [6, 11–12]. Тісний зв'язок моди з різними явищами культури унеможливлює розмежування цих підходи, тому вивчати цей феномен необхідно в цілісності.

Феномен моди XX століття є плюральним, множинним явищем культури і набуває нових ознак, які пов'язані з ціннісними вимірами, зі світоглядом, з тим, що характеризує моду як глибинний трансформативний механізм культуротворення. Virtus моди – це синтез різних видів мистецтва в новому концептуальному вимірі, де головною фігурою стає дизайнер, кутюр'є або звичайна людина. Головним носієм модності є віртуальний модний образ (бренд, імідж тощо), виражений через всі види мистецтва. Отже, знаходячись у віртуальному просторі, virtus моди діє на всі органи чуття людини і дарує найбільше естетичне задоволення. Концепція virtus впливає на естетичні та етичні сторони людської душі та збагачує духовний світ людини.

Література

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1994.
2. Буало Н. Поэтическое искусство. – Вильнюс: Вага, 1981.
3. Гофман А. Б. Классическое и современное. Этюды по истории и теории социологии. – М.: Наука, 2003.
4. Ковриженко М. Креатив в рекламе. – М., Питер, 2004.
5. Кант И. Антропология // Соч. в 6 т. – М., 1966. – Т. 6. – С. 349–588.
6. Легенький Ю., Ткаченко Л., Система моды: культурология, эстетика, дизайн. – К.:ГАЛПУ, 1998.
7. Легенький Ю.Г. Философия моды XX столетия. – Киев.: КНУКиИ, 2003.
8. Лосев А.Ф. Диалектика творческого акта (краткий очерк) // Контекст. –М., 1981.
9. Носов. Н. Виртуальная психология. – М.: Аграф, 2000.
10. Носов Н.А. Манифест виртуалистики //Тр. лаб. виртуалистики.– Вып. 15. – М.: Путь, 2001.
11. Почему существует мода? Размышления на тему. – М. : Благо , 2001.
12. Поршнев Б. Социальная психология как наука. – М., 1967.
13. Руссо Ж. Ж. Исповедь; Прогулки одинокого мечтателя; Рассуждение о науках и искусствах; Рассуждение о неравенстве /Пер. с фр. Д. А. Горбов. – М. – С-Пб., 2004.
14. Тард Ж. Законы подражания. – М.: Издание Павленкова, 1892.
15. Хёйзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. – М.,1992.
16. Шкловский В. О теории прозы. – М.: Советский писатель, 1983.
17. Юхвид А.В. Виртуальная реальность в искусстве XXI века. – М., 1998.
18. Laver J. Costume and fashion. A concise history. – Rev., expanded a. upd. ed./Concluding chapter by Amy de la Haye. – London: Thames a. Hudson, 1995.

І с т о р і я

Анна Василівна Святненко
кандидат історичних наук, доцент, Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЯ І ДОБРОДІЙНА ДІЯЛЬНІСТЬ ХРИСТИЯНСЬКИХ ЦЕРКОВ НА ПРАВОБЕРЕЖНІЙ УКРАЇНІ (КІНЕЦЬ XVIII – ПЕРША ПОЛОВИНА XIX СТ.) В ПРАЦЯХ СУЧАСНИХ ВІТЧИЗНЯНИХ ДОСЛІДНИКІВ

За сучасних умов у наукових колах виник підвищений інтерес до історичного минулого церкви, релігійних традицій українського народу, соціально-культурних сфер діяльності духівництва. Це зумовлено кількома причинами. Передусім тим, що тривалий час "церковна" тематика не входила в коло пріоритетних, замовчувалася і часто була під забороною. Тому різнопланова діяльність церков, їх участь у суспільно-культурному житті України не знаходила об'єктивного висвітлення в наукових дослідженнях. Однак без реконструкції цих сфер діяльності церков неможливо відтворити достовірну картину історії українського народу. Деполітизація досліджень, відкриття закритих фондів архівів, можливість неупередженого аналізу подій спонукало чимало науковців обирати предметом своїх розвідок релігійну тематику.

В суспільно-культурному житті Правобережної України в окреслений період були задіяні православна, греко-католицька та римо-католицька церковні конфесії. Їхні інтереси, можливості, масштаби діяльності і рівень впливу на тогочасне населення були різними. Саме церковні організації, духівництво своєю діяльністю формували суспільну думку, ставлення до політичних, релігійних, культурних процесів в країні. Без аналізу наслідків діяльності церков різних конфесій історія України виглядала б неповною.

Останнім часом спостерігається тенденція до посилення впливу церковних структур на розвиток суспільно-політичних і соціально-культурних процесів у країні. Відтворення місця і ролі трьох конфесій в історії українського суспільства дасть можливість не тільки оцінити події минулого, а краще зрозуміти сьогодення.

Завданням даної роботи є здійснити аналіз та систематизацію історіографічного доробку, пов'язаного з вивченням різних аспектів діяльності християнських церков на Правобережній Україні сучасними вітчизняними науковцями, охарактеризувати здобутки і визначити прогалини тематики, з'ясувати нові погляди і ставлення дослідників відносно внеску церков і духівництва в розвиток культури і освіти в Україні, окреслити зміст і перспективи наукових досліджень з проблеми.

Об'єктом даного дослідження є стан і розвиток сучасної вітчизняної історичної думки в процесі вивчення культурно-освітньої і благодійницької діяльності православної, греко-католицької і римо-католицької церков на Правобережній Україні періоду кінця XVIII – першої половини XIX ст. Предметом дослідження є наукова думка сучасних вітчизняних дослідників щодо місця і ролі християнських церков в суспільному та культурному житті країни в період кінця XVIII – першої половини XIX ст.

Вибір хронологічних меж дослідження – 90-ті роки XX – початок XXI ст. обумовлюється початком проведення ідеологічно не заангажованих, вільних від усталених стереотипів наукових досліджень з історії церков в Україні, які ґрунтуються на об'єктивному аналізі широкого масиву архівних і літературних джерел.

© Святненко А.В., 2007

Історія церкви в Україні наприкінці XVIII – першій половині XIX ст. має у своєму активі чималу кількість історичних досліджень, що з’явилися протягом кінця XX – початку XXI ст. Однак, до сьогодні відсутній цілісний науковий доробок щодо культурницької, освітянської та благодійницької діяльності християнських церков на теренах Правобережної України в окреслений період. Немає й узагальнюючого історіографічного дослідження проблеми.

Різні аспекти вивчення церковної історії почали окреслюватись дослідниками на наукових регіональних, всеукраїнських і міжнародних конференціях, “круглих столах”, які починаючи з 1992 р. регулярно проводяться в Україні [1]. Цікаві розвідки з проблеми друкувались на сторінках журналів “УІЖ”, “Київська старовина”, “Архіви України”.

Помітним внеском у висвітлення проблеми є праця О.П. Крижанівського, С.М. Плохія “Історія церкви та релігійної думки в України” (К., 1994). Її окремий розділ присвячений характеристиці церковного добродійництва, аналізу системи духовної освіти, монастирським публічним школам. Стисло окреслено внесок церкви у загальний розвиток культури країни. Проте широкі хронологічні (XVIII – перша половина XIX ст.) і географічні (вся територія України) межі дослідження не дозволили авторам всебічно розкрити діяльність церков саме на Правобережній Україні. Акценти були зміщені на Лівобережну і Слобідську Україну, увага приділялася переважно греко-католицькій церкві і численним чернечим орденам.

Вагомим доробком української історіографії у плані вивчення історичного розвитку різних конфесій стало видання 10-ти томного дослідження “Історія релігій в Україні” (К., 1996–1999). Особливий інтерес викликає третій і четвертий томи, присвячені відповідно діяльності Православної і Римо-Католицькій церквам в Україні. В роботі, присвяченій Православній церкві поряд з глибоким аналізом еволюції церкви, розглядаються відносини між православною і греко-католицькою церквами, робляться висновки, що завдяки зусиллям російської синодальної влади стосунки між ними набували характеру постійно конфліктних. Достатньо широко вивчається проблема взаємовідносин церкви, з одного боку, і культури, освіти, з іншого.

Окремий розділ праці присвячений розвитку такого релігійного інституту церкви, як монастирі. Зазначається, що їхня інтеграція до державного православ’я призвела до втрати ними в XIX ст. активної і самостійної національно-культурної позиції. В четвертому томі зазначеної праці інтерес викликають розділи, в яких такі процеси і події, як самодержавна політика щодо ліквідації уніатської і встановлення цілковитої залежності Римо-католицької церкви від держави викладаються неупереджено і в логічній послідовності. Проте культурно-освітня діяльність духівництва двох конфесій висвітлюється побіжно.

Аналізу релігійної ситуації, процесам самодержавної уніфікації церков на Правобережжі, адміністративно-церковним реформам, секуляризаційним заходам, проблемам організації та функціонування системи управління в єпархіях і дієцезіях присвячені ряд праць сучасних дослідників [2]. Ці роботи мають загальний характер, але вони можуть допомогти краще зрозуміти й оцінити історичний фон, на якому розгорталася діяльність духовного кліру трьох конфесій.

Окремі аспекти діяльності Православної церкви стали предметом спеціального аналізу й інших вітчизняних дослідників. Зокрема, історії духовної освіти присвячені дисертації О.А. Чиркової, Г.В. Степаненко [3]. В дослідженні О.А. Чиркової дана характеристика діяльності єпархіальних архієреїв, щодо поліпшення становища духовенства, проаналізовано хід реформування духовно-навчальних закладів. У праці Г.В. Степаненко комплексно проаналізована і створена цілісна картина освітньої діяльності православного духовенства, показане її суспільне значення, досліджена просвітницька діяльність викладачів духовних семінарій. Проте матеріали, на яких були написані роботи не дали можливості авторам висвітлити діяльність духовенства в Подільській губернії, яка є складовою Правобережної України. До того ж достатньо широкі хронологічні рамки досліджень завадили авторам сконцентрувати увагу на досягненнях духівництва в галузі поширення освіти саме в першій половині XIX ст.

Становленню і розвитку духовної освіти на Волині присвятив свої наукові праці доктор історії Української Православної церкви В.Є. Рожко. Серед них найбільший інтерес представляє: "Духовні православні освітні заклади Волині X–XX ст.: Історико-краєзнавчий нарис (Луцьк, 2002), де в хронологічній послідовності викладається процес складання мережі духовних училищ; "Волинська Духовна семінарія (1796–2004 рр.): історичний нарис" (Луцьк, 2004 р.), в якому всесторонньо викладається історія цього духовного навчального закладу, подаються причини і наслідки заснування, діяльності на всіх чотирьох, в залежності від місця розташування, періодах існування, зовнішній і внутрішній стан семінарії. Звертається увага на освітній рівень викладачів, кількісний і соціальний склад учнів, аналізуються навчальні програми. Окремий розділ присвячений видатним постатям Волинської Духовної Академії. Свій науковий інтерес автор спрямував і на вивчення історії православних монастирів, доводячи, що вони були культурно-просвітницькими центрами Волині [4].

Аналізу ролі православної церкви в запровадженні освітньої політики самодержавства на Волині присвячена праця В.В. Бабійчука [5]. Автор довів, що Російський уряд в своїх намірах посилити вплив серед місцевого населення використовував православну церкву, поклавши на неї зобов'язання відкривати і утримувати церковно-приходські школи, забезпечувати їх викладацькими кадрами. Виявлені дослідником тенденції в освітній сфері зводяться до зростання кількості російських навчальних закладів, з одного боку, а з іншого – недовіри місцевого населення до шкіл, що відкривала влада і православна церква. Складність і суперечливість культурно-освітнього життя на Поділлі аналізували А.Г. Філінюк, О.Б. Качковський [6]. А.Г. Філінюк серед обставин, які негативно позначились на діяльності православного духовенства виділив такі: ігнорування і стримування російським царизмом розвиток культурних цінностей українців, надання переваги на українській території всьому польському, а потім – російському; існування в краї обмеженого кола української еліти, зорієнтованої на прилучення подолян до вершин національної освіти і культури; відсутність заходів самодержавства, спрямованих на захист православної церкви від засилля католицизму. Поряд з цим, автор виявляє позитивні тенденції. На його думку, на фоні занепаду традиційних форм духовного життя, серед православних священиків набирав сили потяг до захисту власних національно-культурних цінностей. Національна освіта в краї виявилася не стільки у збереженні та розвитку українських шкіл, скільки в мобілізації сил до боротьби з російським і польським впливом, у тіснішому згуртуванні православного духовенства. Дослідник вважає, що наслідком цього став початок національно-культурного відродження. Праця спирається на багатий джерельний матеріал. Особливу увагу було звернуто на діяльність Подільської семінарії, її матеріальне становище, педагогічний склад, забезпечення навчальною літературою. Проте, рамки наукової роботи не дали можливості більш детально зупинитися на функціонуванні інших навчальних духовних закладів в регіоні. Різним аспектам просвітницької діяльності Київської духовної академії присвятила ряд своїх робіт Н.А. Шип [7]. Аналізуючи видавничу справу, участь Академії та її викладачів у створенні наукових товариств, організацій і проведенні наукових заходів авторка виходила не з точки зору, чого не зробив цей навчальний заклад, а яку користь він дав у несприятливих умовах імперської політики щодо українства.

Різним аспектам благодійницької діяльності Православної церкви знайшли своє відображення в дисертаційних дослідженнях С.І. Поляруш, О.В. Кравченко [8]. В них зроблено спробу розкрити роль церкви у суспільному житті країни. Проте система доброчинних заходів духівництва Правобережної України залишилася поза межами їхньої уваги.

Вивченню історичної долі Римо-католицької церкви на теренах України в окреслений період присвячені дослідження І.В. Шостак і Е.О. Зваричук [9]. В окремому розділі дослідження І.В. Шостак всебічно висвітлено суспільно-громадську діяльність римо-католицьких ієрархів, проаналізовано діяльність духовних та парафіяльних шків, прослідковано зміну мережі духовних навчальних закладів в залежності від політичної волі російського царату, соціальний склад учнів і зроблено висновок, що завдяки відданій

діяльності католицького духівництва в регіоні була створена і функціонувала широка мережа парафіяльних і монастирських шків, де освіту здобувало чимало дітей із незаможних родин. У праці Е.О. Зваричук на основі великого масиву джерел дослідив основні напрями та форми діяльності Римо-Католицької церкви на Поділлі, розкрив роль духівництва в суспільному і культурному житті краю, простежив динаміку змін чисельності духівництва, монастирів, костьолів і відповідно навчальних закладів, довів, що духовні отці у своїй діяльності сприяли зростанню культурно-освітнього і духовного потенціалу населення. Однак культурна діяльність духовенства не стала предметом вказаних досліджень, а лише складовою, доповненням до соціально-економічних і правових умов функціонування Римо-католицької церкви. Окремі аспекти культурно-освітньої діяльності римо-католицької церкви на Волині і Київщині викладені у монографії Білоусова Ю. "Київсько-Житомирська римо-католицька єпархія: Історичний нарис" (Житомир, 2000). Певні кроки на шляху вивчення і аналізу самодержавницької культурно-освітньої політики щодо польського населення, розгляду діяльності Римо-католицької церкви у сфері створення шкіл, проведенні культурницьких заходів зроблені у досліджені І.Т. Лісевича "Польська національна меншина в Наддніпрянський Україні (1864–1917 рр.)" (Укр. іст. журн. – 1997. – № 2. – С. 43–55). Проте не всі регіони Правобережної України були рівнозначно охоплені увагою автора.

Політика Апостольської столиці щодо поширення католицизму на українських землях проводилася через численні чернечі ордени. Історію їх становлення, функціонування, напрями діяльності єзуїтів, піарів, домініканців францисканців, капуцинів аналізують Т. Єлисеєва, С. Шинкар, С. Гаврилюк, А. Лисий, В. Григоренко. Доброчинну підтримку католицьких орденів у сфері освіти докладно вивчав Н.А. Сейко [10]. Він довів, що суттєва матеріальна допомога чернечих орденів мала вирішальне значення на створення мережі навчальних закладів в краї в кінці XVIII – на початку XIX ст.

Історії і проблемам функціонування церковних установ уніатської церкви присвячені праці окремих вітчизняних дослідників [11]. Розкриваючи політичні, соціальні і культурні стосунки між державною і уніатською церквою, автори доводять національно-прогресивний характер діяльності уніатського духівництва на користь Україні. На увагу заслуговує праця Л.В. Тимошенко "З історії уніатської церкви на Київщині (XVI–XIX ст.)" (К., 1997). Дослідник викладає маловідомі та дискусійні сторінки історії уніатської церкви в регіоні, наводить цікаві свідчення про діяльність уніатських єпископів, функціонування навчальних закладів, церков і монастирів. Використовуючи широку джерельну базу робить припущення, що історичні традиції греко-католицизму мають в краї глибоке коріння. Певний внесок у вивчення проблеми був зроблений науковцями, які вивчали діяльність Василіанського ордену в сфері поширення освіти [12]. Г. Антонюк у своїй праці виділяє основні напрями освітньої і виховної роботи Василіанського чину, порівнює різні школи, що діяли в окреслений час на українських землях, зазначає переваги цієї системи освіти. Звертає увагу на такі види діяльності василіан, як видавничу і бібліотечну. Робить висновки, що різнобічна діяльність цього чернечого ордену сприяла розвиткові культури українського народу. О. Булига у статті на прикладі почаївської школі переконує, що освітні заклади василіан в Україні були прогресивними, навчальний процес постійно удосконалювався, враховуючи тогочасні потреби суспільства. Автор звертає увагу, що в переважній більшості василіани залишались патріотами поділеної Речі Посполитої, і це відбивалося на вихованні учнів василіанських шкіл.

Сучасні вітчизняні науковці певну увагу приділили вивченню такого виду просвітницької діяльності церкви як книгодрукування. Слід назвати монографію Я. Ісаєвича "Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми" (Львів, 2002). В окремому розділі, що стосується стану проблеми у XIX–XX ст., здійснена спроба окреслити головні тенденції розвитку друкарства, визначити місце в цьому процесі національного книговидання. Але автор головну увагу приділяє функціонуванню державних, приватних друкарень. Українські монастирські видавничі заклади Правобережжя, як друкарні Києво-Печерської і Почаївської лавр розглядаються стисло, їхня діяльність окреслена схематично і торкається періоду включно до кінці

XVIII ст. Відтворити процес зародження і розвитку православного книгодрукування на Волині зробив В.Є. Рожко. В праці "Українське православне книгописання і книгодрукування на Волині (IX–XX ст.): Історико-краєзнавчий нарис" (Луцьк, 2005) на основі широких документальних та історичних джерел відродив пам'ять про невеликі монастирські друкарні на історичній Волині. Особливу увагу зосередив на вивченні діяльності друкарської праці василіан в Почаївському монастирі. Довів, що в цей період кількісно і якісно зросло книговидання. Підкреслив, що Богослужбові і Богословські друковані праці вирізнялися українським православним спрямуванням, здебільшого друкувались українською мовою. Зробив наголос, що за часів підпорядкування Почаївської лаври православній церкві, яка в той час вже повністю залежала від самодержавства, монастирська друкарня не втратила свого значення, як центру книгодрукування. Даній сфері діяльності монастирів присвячена й стаття В.В. Климова "Монастирське книгодрукування в контексті історії Православної церкви в Україні" (Бібліотечний вісник. – 1993. – №5/6. – С.55–61). Аналізуючи укази, циркуляри, інструкції царської влади з питань церковного книгодрукування в Україні, дослідник робить висновок, що їхньою метою було здійснення масштабного процесу культурної та церковної уніфікації.

Окремо слід назвати роботи, спрямовані на висвітлення історії монастирів і церков на Правобережжі, в яких розглядалися традиції літописання, бібліотечної справи [13], храмобудування [14], добродійницькі заходи [15].

Висвітленню ролі бібліотек монастирів, соборів різних конфесій, що діяли в Україні протягом її багатовікової історії, традиціям літописання була присвячена наукова конференція "Роль бібліотек монастирів, соборів та інших установ культури України". Цікаві розвідки представили І.Г. Пащук, Г.А. Загородня, П.В. Голобуцький, Е.М. Жлудько, М.А. Шамрай [16]. Певні кроки у вивченні особливостей функціонування, умов зберігання, правил користування фондами бібліотек на прикладі окремих монастирів і соборів викладенні у праці Т. Горбатенко [17]. Більшість дослідників розглядають проблеми у широких хронологічних межах, але їхні розвідки не поширюються на першу половину XIX століття.

Підводячи підсумки, відзначимо, що в останні роки в Україні приділяється значна увага багатоплановому науковому висвітленню проблем історичного розвитку різних Церков. Однак, незважаючи на значну кількість публікацій з цього приводу, й досі у сучасній вітчизняній історичний науці немає цілісного дослідження культурно-освітньої і благодійницької діяльності християнських церков на Правобережній Україні кінця XXVIII – першої половини XIX ст. Більшість праць сучасних вітчизняних дослідників з історії конфесій висвітлюють діяльність одної з церков. Географічні рамки досліджень обмежуються територією єпархії чи дієцезій. Вивчаються лише окремі аспекти даної проблематики і переважно у контексті дослідження політичних, соціально-економічних умов існування церкви.

Дослідження праці церкви у сфері культури торкаються окремих видів діяльності. Поза увагою науковців на сьогодні залишаються функціонування церковних бібліотек, літописна діяльність монастирів і церковних діячів, стан церковного музейництва. Ширше в сучасній вітчизняній історіографії висвітлено питання поширення освіти духівництвом на Правобережжі в окреслений період. Проте відсутність праць, які б цілісно показали весь комплекс освітніх послуг населенню християнськими церквами не дає можливості визначити місце і роль духовенства в розвитку освіти в регіоні. Певною прогалиною сучасної історичної науки є недостатня увага до вивчення основних напрямів, форм і масштабів доброчинної діяльності церков на Правобережній Україні.

Отже, модна сказати, що культурно-освітня та благодійна діяльність християнських церков на Правобережній Україні в окреслений період до сьогодні не вивчалась, як окрема наукова проблема, не була предметом комплексного дослідження.

Література

1. Історія релігій в Україні. Тези повідомлень II круглого столу. Львів, 1992. – 83 с.; Релігія і церква в національному відродженні України. Тези наукової конференції. Тернопіль, 1993. – 93 с.; Роль бібліотек монастирів, соборів та інших установ культури України. Тези наук. конф. – К., 1993. – 130 с.; Релігійна традиція

в духовному відродженні України: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції. Полтава, 1992. – 191 с.; Православ’я – наука – суспільство: проблема взаємодії. Матер. Всеукр. науково-практ. конференції. Черкаси, 2003. – 66 с.; Православні духовні цінності і сучасність. Матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. – К., 2004. – 139 с.

2. Олуйко В.М., Слободянюк П.Я., Баюк М.І. Адміністративно-територіальний устрій Поділля: Історія і сучасність. – Хмельницький, 2005; Із історії православної церкви в Україні. Зб. наук. праць. – К., 1997; Слободянюк П. Я. Українська церква: історія руїни і відродження. – Хмельницький, 2000; Спінул О.В., Чиркова О.А. Органи єпархіального управління Київської митрополії у XVIII–XIX століттях. – К., 1997; Українська церква між Сходом і Заходом. Під редакцією П. Яроцького. – К., 1996.

3. Чиркова О.А. Православна церква в Україні в кінці XVIII–XIX ст. (на матеріалах “Київських Єпархіальних відомостях”, “Полтавських Єпархіальних відомостях”, “Чернігівських Єпархіальних відомостях”. Дис. ... канд.. іст. наук. – К., 1998; Степаненко Г.В. Освітня діяльність православного духовенства в Україні (XIX – початок XX ст.): Дис. ... канд.. іст. наук. – К., 2002.

4. Рожко В.Є. Православні монастирі Полісся. – Луцьк, 1996; Православні монастирі Волині. – Луцьк, 1997.

5. Бабійчук В.В. Російська Православна церква в освітній політиці самодержавства на Волині в кінці XVIII–XIX столітті // Історія міст і сіл Великої Волині: Науковий збірник “Велика Волинь”. – Житомир, 2002. – Т. 25.

6. Філінюк А.Г. Освіта на Поділлі на рубежі XVIII-XIX ст.; Качковський О.Б. Освіта на Поділлі в XIX ст. // Освіта, наука і культура на Поділлі. – Кам’янець-Подільський, 1998.

7. Шип Н.А. Видавнича і просвітницька діяльність Київської духовної академії // Київська старовина. – 1999. – №. 3. – С.3-16; Київська духовна академія – центр вищої духовної освіти Наддніпрянської України (XIX – початок XX ст.) // УІЖ. – 1999. – № 2. – С. 63–71; Інтелектуальний потенціал Київської духовної академії (1819–1869 рр.) // Православні духовні цінності і сучасність. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції . – К., 2004. – С. 32–41.

8. Поляруш С.І. Становлення і діяльність органів державної опіки та громадської благодійності на Лівобережній Україні (1775–1918): Дис… канд. іст. наук. – К., 1996; Кравченко О.В. Благодійна діяльність православної церкви в Харківській єпархії (1799–1917 рр.): Дис. ... канд.. іст. наук. – Харків, 2003.

9. Шостак І.В. Луцько-житомирська римо-католицька дієцезія наприкінці XVIII – першій половині XIX ст.: Дис. ... канд.. іст. наук. – Львів, 2004; Зваричук Е.О. Римо-католицька церква на Поділлі кінця XVIII – початку XX ст.: економічний, суспільний, культурний аспекти: Дис. ... канд.. іст. наук. – Чернівці, 2005.

10. Сейко Н.А. Доброчинна діяльність Католицької громади Правобережжя на користь розвитку освіти у XIX столітті // Музейна справа на Житомирщині: історія, досвід, проблеми: Науковий збірник. – Житомир, 2005. – С. 243–249.

11. Недавня О.В. Греко-католицизм в контексті духовного самовизначення українців між християнським Сходом і Заходом. – К., 2000; Поліщук Ю. Ліквідація уніатської церкви на Волині (кінець XVIII – перша половина XIX ст.) // Історія релігій в Україні. Матеріали IX міжнародної конференції 11-13 травня 1999. – К., 1999; Столокос Н.Г. Уніатська церква у контексті трансформацій на Правобережній Україні під владою Російської імперії // УІЖ. – 2002. – № 4; Хитровська Ю.В. Церковна реформа 1839 р. на Правобережній Україні // Історична пам’ять: Наук. збірник. – К. – 2000. – № 1–2.

12. Антонюк Г. Культурологічна діяльність чину Св. Василія Великого (XVII-XVIII ст.) як фактор поширення унійної ідеї; Поліщук Ю. Ліквідація уніатської церкви на Волині (кінець XVIII – перша половина XIX ст. / Історія релігій в Україні. Матеріали IX міжнародної конференції. –Львів, 1999. – С. 3–6, 57–70; Булига О. Освітні заклади чину Святого Василія Великого (XVIII – перша третина XIX ст..) на прикладі школи Почаївського монастиря // Історія релігій в Україні: Праці XII-ї міжнародної конференції. –Львів, 2002. – С. 76–83.

13. Ломачинська І. Просвітницька діяльність Київських монастирів. // Київська старовина. –1997. – № 6. – С. 132–141; Степовик Д. Історія Києво-Печерської лаври. – К., 2001.

14. Годованок С.М. Монастирі та храми Волинського краю. – К., 2004. – 176 с.; Горбик О.О. Римо-католицькі костьоли Києва і Київщини. – К., 2004. – 128 с.

15. Градовський П.М. Історія Забрідської церкви на Житомирщині. – Житомир, 2002. – 36 с.

16. Роль бібліотек монастирів, соборів та інших установ у розвитку культури України. Тези наукової конференції. – К., 1993. – 130 с.

17. Горбатенко Вплив монастирських бібліотек на формування писемної культури Русі-України // Християнство в Україні на межі третього тисячоліття. – Ів.-Франківськ, 2002. – С. 131–165.

Ольга Миколаївна Петренко
докторант Київського національного
університету культури і мистецтв

ЗМІСТ І ФОРМИ МИСТЕЦЬКОГО ЖИТТЯ В КУЛЬТУРІ ПІВДНЯ УКРАЇНИ кінця XIX ст.

Південь України останнім часом привертає увагу вчених в аспекті вивчення особливостей його історико-політичного, соціально-економічного і культурного розвитку Проте поза межами досліджень залишається значний обсяг нез'ясованих проблем у встановленні цілісного культурного обличчя регіону. Цьому сприятиме системний погляд на складові його культури. Окремим аспектом виступає дослідження змісту і форм мистецького життя, яке наприкінці XIX ст. набуло вагомого соціокультурного значення. Джерельною базою вирішення поставленого завдання послужила періодична преса позначеного періоду, на сторінках якої знайшли висвітлення численні події громадського життя жителів Одеси, Миколаєва, Херсона, Криму. Матеріали газет 1890–1900 рр. – «Южанин», «Одесский листок», «Губернские ведомости» – дають можливість зробити відповідні висновки щодо предмета дослідження.

Події у мистецькому житті регіону зазначеного періоду, їхній зміст і форми були зумовлені соціально-економічними чинниками. Так, останнє 10-ліття XIX століття характеризується в історії півдня Новоросійського краю як період інтенсивного економічного зростання. Налагоджене землеробство, торгівля зерном з багатьма країнами світу, суднобудівна промисловість – ось важливі передумови, що сприяли розвитку міст й активізації мистецького життя. Провідними формами соціокультурного функціонування у даний період стають театр і музика. Засоби цих видів мистецтв використовуються у культурно-побутових заходах різного напрямку – просвітительських (концерти, літературно-театрально-музичні вечори) та розважальних (маскаради, танці, атракціони, видовища тощо).

Улюбленою та найбільш поширеною формою культурного життя усіх верств населення залишається театр – оперний, драматичний, оперетковий. Набувають широкої популярності серед демократичних верств населення театральні жанри розважальної спрямованості – водевілі, «опери-жарти», «опери-комедії», «комедійні опери», «опери-фарси», «опери-феєрії», що фактично були різновидами оперети або її спрощеними варіантами. В Одесі – на той час великому культурному центрі не тільки регіону, а й Російської імперії – оперний театр стає провідним чинником мистецького життя, важливим засобом популяризації кращих зразків вітчизняного (опери М.Глинки, П.Чайковського, А.Рубінштейна, В.Сєрова, М.Лисенка) та зарубіжного мистецтва (опери Д.Россіні, В.Белліні, Г.Доніцетті, К.Вебера, Д.Верді, П.Масканьї, Р.Леонкавалло, К.Сен-Санса тощо). Жителі Миколаєва, Херсону, Сімферополя знайомляться з оперними зразками минулого та сучасності у постановках гастролерів. Час від часу міста відвідують трупи, які формуються переважно у столичних містах – Петербурзі та Москві. Так, у зазначений період у провінції виступали численні товариства оперних артистів імператорських театрів за участю як провідних (М.Доліна, М.Медведєв), так і другорядних співаків (М.Михайлов, А.Чернов, М.Корякін, А.Самарина, К.Боріна та ін.). Про намагання дати об'єктивну оцінку діяльності гастролерів свідчать помірковані рецензії у місцевій пресі. Так, зазначається, що постановки опер «Африканка» та «Пророк» Мейєрбера, «Демон» Рубінштейна, «Отелло» Верді сезону 1893 р. були не однозначними за художніми якостями. У наступному сезоні (1894 р.), коли Миколаїв та Херсон відвідала з гастролями інша російська оперна трупа і ставилася сучасна оперна класика («Пікова дама» та «Євгеній Онєгін» П.Чайковського, «Фауст» Щ.Гуно, «Маккавеї» А.Рубінштейна, «Самсон і Даліла» К.Сен-Санса), рецензії були ще більш критичними. Преса висвітлила як позитивні аспекти спектаклів – професіональний вокал окремих співців, їх сценічність, так і підкреслила чис-

© Петренко О.М., 2007

ленні недоліки (зокрема, штучні пози деяких виконавців, неприпустиме вигукування тексту, поганий грим і костюми тощо [1].

Найчастіше відвідували причорноморські міста артисти опереткового театру. Значний успіх мали вітчизняні трупи під управлінням антрепренерів Вальяно і Кольцової, Ленні й Бурковського, Петровського, Щукіна, Киселевича, Новикова, гастролювали й італійські трупи під керівництвом Франціні та Лучіані. В Одесі опереткова італійська трупа ангажувала міський театр на значний термін (після Великодніх свят 1894 р). Публіка охоче відвідувала спектаклі, і здебільшого «збори були повні», як писали газети. Репертуар складався з опрацьованих зразків класичного опереткового жанру, створеного представниками різних поколінь – різних за художньо-естетичним рівнем. Найпопулярнішими були оперети з музикою французьких, німецьких, австрійських композиторів – Ж.Офенбаха, Ф.Легара, О.Лекока, І.Штрауса, К.Мілекера, Ф.Зуппе, К.Целлера. Репертуар труп швидко поновлювався за рахунок нових опусів, далеко не завжди художньо якісних. Це оперети з музикою Гризара, Мансфельда, Ерве, Декер-Шенка, Ротте, Деллінгера, Базена тощо. Кожного сезону йшли спектаклі, які користувались особливим успіхом серед різних прошарків населення: «Пташки півчі», «Прекрасна Олена», «Лицар без страху та докори», «Жирофля-Жирофле», «Хаджи-Мурат», «Фатиніца», «Прекрасна Галатея», «Мадемуазель Нітуш», «Фауст навиворіт», «Мандрівка у Китай», «Бідний Іонафана», «Бельвільска діва», «Жебрак-студент», «Апаюн, або Водяний дідусь», «Наші Дон-Жуани», «Сен-Сір, або Шлюбна клятва» тощо. Зрозуміло, що співіснування у репертуарі гастролерів кращих зразків із маловартісними серійними підробками повільно вело до зниження загального соціокультурного значення оперети й посилювало кризові тенденції в еволюції жанру. У газеті «Южанин», зокрема, зазначається, що збільшилася кількість опереткових труп та попит перевищив пропозиції, тому втекли опереткові трупи з Херсону, Єлісаветграду та інших міст [2]. Щоб збільшити інтерес до вистав під час гастролей, антрепренери активно використовують бенефісні спектаклі як активну форму привертання уваги місцевих глядачів до улюблених акторів сезону, створюють абонементи за низькими цінами, організовують спектаклі для певних соціальних верств (учнів гімназій, робітників технічного персоналу заводів, військових). Постановники переробляють сценарний план та музичну драматургію, враховуючи смаки місцевої публіки.

Одне з вагомих місць у культурно-мистецькому житті регіону посідають гастролі товариств українських акторів. Безперечно, що провідне місце за популярністю належить товариству під приводом М.Садовського та М.Кропивницького. Їх талант розкрився в Одесі (основному місті перебування акторів у 80-ті, 90-ті роки XIX ст.) й отримав визнання серед жителів Миколаєва та Херсона, де трупа гастролювала по декілька разів на рік. Протягом 90-х років тут пройшли вистави, що заклали основи національної драматургії. Це п'єси Г. Квітки-Основ'яненка («Шельменко-Денщик»), І. Карпенка-Карого («Бондарівна», «Безталанна», «Судженого конем не об'їдеш», «Наймичка», «Дай серцю волю, заведе в неволю»), М.Старицького («Ой не ходи, Грицю, та на вечорниці», «Циганка Аза»), І.Котляревського («Наталка-Полтавка»), Корженевського («Гуцули»), О.Пчілки («Світова річ»), опера С.Гулака-Артемовського («Запорожець за Дунаєм»), оперета М.Лисенка («Чорноморці»), драми П.Мирного («Лимерівна») та О. Стороженка («Гаркуша») тощо. Місцева критика неодноразово підкреслювала талановиту гру акторів, високий рівень музичного компоненту – вокального виконавства, хору й оркестру. Так, у березневій виставі 1894 р. відмічалося майстерне виконання «Вечорниць» П.Ніщинського (як дивертисменту до п'єси «Наймичка»), які повністю виконалися на біс за наполегливими вимогами публіки. Володіння синтезом музики й драми, як природною рисою національного театру, зумовлювало постійних інтерес жителів міст до театру корифеїв. У жорстких умовах комерційного ринку театр перемагав справжньою майстерністю. На хвилі популярності українського музичного театру в 90-ті роки з'являються численні трупи (близько десяти) аналогічного жанрово-стильового спрямування, зокрема під управлінням Г.Деркача, Є.Грицая, Сеймської, які тримаються одного району і ставлять одні й ті самі п'єси, не поновлюючи репертуар, тому й програють. Цінуючи справжню майстер-

ність, публіка охоче відвідувала вистави корифеїв і «білети брала з бою», за висловами представників місцевої преси.

Вагому частку театрального життя регіону становили гастролі драматичних труп. Одесу, як відомий європейських центр культури, відвідували гастролери із Заходу, зокрема відома французька актриса С.Бернар, італійський трагік Е.Россі, трупа австрійських і німецьких акторів під керівництвом Г.Егерса. У провінційних містах виспупали вітчизняні товариства, що формувались у столицях імперії, а також у Києві і Харкові. Це трупи під управлінням А.Розинської, М.Самойлова-Мічуріна, В.Давидова, А.Аярова, П.Івановського, М.Полтавцева, Г.Федотової, М.Разсудова тощо. Справжньою подією культурного життя для жителів міст стали гастролі М.Савіної з її драматичною трупою. Виступи цієї відомої талановитої акторки в Одесі, Миколаєві, Херсоні, Сімферополі «підкорили розум і серце публіки, незважаючи на слабку п'єсу» [3]. Значний резонанс у регіоні мали бенефісні спектаклі великої акторки П.Стрепетової у драмі «Гроза» О.Островського (вересень 1894 р.). Місцеві театрали мали можливість відвідувати спектаклі різних за рангом драматичних труп і знайомитися з різноманітним за змістом репертуаром – трагедіями, драмами, комедіями класиків минулого і сучасних авторів. Так, протягом 10-ліття на сценах провінційних театрів пройшли трагедії В.Шекспіра («Гамлет», «Король Лір», «Ромео і Джульєтта»), Ф.Шиллера («Розбійники», «Підступність і кохання»), драма О.Дюма («Як будеш жити, таку й здобудеш славу»), п'єси російських авторів – О.Островського («Без вини винуваті», «Жадане місце», «Василиса Мелентьєва»), Сумбатова-Южина («Ланцюги»), Сухого-Кобиліна ("Весілля Кречинського", "Час, що пройшов"), А.Чехова («Чайка»), М.Чайковського ("Борці"). Постановники нерідко вдавалися до інсценізації прозаїчних творів з метою поповнення репертуару. Так отримали сценічні версії "Майська ніч", "Одруження" М.Гоголя, "Брати Карамазови" Ф.Достоєвського тощо. Значний попит у населення провінції був на комедії, про що свідчить тогочасний репертуар, у якому класика («Приборкання непокірливої» В. Шекспіра, «Кін, або геній і безглуздість» О.Дюма, «Горе від розуму» О.Грибоєдова, «Ліс», "Куди підеш, те і знайдеш", "Шалені гроші" О.Островського, «Ревізор» М.Гоголя) співіснує із п'єсами досить низького рівня («Гусак лапчастий» В.Салова, «Мадам Сан-Жен», "Марсель" В.Сарді, "Дамська війна" Є.Скріба, "Брехня" Є.Зеланда тощо). Потяг населення до розважальності зумовлював стійкість традиції давати в один вечір дві вистави (а іноді й три із т.зв. дивертисментами). Друга й третя були завжди комедійного змісту з обов'язковим музичним компонентом (піснями, куплетами, хорами, танцями тощо). Окремий список такого репертуару складає значна кількість водевілів, «сценок-шаржів», «сценок-монологів», іноді із залученням трюків, фокусів тощо (наприклад, "Отелло Кузьмич і Дездемона Панкратівна", "Вона одна", "Слабка струна", "Ніч після весілля", "Дружина напрокат", "Таємниця будуару привабливої жінки" тощо). Місцева критика викривала відсутність смаків постановників таких спектаклів, які задля комерційного прибутку поступались естетичними принципами. Негативно оцінювався не тільки змістовний примітивізм п'єс, а й натуралізм акторського виконання, навмисне підкреслення спотворених почуттів. Так, у рецензії до спектаклю "Тетяна Репніна" (бенефіс актриси Вронської у п'єсі А.Суворіна) критик зауважує, що не можна детально демонструвати "фізичні прояви тілесних страждань, адже це скоріше область медицини... й викликає образливі почуття" [4]. "Чи збереже театр значення народної школи, вихователя моральності, якщо сцена перетвориться в образливі для людини видовища?" [5].

Поодинокими для Миколаєва і Херсону стали гастролі балетних труп видатних майстрів М. Петіпа (у балеті О. Глазунова "Раймонда") та В. Ніжинського ("Танці народів світу"), що справили сильне враження, хоч і виконувалися під акомпанемент роялю.

Потяг до театру був одним із домінантних культурних напрямків кінця століття й зумовив утворення аматорських колективів серед різних верств населення. Так, у Миколаєві протягом десяти років суттєвим чинником мистецького життя був артистичний гурток, до якого входили місцеві аристократи (княгиня М.Ухтомська, сербський консул В.Властелиця, член міської адміністрації М.Ге) та представники інтелігенції (вчителі, службовці). Театральні гуртки утворювалися в осередках різних за соціальним рівнем – у товаристві прикажчиків-

міщан, серед особового складу деяких флотських екіпажів (жіночі ролі виконували чоловіки-матроси), любителів велосипедного спорту, у середовищі гімназистів, учнів спеціалізованих навчальних закладів тощо.

Важливим чинником мистецького життя зазначеного періоду стала організація в регіоні просвітительських "Читань для народу". Для посилення художнього впливу на присутніх під час заходів використовувалася музика, демонструвалася "китайська гра кольорів", "тіньові", або "туманні картини з чарівним ліхтарем". Все це збагачувало зміст літературних читань, які поступово стали перетворюватись у театр одного актора, що потребувало професійних навиків виконання. Так, наприкінці XIX ст. набуло поширення мистецтво "ілюстрованої мелодекламації" із пластичними засобами мімічного театру. В такий спосіб у Миколаєві виконувалися "Мрії Торквато Тасо" під акомпанемент 4-голосного хору, фрагменти з роману Ф.Достоєвського "Злочин і покарання" під акомпанемент оркестрового твору, Ф.Коппе "Після загибелі корабля" з показом "живих картин". Для читань обирались різножанрові тексти: класична поезія, проза, драматургія у фрагментах (О.Пушкін, М.Лермонтов, М.Гоголь, Ф.Достоєвський, Л.Толстой тощо), релігійна література (Святе Письмо, Житія подвижників церкви, літописи храмів та монастирів), історична (з життя Івана Грозного, Петра Першого, Катерини Другої, про завоювання Сибіру Єрмаком, Дальнього Сходу Поярковим, Хабаровим), побутова ("Архангельські китолови"). "Читання" набули широкої популярності (особливо під час Великого посту, коли театральні вистави припинялися), тому у другій половині 90-х років XIX ст. в Миколаєві назріло питання побудови спеціального приміщення (для чого був створений благодійний фонд). Друга половина 90-х років XIX ст. характеризується пожвавленням театрального життя як у Росії, так і в регіоні зокрема, оскільки дозволяється ставити спектаклі (щоправда, тільки твори російської драматургії).

Музичне мистецтво регіону в 90-ті роки XIX ст. представлено активізацією таких провідних соціокультурних напрямів, як гастрольне життя та музичний побут. Увагу гастролерів світового рівня найбільше привертає Одеса. Її відвідують представники різних національних культур, серед яких провідне місце належить російським композиторам, диригентам, виконавцям (П.Чайковський, А.Рубінштейн, О.Сафонов, О.Скрябін, Е.Направник, М.Римський-Корсаков, Л.Ауер), італійським співакам (Т. Руффо, Дж.Ансельмі, Баттістіні, Манфреддіні тощо). Водночас гастрольні шляхи регіоном (Миколаїв, Херсон, Сімферополь) опановують музиканти різних рівнів і категорій. Зацікавленість жителів викликають концерти вундеркіндів (скрипалів Р. Качальського, М. Сікарда, К. Думчева, 13-річної меццо-сопрано С. Магазінер), оперних та камерних співаків (іноземних – Джиральдоні, А. фон Ярмерштедт, С.Сигал, Л.Никита, Л. та В.Донаті, А.Борги; російських – М.Фігнер, А.Самарова, М.Доліна, М.Михайлова, Я.Дюмін, Є. Мравіна, К.Серебряков, М.Андреєва), виконавців на сольних інструментах (піаністи Е.Нариче, Луццатті, скрипалька Т.Туа), виступи хорових колективів (російського під керівництвом А.Картавова, сербського – Поповича). Увагу місцевих спостерігачів за мистецьким життям привертають своєрідні ("синкретичні" за формою) "ілюзійні вокально-музичні вечорі" Ф.Бауера (виконавця на власно сконструйованому інструменті цитрі-органіумі) та коміка-факіра С.Фішкінда, які мали незмінний успіх перед різною публікою (у т.ч. перед членами царської фамілії у її Кримській резиденції в Ай-Тодорі). Концертне життя у межах регіону пожвавлювали місцеві музиканти (скрипаль К.Гаврилов, піаністи В.Климов, Л.Щедрін, Е.Милевська, солісти Одеського оперного театру). Вагоме значення у розбудові музичної культури Півдня України у 90-х роках XIX ст. відіграли представники чеської струнно-смичкової школи Й. Карбулька, Л. Зеленка, В. Алоіз, М. Перман, Я. Коціан, Ф. Ондржичек та ін., які гастролювали як солісти та у складі камерних ансамблів.

Гастролі відігравали певну роль у пожвавленні музично-культурного життя населення провінції, проте вагомим чинником духовно-естетичного виховання ставала діяльність місцевих музикантів. У 90-ті роки завдяки їх наполегливій праці значно збагачується зміст музичного побуту в регіоні порівняно з попередніми десятиліттями. Осередками музичного життя в Одесі та Миколаєві стали музичні класи та училища при ІРМО (засновані, відповідно, 1884 р., 1897 р. в Одесі та 1892 р., 1900 р. – у Миколаєві). До зазначеного часу відноситься

плідна подвижницька діяльність їхніх перших директорів – В.Климова і Л.Щедріна (обидва – випускники Петербурзької консерваторії, піаністи, композитори, диригенти, педагоги), які сприяли підняттю загального рівня музичної культури й освіти у регіоні. Якщо в Одесі симфонічний оркестр плідно працював ще з середини 80-х років, то для Миколаєва відкриття симфонічного зібрання Л.Щедріним (березень 1894 р.) стало неабиякою подією, ознаменованою першим виконанням у місті V симфонії Л.Бетховена та його III фортепіанного концерту. Концерти класичної музики у Миколаєві стали систематичними, різножанровими за програмами (класична і сучасна музика провідних композиторів другої половини XVIII–XIX ст., переважно романтичного напрямку, сольна, камерна, оркестрова), іноді у трьох великих відділеннях. Подіями мистецького життя у Миколаєві, зокрема, було виконання ораторії Ф.Мендельсона "Ілія", концерти пам'яті А.Рубінштейна тощо.

Вагомим чинником музичного життя кожного окремого міста ставали постійно функціонуючі місцеві виконавські колективи. Так, у побуті Миколаєва значну роль відігравали військові оркестри (зокрема, 38 Празького полку, 7 козачого, 30 та 28 флотських екіпажів, портові, резервного батальйону тощо), які супроводжували громадські заходи (великі й малі маскаради, бали, танці, атракціони, театральні вистави аматорів і професіоналів, масові гуляння на бульварах, яхт-клубі, льодовому катку, дитячі свята, офіційні урочистості). Рівень їх професійної майстерності був досить значним, що давало змогу виконувати й симфонічний репертуар (зокрема, симфонічні твори Л.Бетховена під керівництвом військового диригента Вільде, про що писала преса 1894 р.). Хори аматорів під керівництвом В.Анненкова, Миколаївської синагоги (головної), студентів, оркестри С.Зельцера, Вільде, Біанкі приймали участь у театральних виставах та загальнодоступних концертах. Зміст музичного життя складали різні жанри побутової музики, яка звучала не тільки акустично, а й за допомогою музичної апаратури, яка у зазначений період з'явилась у музичних магазинах регіону. Це симфоніони, мелодіони, монопани, каліопи, поліфони, швейцарські шкатулки, самограючі альбоми та фісгармоні, піано-мелодіно тощо, проте їх значна ціна (до 235 рублів) та недосконалість звучання не сприяли популярності.

Музика стала важливим компонентом перших сеансів кінематографу в регіоні. Покази винаходу братів Люм'єрів (зокрема, у Миколаєві у серпні-вересні 1896 р.) не справили будь-якого враження, проте гра подвійних оркестрів (під керівництвом Зельцера і Біанки) задовольнила. Музикою супроводжувалися вистави "рухливих оптичних картин" фізика П.Дюринга, кінетофонографа Е.Едисона (прообраз звукового кіно), що кореспондент газети "Южанин" назвав повною симфонією у досягненні правдоподібності самих складних сюжетів – танців, пожеж, фрагментів опер і балетів.

Дослідницький матеріал дає підстави для таких висновків. Останнє 10-ліття XIX ст. характеризується активною динамікою розвитку провідних форм мистецького життя, якими були для регіону театр і музика. Театр, репрезентований різними жанрово-стильовими напрямками (опера, оперета, драма, водевіль тощо) і національними традиціями (західноєвропейськими, російськими, українськими) стає чинником полізмістовності мистецького життя на Півдні України. Ціннісний аспект побутування даної мистецької форми тлумачився місцевою критикою як засіб морального вдосконалення народу, виховання естетичних почуттів високого ґатунку. Не заперечуючи розважальний зміст певних театральних жанрів, критики вимагали від нього досконалості акторської майстерності, ансамблевої злагодженості гри, привабливого естетичного рівня всіх компонентів драматургії спектаклю. Засуджувалися банальність змісту, акторський натуралізм, відсутність смаку. В такий спосіб театр, що став носієм різного культурного змісту, розумівся як храм мистецтва, як "школа моральності для народу", що підкреслювало його вагоме значення у духовному житті Півдня України кінця XIX ст.

Змістовні характеристики розвитку музичного мистецтва у регіоні пов'язані з першим етапом становлення професіональної школи, який припадає саме на 90-ті роки XIX ст. Деякі заходи набувають самоцінного історико-культурного значення (зокрема, симфонічні зібрання в Одесі), інші сприяють розбудові музичної культури на місцях. Тенденція активізації

концертного життя стає помітною з середини 90-х років завдяки гастролям зарубіжних і вітчизняних виконавців, організації систематичних заходів силами місцевих фахівців – усе це сприяло загальному збагаченню змісту музично-культурної діяльності у регіоні. Існування досить не заангажованої художньої критики, яка систематично висвітлювала події мистецького життя регіону (зокрема, в газеті "Южанин" під псевдонімами Енъ, Роланд, Муся, Боян), сприяло донесенню до широких кіл населення об'єктивних критеріїв розуміння художнього змісту й мистецької якості культурних подій.

Література

1. Южанин. – 1896.– № 159.
2. Южанин. – 1894. – №7.
3. Южанин. – 1893. – №110.
4. Южанин. – 1896. – №223.
5. Южанин. –1896. – № 231.

Олексій Борисович Нелюбов
старший викладач Державної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

СТАНОВИЩЕ ПРАВОСЛАВНОЇ ЦЕРКВИ В НЕЗАЛЕЖНІЙ УКРАЇНІ

Після розпаду СРСР змінилися відносини церкви і держави. На політичному підґрунті завдяки розвитку опозиційних, релігійних та націоналістичних поглядів виникає автокефальний рух. Починається нова історія України як незалежної держави.

Наприкінці 80-х років XX ст. у СРСР економічні та політичні чинники не оминули церковне життя країни, оскільки конституційне відокремлення церкви від держави ще не означає відокремлення від суспільства та політичного життя. Провісником перехідного періоду від історії СРСР до історії незалежної України стала Українська Автокефальна Православна Церква, яка отримала назву "Автокефальна церква розколу третьої генерації" [6]. Нині вона має два центри – Київ та Львів, у яких багато спільного й багато різного у поглядах щодо соціальної бази та цілей. Одна з причин виникнення у той час автокефального руху – потреба нецерковних сил досягти політичної мети.

Формальний початок автокефалії було покладено 16 лютого 1989 р. створенням Ініціативного комітету з відродження УАПЦ, яку очолив клірик Богдан Михайличко. У жовтні 1989 р. та січні 1990 р. у Львові, Галичі, Тернополі відбулися наради православного духовенства (обласні Собори), які прийняли рішення, що українське національне православ'я має бути незалежним – автокефальним. 1990 р. Собор УАПЦ звернувся з телеграмою до Константинопольського патріарха Димитрія з проханням "прийняти до лона Святої Вселенської Апостольської Церкви", однак автокефалістів не було підтримано.

Для того щоб УАПЦ стала структурованою церковною організацією, необхідно, щоб її очолив єпископ, а такого в Україні не було. Почалися пошуки серед єпископів Руської Православної Церкви. До розкольників приєднався колишній Житомирський єпископ Іоанн (Бондарчук), який і став "першим архіпастирем відродженої УАПЦ" греко-українського обряду. 1 листопада 1989 р. Іоанн повідомляє телеграмою Московську патріархію про вихід зі складу ієрархії Руської Православної Церкви. Цим було покладено початок розколу православ'я в Україні.

На підставі 15-го Правила Константинопольського двократного собору Синод, турбуючись про єдність Церкви і спасіння віруючих, що карає позбавленням сану єпископа,

© Нелюбов О.Б., 2007

який наважився відступити від спілкування зі своїм патріархом і вчинив розкол, не проявивши своє покаяння, змушений був заявити про позбавлення єпископа Іоанна священного сану та монашества. Відповідно до рішення Синоду, єпископ Іоанн став називатися Василем Миколайовичем Бондарчуком. Синод нагадав священнослужителям, які матимуть з ним церковне спілкування, що згідно з правилами святих апостолів [3] їм заборонятиметься ведення священнослужіння до повного покаяння.

15 листопада 1989 р. архієреї Українського екзархату звернулися до духовенства та православних віруючих України з Посланням, в якому закликали українську паству зберігати церковну єдність і не підтримувати спокуси розколу.

Зважаючи на канонічний принцип, що автокефалію не можна затверджувати самочинно (вона дарується вищою владою Матері-Церкви), слідує, що одна автокефальна Церква не може розташовуватися на території другої автокефальної Церкви. Тому Архієрейський собор заявив про повну неканонічність Української Автокефальної Православної Церкви греко-українського обряду.

Під впливом обставин, що склалися, натиску з боку церковних сил розкол українських автокефалістів поширювався у західних єпархіях Українського екзархату. У травні 1990 р. екзарх України Філарет зустрівся з духовенством Тернопільщини для роз'яснення згубності розколу. Але в силу своїх політичних амбіцій він згодом сам став ініціатором і головою нового розколу.

5–6 червня у Києві відбувся Перший загальний Всеукраїнський святий собор Української Автокефальної Православної Церкви, який ухвалив статут УАПЦ. Предстоятелем УАПЦ став Мстислав Скрипник. Ухвалений Статут УАПЦ було затверджено Радою Міністрів зі справ релігій УРСР від 2 жовтня 1990 р., після чого УАПЦ перейшла на легальне становище.

Аби протидіяти розколу з боку західноукраїнського духовенства та їхніх намірів повної канонічної самостійності та для розширення впливу унії в самій Українській Православній Церкві 1989 р. Українська Православна Церква підвищує свій статус у межах екзархату, тобто збільшується її самостійність у розв'язанні власних проблем на місцях.

8 лютого 1990 р. Священний синод Української Православної Церкви постановив прийняти "Положення про екзархат" для діяльності Української Православної Церкви, що спрямовуватиметься на розвиток духовного церковного життя на Україні. Розкольницькі сили розглядали ці кроки як позитив з боку Московського патріархату щодо незалежності, самостійності.

Після поразки Філарета у боротьбі за патріарший сан (у травні 1990 р. було обрано нового патріарха – митрополита Алексія) він змінив тактику щодо адміністративної єдності Української Церкви з Московським патріархатом. На меті у Філарета була одна думка: мати "власну Церкву".

9 липня 1990 р. у Києві було скликано нараду єпископату Української Православної Церкви, головним питанням якої була релігійна ситуація на теренах України. На Заході України поширювався конфлікт між православними та унією. Після отримання легального становища унія почала агресивніше діяти щодо Української Православної Церкви. Місцева влада підтримувала унію, деякі реакційні сили спонукали православних переходити до Української Автокефальної Православної Церкви. Керівники дотримувалися націоналістичних, сепаратистських позицій, використовуючи політичну ситуацію в Україні. Мета була відверта – ліквідація Української Православної Церкви, яка перебувала у канонічному становищі з Московським патріархатом та Вселенським православ'ям.

Єпископат Української Православної Церкви звертається до Святійшого патріарха Московського та всієї Русі Алексія II щодо посилення авторитету Української Православної Церкви проти дій розкольників, унії.

Зважаючи на принципову значущість постанови Синоду Української Православної Церкви для майбутнього життя України, Священний синод вирішив розглянути українське питання на позачерговому Архієрейському соборі, для чого було створено комісію з ретельного вивчення постанови Синоду Української Православної Церкви.

25–27 жовтня 1990 р. під керівництвом Алексія II у резиденції патріарха та Священного синоду в Свято-Даниловому монастирі відбувся Архієрейський собор, який оголосив:

– Українська Православна Церква отримує незалежність та самостійність в управлінні;

– патріарха обирає Український єпископат, благословляє його Святійший патріарх Московський та всієї Русі;

– патріарх Української Православної Церкви має титул „митрополит Київський та всієї України";

– митрополит Київський та всієї України є патріарх Української Православної Церкви, постійний член Священного синоду Руської Православної Церкви.

Отже, Українська Православна Церква отримала фактичну незалежність та зберегла лише канонічні відносини з Московським патріархатом, а відповідно – зі Вселенським православ'ям. У такому статусі та правах вона існує і нині.

Минув рік відтоді, як Українська Православна Церква отримала канонічну самостійність. В Україні сталися зміни не тільки політичні, а й релігійні. 16 липня 1990 р. було проголошено Декларацію про державну незалежність, а 24 серпня 1991 р. Верховна Рада України проголосила Акт про державну незалежність. Україна стає на новий історичний шлях розвитку.

6–7 вересня 1990 р. у Києві відбувся Архієрейський собор. Головував на ньому митрополит Філарет: "Жодні зовнішньополітичні зміни не можуть порушити сферу церковного життя, віру в святі канони. УПЦ й надалі зберігатиме молитовне та канонічне єднання з РПЦ, водночас вирішуватиме своє життя на підставі дарованих їй самостійності та незалежності в управлінні" [2, 119].

1 грудня 1991 р. Україна проводить референдум, на який виноситься одне питання: бути чи не бути незалежною державою. За незалежність держави проголосувало 92 % громадян. СРСР був приречений. Перемога демократії забезпечила обрання першим Президентом України Л. Кравчука. Активно його підтримувала на виборах і церква. Л. Кравчук з позицій чиновника-ідеолога переглянув своє ставлення до церковного питання і проголосив гасло: "Незалежній країні – незалежну церкву", звернувшись до митрополита Філарета з питанням про створення національної церкви. Після зустрічі Л. Кравчука і Філарета проголошується курс у напрямі повного відокремлення Української Церкви від Московського патріархату.

6–7 вересня 1991 р. у Києві відбувається Архієрейський собор УПЦ, на якому Філарет повідомляє про грубе втручання РПЦ у самостійні незалежні як релігійні, так і політичні кроки щодо УПЦ.

На першому Всеукраїнському релігійному форумі, що відбувається у Києві 19–20 жовтня 1991 р. і проходить у дусі нової політики, до присутніх звертається Л. Кравчук. Головною тезою його виступу є слова про нові стосунки між церквою і державою, коли Україна здобула незалежність [7, 25].

Під тиском Філарета Помісний собор УПЦ звертається до Московського патріархату про надання повної незалежності у своїх діях УПЦ, оскільки вона проголошує автокефалію. У власній політиці Філарет вбачає себе переможцем у ролі патріарха – Предстоятеля УПЦ. Усі чекали відповідь з боку Москви.

Про політичні зміни нагадав Священний синод Руської Православної Церкви від 22 жовтня 1991 р. в своїй заяві про зміни державних кордонів, що намітилися у складі Помісної церкви. З розпадом СРСР автокефальні відділення не можуть існувати як окремі складові частини Руської Православної Церкви. Відповідно до існування в православ'ї канонічної практики всередині патріархатів допускається внутрішня самостійність, самоврядування єпархій та їх об'єднання. "Патріархат не стримує самостійності своїх церковних угруповань, а забезпечує їхню єдність та спілкування. Кордони патріархату необов'язково мають збігатися з державними кордонами. Патріархат – це не політичне, не національне, не географічне поняття. Патріархат є церковно-канонічна дійсність, що створена для підтримки єдності та соборності своїх церковних угруповань" [1].

22 січня 1992 р. у Києві проходять збори єпископів УПЦ, головною метою стає друге звернення до Алексія II та Священного синоду РПЦ щодо повної автокефалії. Священний

синод відмовляє надати повну автокефалію УПЦ, оскільки це суперечить усім канонам, значна частина релігійних кіл мирян не поділяє погляди і дії Філарета та його оточення.

На засіданні Архієрейського собору РПЦ 1–4 квітня розгорнулася гостра дискусія щодо автокефального статусу, підсумки якої підбив Алексій ІІ. Він звернув увагу на те, що події, які висвітлив митрополит Філарет, не відповідають дійсності. Собор звернувся до владики Філарета з проханням заради спокою та єдності Православ'я в Україні залишити свій пост та самим єпископам України обрати нового Предстоятеля. Філарет ніби пристав на цю пропозицію, проте згодом оголошує, що має Грамоту патріарха Московського та всієї Русі Алексія ІІ, в якій зазначено, що йому доручають очолити УПЦ. Так було оприлюднено неправдивий документ, який засоби масової інформації поширили в українському суспільство.

Частина православних і духовенство обурені поведінкою Філарета. Синод від 6–7 травня у постанові зазначає, що заява Філарета не відповідає істині, Філарет має залишити пост Предстоятеля УПЦ, а у разі невиконання Постанови передати митрополита Філарета до суду.

На черговому засіданні Священного синоду 21 травня 1992 р. тимчасово функції Предстоятеля УПЦ передають митрополиту Харківському та Богодухівському Никодиму (Руснаку), який у Харкові скликає Собор Української Православної Церкви. Таємним голосуванням новим Предстоятелем УПЦ обирають митрополита Ростовського та Новочеркаського Володимира. 28 травня Священний синод РПЦ підтримав рішення Харківського Архієрейського собору УПЦ. Це стало новою сторінкою в історії УПЦ. Підтримав Володимира і Предстоятель Єрусалимської церкви Святійший патріарх Діодор І.

Філарет знову не погоджується з прийнятими рішеннями і наголошує, що Москва має свої імперські замисли щодо Української Православної Церкви, всіляко перешкоджає її відокремленню від Руської Православної Церкви. Про це він повідомляє Святійшого Константинопольського патріарха Варфоломія у листі від 30 травня 1992 р. та просить надати йому аудієнцію. З Константинополя надійшла відповідь про те, що до архієрейського судового розгляду зустріч неможлива.

Здійснюючи судовий розгляд справи з обвинувачення митрополита Філарета, Архієрейський собор від 11 червня приймає рішення про позбавлення його існуючого сану, всіх ступенів священства та всіх прав, пов'язаних з перебуванням у клірі. Рішення Архієрейського собору РПЦ підтримали голови Православних Церков. Згодом колишній митрополит Філарет (Денисенко) був підданий анафемі.

26 червня 1992 р. в Свято-Успенській Києво-Печерській Лаврі почав роботу І Помісний Собор Української Православної Церкви на чолі з його головою – Предстоятелем УПЦ Блаженнійшим Володимиром – митрополитом Київським та всієї України. Собор зібрав увесь єпископат УПЦ. Оскільки Помісний собор є найвищим законодавчим органом Церкви, він виніс Постанову: "Визнати Архієрейський собор у Харкові від 27–28 травня 1992 р. канонічним та затвердити всі його рішення, Постанови законними" [8]. Собор затвердив усі поправки, внесені харківським Архієрейським собором до тексту Статуту, Управління УПЦ щодо єдності, засудив діяльність Філарета й підтвердив Постанову про звільнення його з посади Предстоятеля УПЦ.

За відсутності правового захисту, ігнорування законних прав УПЦ виникла недовіра між віруючими УПЦ. Щоб запобігти конфлікту, який міг би спричинити порушення громадського миру, митрополит Володимир робить Заяву вищому керівництву країни, вимагаючи разом з єпископатом, духовенством, мирянами вжити всі необхідні заходи для відновлення порушеної релігійної свободи та прав віруючих УПЦ. Після зустрічі з митрополитом Володимиром Президент України Л.Кравчук пообіцяв ввести процес у правове поле.

Ситуацію, що склалася в Українській Православній Церкві, було розглянуто на Асамблеї Конфедерацій Європейських Церков (КЄЦ), на якій було прийнято відповідну Заяву [4]. Генеральний секретар КЄЦ Жан Фішер звернувся з листом до Президента Л. Кравчука. "...Ми дуже стурбовані тим, що події відбуваються в Україні за підтримки центральних та місцевих органів влади..." [4]. Президент, у свою чергу, робить пояснення про те, що УПЦ на рівні з іншими церквами має однакові права, що він виступає проти дискримінації церкви.

8 грудня 1992 р. відбулося засідання Священного синоду, на якому Предстоятель УПЦ Володимир робить Заяву про необхідність діалогу з представниками УАПЦ та УПЦ-КП, про припинення релігійної ворожнечі на території України. Священний синод підтримав Заяву Володимира з умовами, які мали б припинити розкол у православній Україні.

У цей час Філарет зі своїми спільниками здійснює єпископські "хіротонії", що суперечить постановам вищої влади Руської та Української Православної Церкви.

25 червня 1992 р. у резиденції колишнього Київського митрополита Філарета відбулося зібрання священнослужителів, які підтримували Філарета, під назвою Всеукраїнський Православний Собор. Головною метою Собору було об'єднання УПЦ і УАПЦ в єдину Українську Православну Церкву. Собор прийняв рішення:

– Об'єднати Українську Православну Церкву і Українську Автокефальну Православну Церкву в Українську Православну Церкву–Київський Патріархат;

– Українська Православна Церква–Київський патріархат є правонаступницею УПЦ і УАПЦ;

– головою Української Православної Церкви–Київського патріархату є патріарх Мстислав, заступник – патріарх Філарет.

Собор створив "Священний синод УПЦ-КП" та організацію "Вищу Церковну Раду", яка не мала аналогів у православному світі. До її складу ввійшли як священнослужителі, так і деякі депутати Верховної Ради України (В. Червоній, О. Шевченко, М. Поровський). Собор шляхом голосування поновив митрополита Філарета в усіх його ступенях священства, яких його було позбавлено. Отже, на базі ліквідованої УАПЦ було створено нову релігійну структуру – "Українська Православна Церква–Київський патріархат".

Постанову Всеукраїнського православного Собору про створення УПЦ-КП було прийнято без участі та проти волі народу та єпископату УПЦ. Рішення Всеукраїнського православного собору до сьогодні не має юридичної сили, а є actum nullum ab initio (не дійсне з моменту свого існування). Тому нову релігійну організацію – УПЦ-КП – не можна сприймати як правонаступницю УПЦ та УАПЦ.

У перші роки свого існування УПЦ-КП проводила ідеологічну політику як нова релігійна церква та правонаступниця УАПЦ. Очолював нову релігійну структуру Мстислав (Скрипник). Філарета та його оточення це не влаштувало, тому вони таємно працювали над поправкою (ч. 5 п. 6, 9) до Статуту УАПЦ, аби усунути від влади патріарха за віком.

Мстислав не визнає злиття своєї церкви з філаретівською і гостро критикує Філарета за ігнорування його позицій. Але на засіданні об'єднавчого Собору 15 грудня 1992 р. було прийнято рішення, в п. 4 якого зазначалося: "Враховуючи постійне перебування Святійшого патріарха за межами України, покласти виконання обов'язків з управління Церквою на Священний синод" [5].

Цей пункт практично повністю скасовував вплив Мстислава на УПЦ-КП і надавав повноваження Філарету. Всі чекали реакцію патріарха Мстислава, котрий відмовився від участі у Соборі, й цього ж дня зустрівся з Блаженнійшим митрополитом Володимиром. Пізніше Мстислав напише, що йому значно приємніше було спілкуватися з Володимиром, ніж вислуховувати звинувачення Філарета та його прибічників різного рівня.

Мстислав прагне до розв'язання внутрішніх проблем Українського православ'я, та марними були його зусилля. 11 червня 1993 р. Мстислава (Скрипника) не стало. У Статуті УАПЦ було зазначено, що в тримісячний термін потрібно обрати нового патріарха. Належної кандидатури серед єпископів не було, але необхідно було подати кандидатуру, альтернативну Філаретові – кандидату від УПЦ-КП.

Засідання Помісного собору УПЦ-КП відбулося в дуже напруженій обстановці. Підсумком таємного голосування стало обрання другим лжепатріархом УПЦ-КП Володимира (Романюка). Було затверджено поправку про те, що патріарха УПЦ-КП називатимуть патріархом Київським та всієї Руси-України. За Філаретом залишилася посада заступника патріарха. Єдності між православними церквами України не було. Розкол поширювався.

В Україні відбувалися політичні зміни. Новим Президентом було обрано Л. Кучму, який не надавав жодної видимої підтримки будь-якій з православних церков в Україні. Це не

влаштовувало Філарета та його оточення (УПЦ-КП), що раніше мало відкриту державну підтримку. За спиною Володимира (Романюка) Філарет продовжує свою політику, поступово перебирає владу до своїх рук, знаючи про слабкий стан здоров'я патріарха. Це становище не всіх задовольняло. Починається відплив єпископів у бік патріарха Дмитрія (Яреми). До нього звертається і Володимир. Після чергової зустрічі вони домовилися про складання своїх патріарших повноважень у разі об'єднання православних церков України. Але цього не сталося. 14 липня 1995 р. за загадкових обставин патріарх Володимир (Романюк) помер.

Поховання патріарха дуже загострило релігійну ситуацію в Україні. УПЦ-КП в особі митрополита Філарета та його оточення ставить собі за ціль отримати визнання, наголосивши на тому, що УПЦ-КП є головною національною Церквою, котра разом з державою веде боротьбу за незалежність. Київський патріархат зайняв негативну позицію щодо УПЦ, бо влада України звинуватила її не тільки в церковній діяльності, а й у політичній. Такий стан спонукав уряд України 22 серпня звернутися до голів Церков, духовенства, віруючих громадян України з відозвою "Відстояти спроби маніпулювання Церквою для досягнення особистих та загальних цілей" [9, 93].

Посилювалася опозиція щодо Філарета. Так, 10 вересня 1995 р. в Рогатині відбулося зібрання єпархій УПЦ-КП Західної України. Вони звернулися до Філарета з вимогою про відмову балотуватися на патріарший престол. Зібрання було обурено повідомленням про небажання встановлення спілкування з УПЦ Московського патріархату з метою об'єднання трьох гілок православ'я України в єдину помісну Українську Православну Церков.

Проте у жовтні відбувся Собор УПЦ-КП, який делегував єдину кандидатуру на пост патріарха. Ним став митрополит Філарет. Оточення Філарета для вирішення позитивного рішення у голосуванні на Помісному соборі добилося того, що делегатів від УАПЦ з їхньою заявою до УПЦ-КП не допустили. Рішенням таємного голосування 20 жовтня у Володимирському соборі – Помісному соборі Київського патріархату – Філарета було обрано третім лжепатріархом Київським та всієї Руси-України. Архієреї, котрі не поділяли погляди нового патріарха, вийшли зі складу УПЦ-КП.

Та, коли восени 1997 р. в Одесі відбулася зустріч Предстоятеля Константинопольського з патріархами Руської та Української Православних Церков, у своїй заяві Вселенський патріарх Варфоломій заявив, що він визнає одну тільки Українську Православну Церкву, яка перебуває у канонічній єдності з кіріархальною Церквою. Ніякої уваги він не приділив представникам УПЦ-КП, які бажали привітати Вселенського патріарха.

Минають роки, але й досі триває суперечка щодо канонічної незалежності – автокефалії УПЦ. Православний світ не підтримує поглядів УПЦ-КП, Вселенська патріархія не визнає УПЦ-КП, вибори Філарета вважає незаконними, а Святійший патріарх Варфоломій, незважаючи на неодноразові звертання до нього Філарета і державних чиновників України, визнає Українську Православну Церкву в канонічній єдності з Московським патріархатом та просить припинити чвари в межах УПЦ.

Генеральна прокуратура України після звернення 65 депутатів Верховної Ради України 5 березня 2001 р. висловила протест про незаконну реєстрацію УПЦ-КП. Згідно з протестом, дію акту про реєстрацію філаретівської лжецеркви призупинено.

На підставі комплексного аналізу та систематизації багатьох джерел, інформаційних і довідкових матеріалів, архівних документів можна дійти висновку, що нині в Українській Православній Церкві триває процес розвитку, що відповідає канонам та іншим нормативним документам і відбиває погляди православних віруючих України.

Небезпека розколу, який учинив і спровокував митрополит Філарет в українському православ'ї, полягає не лише в нелегітимності розкольницької ієрархії, її непідвладності канонічній. Питання набагато глибше. Йдеться про інший її аспект. Внаслідок кризи Церква втратила змогу консолідувати навколо себе суспільство. Ідеї автокефалії були дискредитовані, через що Україна втратила міжнародний авторитет. Проте, попри всі труднощі й проблеми, з якими зіткнулася Православна Церква, УПЦ є найбільшою Церквою, реальною силою, головним чинником процесу духовного відродження в Україні.

Література

1. Грамота Патриарха Московского и всея Руси Митрополиту Киевскому и всея Украины Владимиру 27 мая 1992 г. Архив Митрополии УПЦ // Московский церковный вестник. – 1991. – № 19.
2. Заричный О. Митрополит Філарет. – Львов, 1995.
3. Книга правил Святых Апостолов, Святых Соборов Вселенских и Поместных и святых Отцов.
4. Письмо Генерального Секретаря Конференции Европейских церквей Президенту Украины Л. Кучме от 22 октября 1992 г. – Женева.
5. Постановление Архиерейского Собора УПЦ-КП от 15 декабря 1992 г. // Пресс-Релиз. – 1992. – № 3.
6. Прот. Максимович. История УАПЦ – хроника, документы. – К., 1989.
7. Речь митрополита Филарета на Соборе УПЦ 1–3 ноября 1991 г. // Издание УПЦ. – К., 1992.
8. Сообщение Автономной Митрополии Западной Европы и Америки “Communikatio in gakris” с Филаретом из Киева п.5 от 14 сентября 1997 г.
9. Хроника современной Украины 1995–96. – К., 2001. – Т.2.

Павло Валерійович Диренко
аспірант Київського національного
університету культури і мистецтв

ФОРТИФІКАЦІЙНА АРХІТЕКТУРА ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ У ВІТЧИЗНЯНІЙ ІСТОРІОГРАФІЇ

Важливе значення для будь-якого історичного дослідження має насамперед стан розробки наукової проблеми, що формується на основі попередніх історіографічних праць. Проте при вивченні історіографії виявилося, що досвіду досліджень фортифікаційної архітектури майже не існує. Варто сказати про стан обстеження цих пам’яток. Якщо пам’ятки давньоруського, скіфського або більш раннього часу є постійним об’єктом археологічних розвідок (і не лише вітчизняних, а й зарубіжних дослідників), то пам’ятками пізнішого часу цікавляться лише архітектори і то тоді, коли ці об’єкти збереглися [13, 9]. Протягом ста п’ятдесяти років досліджень оборонних споруд України досі не було створено загальної історіографії з цього питання. І це зумовлює актуальність даного дослідження. А його метою є спроба зробити узагальнення попереднього історіографічного досвіду, провести аналіз та систематизацію історичних джерел, присвячених оборонним спорудам Західної України.

Першу спробу висвітлити історіографію досліджень фортифікаційної архітектури України зробив О. В. Лесик у своїй праці „Замки та монастирі України”, яка була видана 1993 р. У першому розділі своєї книги науковець намагається зробити короткий опис досліджень українських замків XIX–XX ст. Фактично, це є єдиною спробою створити історіографічне дослідження з фортифікаційних пам’яток України. Проте автор занадто стисло подає дані про дослідження, присвячені замкам і фортецям України, часто навіть не вказуючи назв цих досліджень та їх напрямів. Навряд чи можна вважати цю роботу вдалою щодо висвітлення проблеми історіографії фортифікаційних споруд в Україні. Саме тому наукова новизна даної статті полягає у спробі зробити загальний аналіз історіографії даного питання.

До наших днів на території України збереглося понад 100 фортифікаційних пам’яток. Ці пам’ятки є свідками історичних подій, вони відтворюють культуру народу, його героїчну боротьбу за незалежність [12, 4].

Дерев’яні укріплення, збудовані в період з IX до XIII ст., до наших днів не збереглися. Про характер їх конструкції можна судити з археологічних досліджень. На думку фахівців, форми дерев’яних укріплень були певними зразками при будівництві кам’яних споруд. В будь-якому разі, й ті та інші за своєю композицією повторювали ландшафтні форми. В XIII ст. на зміну дереву як основному будівельному матеріалу приходять камінь та цегла. Це

© Диренко П.В., 2007

значно розширило інженерні можливості будівництва оборонних споруд. Перші цегляні замки було збудовано на Волині та Галичині [12, 9].

Спорудження дерев'яних фортець продовжувалось, але вдосконалення вогнепальної зброї зумовило поступовий перехід до будівництва кам'яних споруд. Це істотно покращило будівництво оборонних споруд. Товщина та висота стін значно збільшилася, композиційно фортеці набули правильних геометричних форм.

Отже, зведені литовськими князями та польськими магнатами замки прийшли на зміну дерев'яним фортецям Київської Русі. У подальші віки частина з них перетворилася на резиденції, які своїм багатством і пишністю могли посперечатися із королівськими палацами. Проте доля цих будівель складалася по-різному. Незначна їх частина була реставрованою і пристосованою до нових цілей. Однак більшість цих споруд повільно і неупинно руйнувалася, нищилася і продовжує нищитися донині [8, 1].

Найбільш бурхливий розвиток будівництва оборонних споруд в Україні припадає на другу половину XVI – початок XVII ст. Саме з цього часу залишилася найбільша кількість пам'яток оборонного будівництва у вигляді збережених або ж решток міст-фортець, замків. Кожен замок або фортеця має свій історично сформований вигляд. Різноманітний рельєф, форма споруд, конструкції будівель, їх кількість та призначення роблять пам'ятки, що досліджуються, суто індивідуальними і неповторними.

Перші описи замків та фортець почали проводитися в першій половині XIX ст. Початок цьому було покладено членами Одеського товариства історії і старовини, які видали кілька книг, де були наведені історико-архітектурні характеристики деяких фортець та замків Бессарабії, Поділля та Волині. Проте в цих працях переважає опис старих будівель, а не аналіз їх спорудження та реконструкції на основі дослідження історичного матеріалу. На жаль, відомості про фортифікаційні споруди давалися авторами досить суперечливі. Наприклад, краєзнавець П. Батюшков в 1892 р. відносить виникнення Хотинської фортеці до XV ст. і вважає, що будівельниками були генуезці. Історик П. Свіньїн в 1816 р. стверджує, що фортеця збудована грецькою царівною Софією і перебудована польським гетьманом Хоткевичем. Історик К. Стаматі в 1843 р. відносить Хотинську фортецю до I ст. нової ери і пише про спорудження її царем даків Котизоном. Суперечливими є також відомості про будівництво і функціонування фортець в Кам'янці-Подільському, Теребовлі. В книгах П. Батюшкова вміщено декілька зображень фортець.

Виконане істориком А. Чаловським в другій половині XIX ст. дослідження замків Галичини цінне тим, що при історико-архітектурному аналізі замків і фортець автор використав архівні матеріали. В книзі, окрім тексту, є малюнки і плани замків у Бережанах, Добромилі, Кудринці, Окопах, Пньові, Сидорові, Старому Селі, Свіржі, Теребовлі, Чорткові, Збаражі, Раківці, Галичі. Але в роботі А. Чаловського, на жаль, мають місце деякі неточності. Наприклад, опис Свірзького замку, проведений автором у 1892 р., не відповідає його сучасному вигляду. Тільки південний і східний корпуси замку-палацу наближені до сучасного вигляду. Подібні невідповідності зустрічаємо при описі фортифікацій у Старому Селі і Бродах [12, 10].

У наступній праці, що була створена у співавторстві з істориком Б. Янушем, А. Чаловським описані замки, монастирі, церкви, костьоли та синагоги Тернопільського воєводства. Крім 199 сторінок тексту, в книзі присутні 78 таблиць та ілюстрацій, географічна карта з розміщенням назв старовинних будівель і споруд.

У стильових характеристиках замків автори відзначають вплив і традиції Київської Русі. В архітектурі середньовічних замків можна виділити закономірності, властиві фортифікаційним укріпленням Західної Європи.

Окрім цих праць, у Львівській бібліотеці АН України знаходиться рукописний фонд ім. Чаловського, в якому зберігається багато інвентарних описів XVII–XIX ст. замків і фортець Галичини. В них практично зібрано матеріал про спорудження, функціонування, реконструкції, а також зруйнування замків, фортець у Львівській, Івано-Франківській і частково Тернопільській областях.

Архітектурним пам'яткам Жовкви, зокрема її замку, присвячені цікаві дослідження польських істориків А. Снайдера „Старожитності Жовкви" (1867), С. Баронча „Пам'ятники міста Жовкви" (1877), Ф. Яворського „Про Жовкву і її власників" (1903), М. Недзвецького „З минулого міста Жовкви" (1903), М. Осінського „Замок у Жовкві" (1933) [18, 139].

Велике значення має праця подільського краєзнавця В. Гульдмана „Памятники старины в Подолии", яка була видана 1901 р. Текстовий матеріал обсягом понад 400 сторінок супроводжується фотографіями й малюнками старовинних споруд [5, 4]. На жаль, креслення планів замків відсутні. Матеріали книги були використані для складання археологічної карти Подільської губернії.

Також про замки Поділля було видано кілька праць польського історика Юзефа Роме (Антоні). В книзі про Кам'янець-Подільський автор детально описує фортецю, історію її будівництва та реконструкції. Крім цього, наведено матеріали про костьоли, церкви і монастирі Кам'янця-Подільського. Проте ілюстрації в книзі відсутні. В тексті проводиться думка про те, що на архітектуру Поділля найбільший вплив мали досягнення країн Західної Європи, насамперед Італії та Польщі. Про роль та значення українського народу в спорудженні даних пам'яток відомості відсутні.

Відомий історик та краєзнавець Є. Сіцинський провів значну роботу по дослідженню замків Поділля. В 1928 р. було видане історико-археологічне дослідження, в якому описані фортифікаційні комплекси в Кам'янці-Подільському, Меджибожі, Сатанові, Зінькові, Жванці, Ярмолинцях, Сутківцях, Барі, Озаринцях. Уперше характеристика замків і фортець зроблена на основі вивчення історичного матеріалу та археологічних досліджень. Текст доповнюється фотографіями замків і їх планами. Причому план замку в Меджибожі має незначні розходження з його сучасним виглядом. До речі, ця праця була перевидана вже в роки незалежної України – 1994 р. у Кам'янці-Подільському [24].

Наприкінці XIX – початку XX ст. здійснюються перші дослідження замків Волині. Їх проводять мистецтвознавець Ю. Буткевич та мистецтвознавець і етнограф А. Прусевич. В публікаціях цих авторів описані фортифікації в Луцьку, Володимиру-Волинському, Олиці, Клевані, Ізяславі, Острозі, Новомалині, Корці. На жаль, в їхніх книгах ілюстрації також відсутні [12, 12].

До 1917 р. про пам'ятки історії Волині, а саме замки та фортеці, є публікації істориків В. Собецького та А. Яблоновського, краєзнавців А. Фотинського, С. Каретнікова та Є. Вітте, етнографа С. Кордасевича. В 1910 р. історик Б. Стелецький опублікував дослідження про замок у Клевані. Текст супроводжується аксонометричним малюнком та планом замку. Наведені матеріали мають вигляд, наближений до сучасного, за винятком східної сторони та південно-східної вежі, які за нашого часу є зруйнованими [27, 3–7].

З другої половини XIX ст. в Україні почали проводитися археологічні розкопки. Вони стали невід'ємною частиною дослідження замків та фортець, особливо їх зруйнованих частин. Проте слід зауважити, що й до сьогодні далеко не всі замки досліджені археологами і ще чекають свого часу.

Археологічні дослідження у Володимирі-Волинському виконані Є. Дворницьким. Їх наукові результати опубліковані в 1887 р. Відомий археолог В. Антонович в 1900 р. видав археологічну карту Волинської губернії, яка супроводжувалася текстовим матеріалом на 130 сторінках.

Архітектор Л. Маслов опублікував декілька статей про архітектуру Луцького замку і оборонних веж Волині в журналі "Наша культура" в 1937 р.

Замки Закарпаття досліджувалися відомим українським археологом Я. Пастернаком. У своїй праці "Середньовічні городи на Закарпаттю", яка видана у Львові в 1932 р., автор описав 15 замків регіону. Вміщено фотографії замків в Ужгороді та Мукачевому [12, 13].

Відзначаючи важливість і значення досліджень замків і фортець, здійснених у XIX – на початку XX ст., необхідно зазначити, що в більшості з них переважає опис, а не аналіз; висвітлюються переважно побутові та етнографічні матеріали. При цьому деякі фахівці суб'єктивно трактували історико-архітектурну цінність будівель та споруд, процеси становлення та розвитку української національної культури.

Слід також зазначити, що деякі дослідники історико-архітектурну цінність замків трактують тенденційно. Вони стверджують, що в українських фортифікаційних пам'ятках повторюються західноєвропейські стилі ренесансу й бароко і повністю відсутні суто українські національні риси в архітектурі оборонних споруд, з чим ніяк не можна погодитись.

В 90-х роках XIX ст. в журналах «Киевская старина», «Искусство в Южной России», а також у звітах археологічних з'їздів розпочато систематичну публікацію відомостей про пам'ятки архітектури, матеріалів археологічних розкопок та архівних джерел.

Робота, що була виконана в другій половині XIX – на початку XX ст., характеризувалася збиранням історичного матеріалу, вивченням пам'яток українського мистецтва, публікацією документів, багато з яких не втратили своєї цінності і в наші дні.

На початку XX ст. науковий рівень публікацій підвищується паралельно з накопиченням відомостей про пам'ятки архітектури, робляться спроби узагальнення історичних матеріалів з виявленням самобутності українського мистецтва, починаються роботи по реставрації пам'яток архітектури.

Вагомий внесок у дослідження замкових та фортифікаційних комплексів України за радянських часів зробили Ю.С. Асєєв, Є.М. Годованюк, Г.Н. Логвин, О.І. Лопушинська, Ю.О. Нельговський, Є.М. Пламеницька, В.В. Савченко, які у своїх працях провели історичний та архітектурно-мистецький аналіз значної більшості пам'яток оборонного будівництва.

Поглиблення наукових досліджень пам'яток архітектури базувалося не лише на вивченні історико-архітектурних матеріалів та археологічних даних. Почали детально вивчатися споруди в натуральному вимірі, складалися обмірні креслення планів, фасадів будівель і архітектурних комплексів у цілому. На жаль, це здійснювалося лише щодо пам'яток архітектури, які перебували у задовільному стані. Напівзруйновані замки фактично не досліджувалися, що було ускладнено їх інженерно-технічним станом.

У повоєнні роки дослідження пам'яток ведуться широким колом фахівців, включаючи архітекторів, істориків, мистецтвознавців, археологів, краєзнавців, етнографів, художників, інженерів. Це дає змогу достовірніше і більш поглиблено аналізувати їх історико-архітектурну цінність, особливості функціонування, реконструкції та нового будівництва, а також питання містобудівного, композиційного. планувального рішень споруд.

Численні наукові праці професора Г. Логвина присвячені дослідженню пам'яток архітектури України і творам живопису практично усіх регіонів України, за винятком Криму. Під час аналізу багатьох замків і фортець акцентується увага на історико-архітектурній цінності пам'яток, їх значенні в розвитку української національної культури. Особливо вагомою є його праця "По Україні", в якій подані короткі характеристики багатьох замків і фортець.

Дослідження Ю. Нельговського присвячені подільським замкам, їх архітектурним особливостям [15]. Він поєднував вивчення архітектурної цінності пам'яток з аналізом різноманітного історичного матеріалу, фактичного сучасного стану фортифікаційних споруд. На основі археологічних, іконографічних відомостей, а також детальних обмірів багатьох пам'яток архітектури автором розроблені проекти реставрації деяких замків Поділля. Одна з праць Ю. Нельговського висвітлює історію Збаразького замку [16].

Історії створення та розвитку Кременецького замку присвячене дослідження Б. Ельгорта [7]. На жаль, автор фактично не дає ніяких відомостей про історію розбудови фортеці, її розміри та стан збереження. У праці присутня лише стисла інформація про головні історичні події, пов'язані із замком.

Важливе значення для розвитку історичної та архітектурної наук, подальшого збереження пам'яток архітектури України мають комплексні наукові розробки професора В. Савченка, що пов'язані з дослідженням історії, реставрації та використання багатьох замків Поділля, Волині, Галичини.

Великий внесок у науку щодо досліджень замкових і фортифікаційних комплексів зробили С. Висоцький, М. Говденко, Є. Годованюк, Є. Лопушинська, Є. Пламеницька, які здійснили обміри та реставрацію багатьох пам'яток архітектури Поділля та Волині [12, 15].

Є. Пламеницька опублікувала значну кількість наукових статей, в яких висвітлювалися проблеми археологічних досліджень Кам'янець-Подільської фортеці. Дуже змістовними є такі роботи, як „Відкриття надбрамної башти" [19], „Початкові етапи будівництва Кам'янець-Подільського замку" [21, 139–143]. Також Є. Пламеницькою в журналі „Археологія" в 1975 році було видано ґрунтовну працю про Кам'янець-Подільську фортецю, в якій узагальнюється археологічні дослідження на території замку початку 70-х років [20].

О. Годованюк проводив історичне дослідження замків Волині, зокрема Острозького замку. На основі цього дослідження було видано кілька статей, а також написано дисертацію на здобуття ступеню кандидата наук, яку автор успішно завершив у 1972 році [3, 6]. Вченим також було проведено дослідження надбрамних веж у міських укріпленнях волинських міст Дубно та Острог [4].

Привертає увагу досить цікава і змістовна робота Г. Равчука. Вона присвячена історико-архітектурним пам'яткам Острога, зокрема оборонним спорудам (замку, міським укріпленням). Відтворюється історія міста, його зв'язок з видатними суспільними, політичними та культурними подіями [22].

Змістовні та науково обґрунтовані дослідження архітектурної та художньої цінності замків Галичини та Закарпаття проводять Б. Возницький, В. Вуйцик, В. Овсійчук, І. Могитич. На основі глибокого історико-архітектурного аналізу пам'яток розробляються і за їх участю реалізуються проекти реставрації та використання багатьох стародавніх будівель.

Значну роботу по дослідженню замків на Закарпатті провів П.П. Сова. Окрім загального дослідження архітектурних пам'яток Закарпаття, в якому значна увага приділяється саме фортифікаційним комплексам [25], він також зробив окреме дослідження по Мукачівському замку. Змістовним дослідженням є книга М. Трояна „Мукачевский замок", в якій розкривається історія замку, як у зв'язку з видатними історичними подіями та особами, так і у архітектурному розвитку комплексу [28, 3–4].

Значна за обсягом та змістом наукова робота дала позитивні результати. На початок 60-х років практично всі пам'ятки архітектури України мали обмірні креслення, на багато з них складені короткі історичні довідки. Тепер на науковій основі інтенсивно проводяться роботи по реставрації пам'яток історії і культури, залученню старовинних об'єктів у сучасне життя з наданням доступу до них широким масам населення.

У 80-х роках значна увага приділяється створенню на базі замків історико-архітектурних заповідників. Тут можна виділити праці А.О. Хведася щодо створення Острозького історико-культурного заповідника, І.С. Винокура та Г.М. Хотюна щодо Кам'янець-Подільського історико-архітектурного заповідника та Б.В. Колоска і А.Н. Якубюка про створення Луцького історико-культурного заповідника. Також можна відмітити працю Б.Г. Возницького про створення архітектурно-мистецького заповідника на основі Олеського замку. Дуже цікавим є також путівник по архітектурно-художньому музею-заповіднику „Олеський замок", виданий у 1981 р. у Львові. В ньому детально розкривається історія самого замку, архітектурно-композиційна структура комплексу, історія його реставрації, а також екскурсія по музею [17, 18–79].

В книзі, присвяченій Хотинському краєзнавчому музею, один з розділів висвітлює експозицію „Літописний Хотин і Хотинська фортеця", яка розкриває історію створення і видатного, багатого на події існування Хотинського замку [29, 5–7].

Велика увага приділяється системі укріплень Луцька в праці Б.В. Колоска та Р.Г. Метельницького, виданій у 1990 р. В книзі дається детальний опис системи укріплень міста і замка, а також висвітлюється історія їх створення та визначні історичні події, що мали відношення до міста [11, 46–59]. Також пам'яткам оборонного будівництва Луцька (особливо Верхньому замку) присвячена частина праці В.О. Ворона „Луцьк: Силуети міста" [2, 12–15].

Серед небагатьох праць, створених у роки незалежності треба виділити дослідження О.Я. Мацюка і О.В. Лесика. О. Мацюк, львівський історик, який багато років присвятив вивченню архітектурних пам'яток, зокрема оборонних споруд, у своєму дослідженні „Замки і фортеці Західної України" пропонує до уваги розроблені ним туристичні маршрути по Західній

Україні, які мали б змогу охопити якнайбільше фортифікаційних та інших архітектурних пам'яток [13, 5–6]. За наміром автора, ці маршрути мають представити оборонні споруди різних типів: фортифікації світського (замки, міста-фортеці) та культового (монастирі-фортеці, оборонні церкви, костьоли, дзвіниці, оборонні синагоги) характеру, а також найдавніші фортифікаційні пам'ятки – давньоруські городища [13, 11–12]. Крім того, у цій праці О. Мацюк та М. Козурак пропонують варіанти реконструкції багатьох пам'яток оборонного будівництва, які й представлені в книзі в графічному вигляді.

О. Лесик у своїй праці „Замки та монастирі України", виданій 1993 р., зробив спробу описати та облікувати всі замки та монастирі, вивчити їх стан і дати рекомендації щодо реставрації та використання. В першому розділі своєї книги О. Лесик приділяє увагу архітектурі замків і монастирів. Другий розділ присвячений багатьом питанням, пов'язаним з архітектурними комплексами: це й композиційні особливості, й архітектурно-планувальні рішення пам'яток, технічний стан, проблеми сучасного використання пам'яток архітектури.

У наші дні, вже у 2000-і роки вийшло кілька книг, присвячених історії стародавніх міст Західної України. У книзі Б.В. Мельника „Вулицями старовинного Львова" окрім опису великої кількості пам'яток громадського та культового будівництва згадуються також і пам'ятки оборонної архітектури, які відносяться до Нижнього замку (Арсенал, Порохова вежа) [14, 190–191]. У праці Й. Коваля, присвяченій Ужгороду, велика увага приділяється історії замку та видатним подіям, пов'язаним з ним [10]. Праця М. Парцея „Стародавня Жовква" висвітлює події, пов'язані із заснуванням міста Жовква, створенням Жовківського замку, містить відомості про видатних політичних діячів, пов'язаних з Жовквою [18]. Праця О. Будзея присвячена Кам'янцю-Подільському, його архітектурі – оборонним спорудам міста, храмам, будинкам, а також подіям, пов'язаним з ними. Зроблено детальний опис Старого замку, надані матеріали про кожну його вежу, історію створення та перебудов [1]. Також значна увага приділяється опису міських оборонних споруд, зокрема Польським та Руським брамам. Усі ці роботи супроводжуються фотоматеріалами.

Особливу увагу привертає праця П. Ричкова „Архітектурно-мистецька спадщина князів Острозьких". В цьому дослідженні описуються замки та резиденції князів Острозьких (Острог, Дубно, Старокостянтинів, Старе Село), розкривається історія їх створення та архітектурного розвитку. Також детально описуються планування та фортифікації міст, які належали цьому князівському роду [23]. В праці наведені плани міст та їх укріплень XVIII ст. з Російського військово-історичного архіву.

Проте, на жаль, лише деяким замкам присвячуються окремі праці. Так Олеському замку присвячена праця Р. Соломки, А. та Д. Чоботів. Книга розповідає про перлину давнього оборонного зодчества – Олеський замок. Вона розкриває сторінки минулого і сучасне. Також йдеться про створення та функціонування тут музею – відділу Львівської картинної галереї [26, 57–65]. Архітектурному шедевру – замку-палацу в Підгірцях присвячена праця Д. Чобота. В книзі розкривається історія створення замку, його перебудов та змін власників, описуються періоди розквіту та занепаду [30, 24–46]. Стародавньому місту Дубно присвячена праця працівників Державного історико-культурного заповідника м. Дубна на чолі з директором П. Смоліним. Книга висвітлює історію міста, його архітектурні пам'ятки, зокрема Дубнівський замок, описуються історія його створення, архітектурні перебудови тощо [6, 9–14].

Також у 2006 р. видано своєрідний путівник по замках Західної України, який супроводжується цікавими фотоматеріалами. Проте до цього путівника потрапила достатньо невелика кількість пам'яток фортифікаційної архітектури. До того ж інформація про ці об'єкти подана в обмеженому обсязі [8].

У 2003 р. вперше в історії України з'являється фундаментальна праця, присвячена історії української архітектури, її розвитку. У цій праці системно викладено формування будівельної діяльності людини на території України від найдавніших часів до сьогодення. Значне місце займає історія розвитку архітектури XIV-XVII ст., якій присвячуються третій та четвертий розділи книги. Велику увагу в цих розділах приділено оборонним комплексам і спорудам [9, 162–167].

Проте ця робота носить загальний характер, хоча слід зазначити, що вона достатньо інформативна і супроводжується багатим ілюстративним матеріалом, що включає як фотодокументи, схеми та креслення споруд, так і аксонометричні проекти реконструкцій пам’яток. До того ж багато питань залишаються невирішеними і потребують найпильнішої уваги з боку широкого кола фахівців. Представлений поглиблений історико-архітектурний аналіз пам’яток з достовірними обмірами будівель у замках носять ще вибірковий характер, що ґрунтується лише на естетичних критеріях. Окрім того, залишились недостатньо вивченими зруйновані замки. Фактично, про них містяться дуже обмежені відомості, а їх архітектура, композиційні та планувальні рішення в більшості випадків є зовсім недослідженими. В результаті майже половина замкових комплексів України залишаються поза увагою дослідників [13, 10].

Комплексне дослідження замків і фортець України з урахуванням історико-архітектурної цінності, а також особливостей розташування, планувальних і композиційних рішень, технічного стану пам’яток є основним завданням для розв’язання проблеми збереження національного надбання, якими є архітектурні пам’ятки України, зокрема оборонні споруди. Особливо, враховуючи той факт, що серед замків України є чимало таких, які вважаються кращими у світовій архітектурі. Отже й тут ми можемо з гордістю відмітити, що наші архітектурні традиції не гірші ніж, наприклад, в Чехії, Словаччині, Угорщині та інших країнах.

Література

1. Будзей О. Вулицями Кам’янця-Подільського. – Львів, 2005.
2. Ворон В. О. Луцьк: Силуети міста. – Львів, 1988.
3. Годованюк О. М. Замок в Остроге. Автореферат диск. канд. – Л., 1972.
4. Годованюк О. М. Надвратные башни городских укреплений Острога и Дубно // Строительство и архитектура. – 1969. – № 5. – С. 33–36.
5. Гульдман В. К. Памятники старины в Подолии. – Каменец-Подольский, 1901.
6. Дубно, княжий мій граде! – Луцьк, 2005.
7. Ельгорт Б.Б. Кременець. Історико-краєзнавчий нарис. – Львів, 1977.
8. Замки і фортеці Західної України. – Кременець, 2006.
9. Історія української архітектури / Ю. С. Асєєв, В. В. Вечерський, О. М. Годованюк. – К., 2003.
10. Кобаль Й. Ужгород відомий і невідомий. – Львів, 2003.
11. Колосок Б. В., Метельницький Р. Г. Луцьк: архітектурно-історичний нарис. – К., 1990.
12. Лесик О. В. Замки та монастирі України. – Львів, 1993.
13. Мацюк О. Я. Замки і фортеці Західної України. – Львів, 2005.
14. Мельник Б. В. Вулицями старовинного Львова. – Львів, 2002.
15. Нельговский Ю. А. Некоторые особенности замков подольских земель Украины XVI – нач. XVII вв. // Архитектурное наследство. – 1979. – № 27. – С. 86–96.
16. Нельговський Ю. Замок у Збаражі / Українське мистецтвознавство. – 1971. – Вип. 5. – С. 199–205.
17. Олеський замок. Путівник / Упоряд. О. Ріпко. – Львів, 1981.
18. Парцей М. Стародавня Жовква. – Львів, 2005.
19. Пламеницька Є. М. Відкриття надбрамної башти // Наука і суспільство. – 1968. – № 8. – С. 25–27.
20. Пламеницька Є. М. Дослідження Кам’янець-Подільського замку // Археологія. – 1975. – Вип. 16. – С. 14–37.
21. Пламеницька Є. М. Початкові етапи будівництва Кам’янець-Подільського замку / Матеріали Третьої Подільської істор.-краєзн. конференції. – Львів, 1970.
22. Равчук Г. Р. По історичних пам’ятках Острога і його околиць. Путівник. – Львів, 1966.
23. Ричков П. А. Архітектурно-мистецька спадщина князів Острозьких. – К., 2002.
24. Сіцинський. Оборонні замки Західного Поділля XIV–XVII ст. Історико-археологічні нариси. – К., 1928.
25. Сова П. П. Архитектурные памятники Закарпатья. – Ужгород, 1961.
26. Соломка Р., Чобіт А., Чобіт Д. Олеський замок. – Броди, 2004.
27. Стеллецкий Б. Клеванский замок: Истор. справка. – К., 1911.
28. Троян М. В. Мукачевский замок: Историко-краеведческий очерк. – Ужгород, 1982.
29. Хотинський історико-краєзнавчий музей. Путівник. – Ужгород, 1974.
30. Чобіт Д. Підгірці: історико-архітектурна перлина України. – Броди, 1998.

Наталя Євгенівна Крижановська
здобувач Київського національного
університету культури і мистецтв

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА МИКОЛАЇВЩИНИ НА МЕЖІ XIX – XX СТОЛІТТЯ ЯК ПЕРЕДУМОВА СТАНОВЛЕННЯ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА У РЕГІОНІ

Історія хорового мистецтва Миколаївщини на сьогодні залишається малодослідженою сторінкою української культури. Не існує наукових розробок щодо розвитку музичної культури краю. Ця проблема визначила мету даної статті. Актуальним завданням постає висвітлення діяльності Миколаївського відділення Імператорського Російського музичного товариства, де одним з провідних жанрів став хоровий спів. Інформативним джерелом для статті стали архівні фонди, періодичні видання, краєзнавчі праці миколаївських науковців, зокрема В.П. Чистова, О.Ф. Ковальової, О.М. Петренко, С.М. Авраменко, Л.В. Гойко, І.П. Лехмус та інших.

Наприкінці XIX століття значно пожвавлюється культурне життя Миколаївщини. Особливої інтенсивності набуває розвиток музичного мистецтва, що пов'язано з відкриттям Миколаївського відділення Імператорського Російського музичного товариства (голова А. Соковнін). Діяльність відділу розвивалась переважно в двох напрямках: організація концертного життя і розширення сітки спеціальних музичних закладів. Першим таким закладом стали Музичні класи (1892 р.). Їх очолив піаніст, диригент, талановитий композитор, педагог, випускник Петербурзької консерваторії Л. Щедрін. До Класів приймались особи всіх станів за результатами вступних іспитів. Викладались предмети: гра на інструментах, спів (соло), теорія та історія музики, сольфеджіо і хоровий спів. Термін навчання складав 4 роки (по 2 роки на першому та другому курсах). Обов'язковими вимогами до учнівсько-викладацького складу була участь в усіх публічних виступах. Для цього до споруди (в минулому) Штабу Чорноморського флоту, де розмістилися Класи, було добудовано великий концертний зал. Концерти учнів та викладачів Музичних класів (Є. Милевської, Є. Каверіна – рояль; В. Анненкова – вокал, А. Натанзона – скрипка) стали новою сторінкою культурного життя міста. Серед заходів, що проводились Музичними класами, музично-художній акт, присвячений пам'яті О.С. Пушкіна, що відбувся 3 травня 1899 року в залі Зимового Морського зібрання. В третьому відділі прозвучала кантата Л. Щедріна (на вірші А. Майкова), виконана великим хором та оркестром (120 чоловік) під керівництвом автора. Цей виступ був повторений і на пушкінському вечорі 25 травня 1899 р. в чайній-столовій піклування про народну тверезість.

Значні успіхи вчителів, високий професійний рівень дали можливість перетворити Музичні класи в училище, яке стало центром музичної освіти на Миколаївщині. Училище мало за ціль "освіту виконавців на музичних інструментах, співаків, вчителів музики та "управляючих хорами" (диригентів)". В училищі викладались загальноосвітні предмети (наукові класи) за програмою "не нижче чотирьох класів чоловічої гімназії з правами та пільгами по військовій повинності." Досить високим був громадський та соціальний статус випускників музичного училища. Атестат давав право бути вчителем музики і виконавцем, керівником хорів і оркестрів, викладати в парафіяльних і початкових народних училищах. Спеціальна освіта заключалась у викладанні гри на роялі, співу solo та хорового, класів ансамблю та оперного (сценічна гра), інструментальних класів, сольфеджіо, гармонії та ін. Наскільки успішно музичне училище виконувало своє завдання, можна судити по вечорах, що регулярно влаштовувались на його сцені. Учні та викладачі вели активну концертну роботу. Особливо вирізнявся скрипковий клас старшого викладача училища, а с 1907 р. – його директора Й. Карбульки, випускника Загребської консерваторії, віртуоза-скрипаля, композитора і диригента. З учнів класу ним був створений скрипковий оркестр-унісон з 17 скрипалів, виступи

© Крижановська Н.Є., 2007

яких користувались великим успіхом у місцевої публіки. Як директор училища, професор Й.Й. Карбулька багато зробив для того, щоб професіональна підготовка випускників, як і загальна музична культура міста, знаходилась на зразковому рівні. У Миколаївський період педагогічної діяльності Й.Й. Карбульки з'явилось багато талановитої молоді, яка згодом зайняла належне місце у вітчизняному скрипковому виконавстві. Це А.С. Таргонський (концертмейстер оркестру Великого театру опери та балету, місто Москва), А.Б. Фрідмагог (концертмейстер оркестру Ленінградського Малого оперного театру), В.А.Сорокін (викладач Миколаївського музичного училища з 1911 до 1927 р.), С.Е. Лейфер (викладач того самого училища з 1927 до 1940 р.). Паралельно з педагогічною діяльністю професор Й. Карбулька очолює квартет відділення ІРМТ, тріо педагогів музичного училища, камерний, а згодом і симфонічний оркестри, організовує кілька ансамблів та унісонів з учнів та викладачів, водночас піднімає на високий рівень виконавську майстерність цих колективів. 25 березня 1914 року в залі Миколаївського музичного училища відбувся концерт, присвячений 30-річчю творчої діяльності Й.Й. Карбульки та 10-річчю перебування у Миколаєві, про що повідомила "Николаевская газета" від 30 березня того ж року, назвавши цю подію "... одним з видатних явищ культурного життя міста". Крім самого професора Й. Карбульки, клас скрипки в училищі був представлений старшими викладачами С.І. Зельцером, В.А. Сорокіним, А.Л. Натанзоном, викладачами Ф.С. Беккером, А.М. Погодаєвим та ін. Клас духових інструментів вели старший викладач С.М. Стариков, викладачі М.Н. Олейников, А.Л. Чепарин, Д.А. Кулик та інші. Клас рояля – вільний художник А.Л. Ферштер, ординарний викладач В.І. Герке, дружина директора лауреат Празької консерваторії О.І. Карбулька тощо.

Особливою формою концертного життя, що проходило в стінах музичного училища, були симфонічні концерти та учнівські оперні спектаклі. Художнім керівником, організатором та диригентом їх став Л.А. Щедрін. Вже в перший рік існування силами юних музикантів на сцені театру Шеффера була поставлена опера Ш. Гуно "Фауст", а в 1901 р – "Норма" В. Белліні. Оволодіння учнями таким складним музично-сценічним репертуаром італійської оперної класики – факт не ординарний. Значну роль у цьому процесі відіграють викладачі хорового та оперного класів – інспектор училища вільний художник Я.В. Дюмін, вільний художник В.П. Гутор, викладач Г.А. Яцентковський, класу співу – старший викладач М.Л. Теплицький, викладач М.Г. Ростовська-Ковалевська, ординарний викладач Л.Ф. Шкірідан (співак-баритон, випускник Петербурзької консерваторії – з 1907 р. інспектор училища).

Крім державних закладів, значний внесок у справу становлення професіональної освіти Миколаївщини зробили приватні музичні школи. Це "Музична школа Д.В. Казакова" (1892 – середина 1900-х р.), "Частные курсы фортепианной игры, теории музыки и современной игры" В.І. Герке (1907–1908 рр.), "Школа фортепианной игры" А.Л. Ферштера (1909–1911 рр.). Досить важко встановити різницю між особисто музичною школою і приватними уроками талановитих музик і педагогів – С.І. Бельвейс, А.І. Герземан, І.В. Вудкевич, Плотнікова, Н.Д. Альбертаци, вчителя співу Бегатті. Їх уроки виділялись рівнем викладання і були дуже популярними в місті.

Не набагато поступалась музичному училищу в організації учбового процесу "Приватна музична школа Д.В.Попова", випускника Петербурзької консерваторії, учня А. Рубінштейна. Викладання предметів в школі влаштовано було за програмою класів Санкт-Петербурзької консерваторії, а випускники школи одержували право на вступ до вищого курсу цієї консерваторії. Ця школа була відкрита (1891р) на базі Курсів фортепіанної гри як 8-річний музичний навчальний заклад для осіб всіх станів. В підготовчий клас набиралися діти від 6 років без музичної підготовки. Учні відвідували два уроки на тиждень за спеціальністю (фортепіано, скрипки, віолончелі, співу соло) та загальноосвітні предмети.

Після смерті Д.В. Попова (1906 р) школу очолила його вдова Г.І. Попова – випускниця Московської консерваторії, учениця Н. Рубінштейна. Школа зберігала ім'я засновника та продовжувала його справу. Розширюється кількість музичних предметів та викладацький склад. Так, в 1909р. в ній працювали М.П. Казарова, Е.С. Варшавська, Р.Д. Федосєєва-Самсонова (клас фортепіано), Б.С. Кузнєцов (віолончель),Ф.А.Крейн (дерев'яні духові ін-

струменти), Д.А.Кулик (мідні духові інструменти), клас скрипки – Н.С.Герман, А.Л.Натанзон (він же – клас оркестрової камерної музики), В.С.Кузнєцов (теоретичні дисципліни), М.Л.Теплицький (клас співу). Випускні іспити проводились в присутності опікуна школи директора Одеського відділення ІРМТ професора Д.Д.Климова та комісії з викладачів Одеського музичного училища.

Не менш помітним явищем музичного життя Миколаєва являються "Музичні курси" А.Й. Гуровича-Рахманова (1910 р). Викладання тут велося за методикою одного з відомих фортепіанних педагогів професора Петербурзької консерваторії Ф.О. Лешетитського та його дружини – професора А.Н. Єсипової, вихованцем яких був і сам А. Гурович. Провідним завданням курсу була підготовка до вступу в консерваторію.

Під егідою ІРМТ активізується концертна діяльність міста. У виступах, пов'язаних із святкуванням ювілейних дат, урочистих подій, а також організованих з благодійною метою, звучала хорова, вокальна, інструментальна музика, були представлені народна і професіональна творчість, сольне, ансамблеве, оркестрове виконавство, мистецтво декламації, театр пантоміми з використанням ефектів "чарівного ліхтаря" та декораційного оформлення.

Члени Музичного Товариства були безпосередніми учасниками святкових програм. В концерті (13 листопада 1899р. – зал Морського зібрання) місцевої співачки А.Ф. Кнорре, випускниці Санкт-Петербурзької консерваторії зі званням вільного художника, взяли участь Е.М. Мілевська, Л.А. Щедрін, А.Л. Натанзон, А.Г. Гайсинський. Членом дирекції Миколаївського відділення ІРМТ була К.М. Шестирікова-Аркас (донька відомого композитора-аматора та діяча національної культури М.М. Аркаса), виступи якої у міських камерних концертах користувались широкою популярністю. За участю миколаївського піаніста вільного художника Лауреата Петербурзької консерваторії А. Ферштера в залі музичного училища відбувся концерт скрипаля-віртуоза Е. Крейновича (1910 р.).

Крім педагогічної та концертної діяльності провідні миколаївські музиканти займались й композиторською справою. Вийшло в світ декілька романсів А. Гуровича-Рахманова, творів Л. Щедріна (музика для фортепіано, камерного оркестру, романси, "Тріумфальний марш" для Першої ремісничої виставки, що проходила в 1896 р. в Миколаєві, кантата "Пам'яті Пушкіна"), В.І. Герке ("Східні танці", "Канцона", та інші). Більше 100 творів різних жанрів було написано Й.Й. Карбулькою. Серед них тільки скрипкового жанру більше 50 найменувань, зокрема 3 великих скрипкових концерти, "Романс для скрипки з оркестром", "Словацька рапсодія", "Безперервний рух", "Гавот", "Листок з альбому" тощо. Ряд членів Миколаївського відділення ІРМТ були рецензентами місцевої преси з питань культури і мистецтва. Змістовні рецензії Л.А. Щедріна, Л.Ф. Шкірідана, А.Л. Натанзона (псевдонім Allen), С.І. Зельцера (псевдонім Акорд) та інших друкувались у рубриці "Театр та мистецтво" популярних видань "Николаевская газета", "Николаевский вестник", "Южанин" тощо. Завдяки цим публікаціям та критичним статтям періодика стала джерелом висвітлення музичної панорами міста.

Отже, наприкінці XIX – на початку XX століття інтенсивний розвиток музичної культури на Миколаївщині сприяв еволюції хорового мистецтва регіону, що набуло якісно нового рівня. В цьому процесі брали участь випускники кращих консерваторій Європи й Росії, що на той час вважалися еталоном професіоналізму. Їхня педагогічна та концертна діяльність розширила та поглибила уяву миколаївців про досягнення світової музичної культури. Жанр хорової музики зайняв у громадсько-культурному житті одне з провідних місць.

Література

1. Авраменко С.М. Розвиток музичної освіти в Миколаєві у дожовтневий період // Матеріали IV Республіканської наукової конференції – К. – 1989. – С.603–604.

2. Лехмус І.П. Розвиток музичної культури Миколаївщини у XIX ст. // Історія Півдня України від найдавніших часів до сучасності: Зб. наукових праць. – Миколаїв-Одеса. –1999. – Ч.2 – С.110–115.

3. Николаевская музыкальная школа свободного художника Д.В.Попова. – Николаев. – 1894.

4. Одесский вестник – 1891 – 6 (16) января.

Олена Іванівна Маложон
здобувач Київського національного
університету культури і мистецтв

НОРМАТИВНО-ПРАВОВИЙ АСПЕКТ МОВНОЇ СТИЛІСТИКИ ЛИТОВСЬКО-ПОЛЬСЬКОЇ ЗАКОНОДАВЧОЇ СИСТЕМИ УРЯДУВАННЯ НА УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЛЯХ (XIV–XV ст.)

Мова була і залишається головним чинником у зносинах усного спілкування, у регулюванні взаємовідносин загальносуспільного розвитку взагалі та людського фактора зокрема як на рівні суспільно-політичних, соціально-економічних, культурних норм життя, так і на рівні сімейно-родинної ланки соціуму і окремої людини.

Історично склалося, що до створення писемних правових документів суспільні відносини між окремими людьми регулювалися звичаєвим правом. З часом ці норми звичаєвого права записувалися, до них додавалися нові сформовані норми, поява яких диктувалася потребами часу і еволюції держав. В історію вони увійшли як державні та приватні документи, що мали правову регулюючу силу і називалися грамотами, листами. Такі документи встановлювались або призначалися для правових регулюючих родинно-приватних та загальносуспільних відносин. У сучасній історіографії ці документи стали значитись, як актові джерела давньоруського і пізніших періодів.

У Стародавній Русі такі документи, на думку львівського професора С.А. Макарчука, почали вестися з початку писемної історії [6, 55]. Підтримуючи цю думку історика, ми посилаємося на монографію Н. Полонської-Василенко "Історія України". Зокрема, в першому томі монографії "Історія України: До середини XVII ст." Н.Полонської-Василенко сказано, що у літописі "Повість временних літ" записано два договори, один з яких 907-го, а другий – 911-го року, про домовленість Олега з Візантією, де врегульовувалися норми соціального значення перебування Олегової дружини та купців у Царгороді та умови повернення їх додому, а також визначалося право безмитної торгівлі; також були визначені й обмеження в правах людей, що приїжджали з Русі до Царгорода [10, 96].

Поступово норми звичаєвого права руського органічно упорядковуються та поєднуються з політикою державної законодавчої творчості руських князів. Апогеєм саме такого процесу, на думку А.Яковлєва, фахівця з українського права в чеській діаспорі, стає період творення русичами власної держави – Київської Русі [13, 224]. У період цього державного формування, особливо за часів великих князів київських Володимира Святославовича і Ярослава Володимировича (X–XI ст.) в державному устрої злучились старі принципи давнього народоправства з новим князівсько-дружинним порядком, в якому державна система вже базувалася на органах державної влади, які репрезентували віче, князь та княжа рада [13, 223]. Внаслідок такої політики формуються законодавчі, судові, адміністративні функції влади та нормативно-правові законодавчі акти як публічного, так і приватного життя Київської держави. На фоні таких законодавчих актів за доби Київської держави, на думку А.Яковлєва, сформувалося нове розуміння норм і прав регулювання відносин у формі законів, різновидність яких доповнюється княжими уставами, статутами, договорами, які так само базувалися на принципах місцевого звичаєвого права. Ці норми і права ввійшли у письмову "найстаршу з-поміж слов'янських та найвидатнішу з усіх поглядів пам'ятку українського права – "Правду Руську"[13, 224], яка була збіркою норм звичаєвого права та княжих уставів, складеною в XI–XII ст. Поряд з нормативно-законодавчою правовою системою поступово формується і нормативно-правова культура, зокрема мовна стилістика взаємовідносин на рівні державних структур та людських осередків. Посилаючись на думку Н.Полонської-Василенко, можна реконструювати і старослов'янський мовний чинник, закладений ще у згадуваних князівських договорах Русі з Візантією, що стали нормативно-правовим поняттям міжнародного та

© Маложон О.І., 2007

цивільного права староруського устрою (зокрема, в тому ж договорі 907-го року зазначаються "руський закон", заповіти, грамоти, що їх князі повинні були давати керманичам кораблів).

Новітні дослідження сучасних лінгвістів довели, що праслов'янські мовні ознаки існували вже в II тис. до н.е., а приблизно з середини I тис. до н.е. старослов'янська мова виділилася з індоєвропейської мовної єдності й почала розвиватися самостійно (зазнаючи впливів і, в свою чергу, впливаючи на інші мови). Дослідження окремих лінгвістів довели, що найчастіше слов'янські гідроніми і топоніми зустрічалися на Правобережній Київщині та Південно-Східній Волині [2, 138].

Отже, внаслідок геополітичних обставин XI–XIII ст., відомих в історії як феодальна роздробленість Київської Русі та формування удільних князівств, а також навали монголо-татарських орд, формування Литовсько-Руської держави, до складу якої ввійшли і українські землі, Україна традиційно зберегла, унаслідувала ті норми звичаєвого права, які були закладені ще у зводі "Руська Правда" і за якими вона розвивалися упродовж 200 років.

Починаючи з XIV ст., осередок громадсько-політичного, культурно-релігійного життя переноситься із зруйнованого Києва і Галича на Північний Захід, Волинь, Полісся, Білорусь і Литву. Староруська, староцерковна мова стає державною дипломатичною мовою Великого князівства Литовського, приймаючи на нових теренах деякі місцеві білоруські (лексичні й фонетичні) ознаки. Цією традиційною мовою писані грамоти й акти канцелярії Великого князівства Литовського, літописи, Литовські статути тощо.

З другої половини XIV – початку XV ст. до нашого часу дійшли грамоти, писані українською мовою. Це була так звана ділова мова, що на цьому етапі формувалася на основі давньоруської народно-розмовної мови. Такою ж мовою писалися грамоти польських королів кінця XIV – початку XV ст., прислані до галицьких бояр. Адресовані в Галичину грамоти польських королів були написані актовою мовою, усталеною ще за часів Київської Русі, а пізніше Галицько-Волинського князівства. На її підставі формувалась і мова канцелярій Великого князівства Литовського наприкінці XIV – першій половині XV ст. Канцелярійна мова Великого князівства Литовського функціонувала як спільна білорусько-литовська мова, яка на той час називалася "руська". Визначальними в цій мові були українські риси [1].

Отже, "руська" мова на той час стала державною мовою Великого князівства Литовського. Вона діяла як офіційна мова уряду, державних документів, судочинства. "Руська мова панувала на литовському дворі. Знаємо певно, що Ягайло з Витовтом кореспондував по руськи і то при кінці життя, по кількадесяти літах польського королювання. Призвичаєння до руської штуки, до руської культури переніс він з собою до Кракова і защепив своїй родині" [3, 96]. Мовна проблема була майже завжди дуже актуальною і навіть болючою в Україні. Можливо саме тому сучасні дослідники звертають увагу на те, що в Литовсько-Руській державі не робилися спроби обмежити сферу вживання тогочасної української (руської) мови, а навпаки – були надані можливості для її розвитку. Доктор філософії Мирослав Попович констатує цю обставину в капітальному дослідженні з проблем української культури: "Литовська адміністрація користувалася "руською мовою" [11, 136]. Відомо, що знання мови місцевого населення стало в очах литовської адміністрації обов'язковою вимогою до кожного литовця, який прагнув посісти певну державну чи адміністративну посаду на українських землях. Без знання мови корінного населення урядовець не одержував бажаної посади. Тобто не місцеве населення повинно було підлаштовуватися до прибульця, а прибулець вивчав мову того народу, серед якого він мав намір жити і працювати [14, 13].

Зрозуміло, що впродовж XIV–XV ст. на українських землях діяли не лише правові норми "Руської Правди". Потреби державного і суспільного життя вимагали регулювання відносин між великим князем і князями земель, між князями і церквою. В часи Великого князівства Литовського, Руського і Жематійського були вироблені правові норми відносин українських князів та інших вельмож Великого князівства Литовського, що закріплювалися в листах, грамотах, писаних тією "руською", тобто українською мовою; від середини XIV ст. на частину західноукраїнських земель поширювалися державні акти польських королів. Юридичну силу мали також грамоти і листи митрополичі. Вони регулювали життя монастирів, церкви, що наділяли тими чи іншими повноваженнями монастирських архімандритів та ін.

З XIV–XV ст. збереглося чимало актових матеріалів у формі грамот, договорів та уставів, які мали різне функціональне призначення для Литовської держави. Це були грамоти, які призначалися для регулювання державних, громадсько-політичних, церковних та інших публічних відносин. Зокрема, жалувані грамоти, або дарчі, що видавалися королем або великим князем і засвідчували наділення місцевих вельмож, церков, монастирів, двірських слуг, дружинників і вояків земельними угіддями або звільняли їх від різних повинностей чи надавали пільги. Були також жалувані грамоти вотчинні на володіння вотчиною чи її частиною, жалувані несудимі, що звільняли феодальне володіння від великокнязівського суду. Жалувані митні грамоти звільняли купців того чи іншого міста або країни від мита.

До приватноправових актів належали документи, які складалися приватними особами і регулювали земельні, матеріально-грошові, сімейні та інші відносини між ними. Зокрема, це були такі грамоти:

– купчі – стверджували купівлю землі, угідь, маєтності однією особою в іншої;

– закладні – в присутності свідків засвідчували заклад землі чи майна під позику;

– роздільні – про поділ землі, маєтностей чи грошових сум між приватними особами, насамперед родичами;

– полюбовні – засвідчували добровільну домовленість про поділ землі чи майна між родичами;

– відпускні – засвідчували добровільне звільнення селянина поміщиком від панської залежності чи з кріпацтва;

– арендні – регулювали обов'язки орендатора перед власником села, маєтку;

– духовні (заповіт) та ін.

Всі ці акти публічно-правового і приватноправового значення писалися діловою українською мовою, що мала пріоритетне значення у Великому князівстві Литовському.

В період перебування українських земель у складі Великого князівства Литовського, Руського і Жематійського та у складі Польського Королівства діяли різні державні політичні, військові, судові, міські та інші органи влади, що займалися правовим регулюванням суспільних відносин, управлінням поточними державними справами, містами, громадами та ін. Вони здійснювали діяльність насамперед за допомогою актового і діловодного характеру.

Генеральними правовими кодексами, що регулювали державні й суспільні відносини в Литві, були Литовські статути 1529, 1566 та 1588 рр., які були складені офіційною старорускою мовою.

Основу Першого Литовського статуту, відомого під назвою "Старий", становили норми "Руської Правди" та польського шляхетського законодавства. Статут визначав права і обов'язки великого князя "бути на сторожі шляхетських вольностей, погоджувати свої рішення з радою панів" [12]. Земля, якою користувалися селяни, за Статутом, оголошувалася власністю панів. За останніми у власність закріплювалися землі, даровані їм за службу або куплені. Узаконювався розшук селян-втікачів, оголошувалася заборона на прийом феодалами чужих селян.

Другий Литовський статут (або "Волинський") 1566 р. з формального боку був досконалішим правовим документом. Він складався з 14 розділів: першого – про Великого князя, другого – про військову службу, третього – стосовно карного права, наступні розділи регулювали сферу земельного, цивільного, адміністративного права, міського і сільського самоуправління та інші сфери суспільного життя. Встановлювався термін розшуку збіглих селян до десяти років.

Як вже було сказано, наприкінці XV – на початку XVI ст. давньоруською мовою було написано багато важливих державних актів, літописи та інша література. З цього видно, що давньоруська мова вийшла за межі канцелярій Великого князівства Литовського і утвердилася в якості офіційної мови Литовської держави. Однак, коли з другої половини XVI ст. в писемність та публічне життя Великого князівства Литовського почала вводитися польська писемність та мова, то в Другому статуті 1566 р. з'явилася нова правова норма, яка закріплювала, що всі державні акти повинні були писатися давньоруською мовою: "А писаръ

земскій маеть по Руску литерами и словы Рускими вси листы и позвы писати, а не иншымъ языкомъ и словы, и такъ маеть писаръ присегати" [5, 65].

Третій Литовський статут називався "Новий" і був прийнятий 1588 р. вже після Люблінської унії. На ньому більшою мірою відбилися норми Польського Королівства. За ним термін розшуку збіглих селян збільшувався до 20 років [4].

Велику роль давньоруська мова відігравала і в публічному житті феодального суспільства Великого князівства Литовського. Давньоруська мова використовувалася на засіданнях пани-рад, сеймів, судів, нею писалися винесені на засіданні постанови. Давньоруською мовою користувалося військо. Також широко використовувалась українська мова і в побуті. В школах видавалися книжки та підручники українською мовою.

Як уже згадувалось, Україна, вступивши в склад Литовської держави, значно перевищувала Литву та Білорусь своєю культурою. Руська, тогочасна українська мова, запанувала не тільки в установах, де українці, стаючи урядовцями, вводили в загальний ужиток українське право, звичаї, мову, а й в школах, де навчання велося також українською. Як засвідчують відомі історики, зокрема Н.Полонська-Василенко, королева Ядвіга (1371–1399) також любила читати слов'янську біблію та писання св. Отців. Казімір IV Ягайлович (1492) більше вмів читати й говорити по-руськи, ніж по-польськи. Польський вчений С.Бандке писав 1415 р.: "Усі Яґеллончики аж до Сігізмунда-Августа в Литві писали по-руськи, привілеї й надання давали і навіть часом краще, ніж по-польськи, вміли. У бібліотеці Сігізмунда I, передостаннього Яґеллончика, було 33 книги руською мовою і лише одна – польською" [9, 79].

Пожвавлення суспільно-політичного руху в другій половині XVI ст. супроводжувалося не тільки активізацією літературної творчості українською та білоруською літературними мовами, а й посиленням уваги до церковнослов'янської мови, виявом чого було впровадження її у школах вищого рівня, створення граматичних праць і словників. Надаючи великого значення церковнослов'янській мові як мові літургії, теології та "вищих шарів" культури книжники одночасно стали на шлях паралельного вживання "простої" народної мови як засобу освіти, публіцистики, поточної літературної творчості.

Підсумовуючи сказане, варто підкреслити, що формування правової лексики у старослов'янській та давньоруській мовах відбувалося різними шляхами. У старослов'янській мові ця лексична група поставала у процесі компіляції та перекладу візантійських юридичних текстів на початковому етапі існування першої слов'янської літературної мови. Давньоруська лексика відображала правові уявлення, які упродовж тривалого часу складалися у слов'янському середовищі. Українська мова впродовж XIV–XVI ст. була важливим чинником культурного єдності всіх українських земель. Супутником історичного розвитку українського народу було вдосконалення і урізноманітнення його мови – і на рівні повсякденного мовлення, і на рівні писемності, і на рівні законодавчого регулювання суспільних відносин. Той факт, що спочатку як мова літургійна і головна мова писемності використовувалася мова споріднена, хоч і відмінна від народно-розмовної, сприяв поширенню грамотності, полегшував законотворчу діяльність. Мова галицько-волинських грамот стала формуватися на основі української мови, а ділова мова Великого князівства Литовського акумулювала риси української та білоруської мов. Формування української мови законодавчих актів відбивало прагнення зробити писемність зрозумілішою ширшому колу людей простого стану. Це було явище, подібне до процесів, що були властиві і культурам народів Західної та Центральної Європи доби Реформації. Однак там поширення використання національних мов мусило відбуватися на основі мов народно-розмовних, шляхом повного розриву в ряді жанрів з дотепершньою латино-мовною писемною традицією. Натомість в Україні традиційна писемність не була цілком чужою, і це стало основою для розвитку законодавчої творчості не шляхом розриву з традиційною писемністю, а шляхом її реформування. У різного роду актових документах нормативного характеру, листах, грамотах, статутах, промовах, використовувалися не лише мови писемності (церковнослов'янська, латинська, польська), а й мова українська. Українська мова вдосконалювалася і зміцнювала свої позиції як знаряддя соціальної комунікації та законотворчої діяльності.

Література

1. Александрович В.С., Балушок В.Г. Історія української культури: В 2 т. – НАН України, 2001.
2. Борисенко В. Анти. Руси. Українці // Віче. – 1993. – №7.
3. Грушевський М. Історія України-Руси. – К.: Наукова думка, 1993. – Т. 4.
4. Законодательные акты Великого княжества Литовского XV– XVII вв. – Л., 1936.
5. Лазутка С., Валиконите И., Гудавичюс Э. Первый Литовский статут (1529 г.). – Вильнюс, 2004.
6. Макарчук С.А. Писемні джерела з історії України: Курс лекцій. – Львів, 1999.
7. Маложон О.І. Сімейно-родинні відносини в культурі литовсько-польського періоду // Вісник ДАКК-КіМ. – К., 2006. – № 2. – С. 95–100.
8. Маложон О.І. Спадкоємність звичаєвого права: від "Руської Правди" до Литовських статутів // Вісник ДАКККіМ. – К., 2006. – № 1. – С. 96– 101.
9. Митрополит Іларіон. Історія української мови. Вінніпеґ, 1950.
10. Полонська-Василенко Н. Історія України: У 2 т. Т. 1. До середини XVII ст. – 4-е вид., стереотип. – К.: Либідь, 2002.
11. Попович М. Нарис історії культури України. – К.: Артек, 1998.
12. Статути Великого князівства Литовського: У 3 т. / За ред. С. Ківалова.– О., 2002.
13. Українська культура: Лекції /За ред. Д.Антоновича. – К.: Либідь, 1993.
14. Фартушний А. Українська культура. – Ч. 2: Культура українських земель у складі Великого князівства Литовсько–Руського та Речі Посполитої. – Львів, 2000.

Світлана Володимирівна Хохун-Політова
здобувач Київського національного
університету культури і мистецтв

ЄВРОПЕЙСЬКЕ ВІДРОДЖЕННЯ В КУЛЬТУРІ ТА МИСТЕЦТВІ

Злам XX–XXI століть в українській культурі та історії характеризується відродженням національно-духовних культурних цінностей, які традиційно склалися в українському суспільстві. Нове відродження відбувалося на основі зламу старої системи марксистсько-ленінської ідеології і радянських стереотипів культурних, матеріальних та духовних цінностей, які роками нав'язувалися українському світогляду та реальній дійсності. Протягом радянської історії в українському суспільстві на всіх рівнях ідеології – від науки та освіти до традиційної побутово-ужиткової культури – заборонялося та знищувалося все національно-етнічне, традиційне. Україна за трьохсотлітній колоніальний стан залежності від Російської імперії трохи не втратила своєї державності, національності, історичної самобутності.

Цей активний процес нівелювання етнічного коріння та національної духовності розпочався з литовсько-польського періоду української історії. Однак поступове закріплення на наших землях влади Польщі деякою мірою сприяло майбутньому ренесансному піднесенню. В цей період Західна Європа переживала добу Відродження. Разом з реформаційними рухами поширювалися ідеї гуманізму, які вплинули на процес українського національного відродження.

Проблемам епохи західноєвропейського Відродження присвятили свої праці зарубіжні автори: Дж. Вазарі, Я. Буркгардт, Б. Відпер, О. Лосєв, Е. Гомбріх та інші, які по-різному характеризують протікання цього процесу. Першим з авторів, які звернулися до означеної проблеми, був Джорджо Вазарі (1511–1574 рр.) – відомий живописець, архітектор, автор книги «Життєписи найбільш знаменитих живописців, скульпторів і зодчих», що вийшла друком 1550 р. [5]. В ній Дж. Вазарі дав визначення своїй епосі, яке стало класичним – відродження (rinascita) мистецтва після тисячолітнього занепаду, а також вперше вжив термін Відродження. Швейцарський історик і філософ культури Якоб Буркгардт (1818–1897 рр.) у праці «Культура Італії в епоху Відродження» (1860) [4] зробив глибокий аналіз суспільно-політичного і духовного життя, що формували нову людську особистість, висвітлив діяльність провідних діячів ренесансної культури, таких як Данте Аліг'єрі, Франческо Петрарка, Джованні Боккаччо, Леонардо да Вінчі.

© Хохун-Політова С.В., 2007

Спроби історико-теоретичного осмислення ренесансних змін в українській культурі XVI – першої половини XVIIст. знаходимо у М.Грушевського в праці «Культурно-національний рух на Україні в XVI–XVII столітті» [8], в праці Н.Полонської-Василенко «Історія України» [14], у І.Крип'якевича [11], Д.Антоновича [17], які розглядали цю проблему частково. Новітні історики, зокрема В.Нічик, В.Литвинов, Я.Стратій, у своїй монографії, яка так і називається «Гуманістичні і реформаційні ідеї на Україні (XVI – початок XVIIст.)» [13], проаналізували зародження і утвердження цих ідей в духовній культурі України, пов'язавши цей процес з традиціями давньоруської культури, з відродженням гуманістичних ідей та принципів, що віками складалися в українському суспільстві, засвідчивши цим безперервний процес формування української моралі, філософії, врешті-решт української ментальності.

Проблемам національно-культурного відродження XVI– VII ст. ще недостатньо приділено наукової уваги з позиції історико-культурологічного дослідження. Тому наразі так актуально повернутися до західноєвропейського Відродження, як основи формування нового світогляду, філософії, культури на етнічному українському ґрунті.

В історії західноєвропейської культури Відродження (від франц. Renaissance – відродження) – це нова культура, а також гуманістичний рух, який знаменує кінець середньовіччя і початок нового часу. Цей період позначився як епоха Ренесансу і датується кінцем XIII – кінцем XVI століття. В окремих країнах Відродження тривало до початку XVII ст.

Зародження епохи Відродження відбувалося в Італії, де вирізняються, на думку Б.Віппера, три головні етапи, зокрема: Проторенесанс (кінець XIII–XIV ст.) – треченто – передчуття епохи Ренесансу; Раннє Відродження – кватроченто (XV ст.); Високе Відродження – чинквеченто (XVI ст.) – час, коли культурна традиція, що відповідає ренесансним рисам, виявляється найяскравіше [6, 15].

Головною ідеологією епохи Відродження був гуманізм (від лат. humanus – людський, людяний) – світське раціоналістичне світобачення. Гуманістичні ідеї почали формуватися в Італії в XIV ст., а згодом поширилися по всій Європі. Європейський гуманізм став найвищим досягненням Ренесансу, а також загальнолюдської, світової культури. Гуманізм спирався на ідею антропоцентризму, розглядаючи людину як головний предмет науки. У його основі – прагнення до свободи особистості, захист гідності людини й її права на всебічний гармонійний розвиток, на вільний вияв природних людських почуттів. Італійські гуманісти прагнули розмежувати світське й релігійне життя; звільнити людську думку від богословського догматизму; відкривати й пізнавати світ; розвивати світську духовну культуру.

Ці ідеї розвивали перші європейські гуманісти, зокрема Франческо Петрарка (1304–1374 рр.), який заклав підвалини нового світобачення, створив нову систему культурних цінностей, вершиною якої є людина. Виходець з пополанської сім'ї Флоренції, він довгі роки провів у Авіньйоні при папській курії, а решту життя – в Італії. Становлення гуманістичного світогляду Ф.Петрарки відбувалося під впливом античної спадщини. Автор ліричних поезій, героїчної поеми «Африки», «Буколічної пісні», «Віршованих послань», Петрарка 1341р. був увінчаний у Римі лавровим вінком – як видатний поет Італії [4, 199]. Його «Книга пісень» («Канцоньєре») виразила найтонші відтінки почуття поета до Лаури, яке Ф.Петрарка проніс через усе життя. Ця збірка започаткувала європейську гуманістичну лірику. Високі художні якості, новаторство поезії Ф.Петрарки, зробили його класиком ще за життя; вплив його творчості на подальший розвиток літератури епохи Відродження був величезним.

Видатний письменник-гуманіст Джованні Боккаччо (1313–1375 рр.) кращі свої твори написав прозою, показуючи людське життя в усій багатоманітності проявів. Найвидатніший твір Боккаччо – книга новел «Декамерон» (1350–1353), яка заклала основи європейської новели. «Декамерон» мав величезний успіх у сучасників і був перекладений багатьма мовами. В новелах знайшли художнє вираження гуманістичні ідеї: уявлення про людину, чия гідність і благородність залежать не від знатності роду, а від моральної досконалості і мужніх вчинків, чия почуттєва природа не повинна пригнічуватись аскетизмом церковної моралі, чий розум, винахідливість допомагають вистояти в життєвих негараздах.

Колюччо Салютаті (1331–1406 рр.) належав до лицарського роду, отримав юридичну освіту в Болонському університеті, а з 1375 року і до кінця свого життя був канцлером

Флорентійської республіки. Разом з своїм попередником Ф.Петраркою К.Салютаті став основоположником нової концепції особистості, нової концепції гуманізму. В своїх творах він розвинув програму ренесансної культури, висунувши на перший план новий комплекс гуманітарних дисциплін, що включав філологію, риторику, поетику, історію, педагогіку, етику і підкреслював їх важливу роль у формуванні високоморальної і освіченої людини. Особливу увагу К.Салютаті приділяв етиці – внутрішньому стрижню гуманітарних знань. В його концепції головною була теза про те, що земне життя треба будувати відповідно до природних законів добра і справедливості. Звідси і моральна засада – не подвиги аскетизму, а творча активність на користь всіх людей.

Основоположником громадянського гуманізму був Леонардо Бруні – учень К.Салютаті, канцлер Флорентійської республіки. Виразник настроїв пополанства Л.Бруні обстоював ідеали республіканізму – громадянські права вибирати і бути обраними в магістратури, рівність всіх перед законом, справедливість як моральну норму. Шлях до втілення цих принципів в життя Л.Бруні бачить у вихованні громадян у дусі патріотизму, високої соціальної активності, підпорядкуванні особистої користі колективним інтересам [2, 12].

Гуманістичний ідеал людини знайшов яскраве втілення в ренесансному мистецтві. В цей період відбувається бурхливий розвиток мистецтва, набувають самостійності такі його види, як живопис і скульптура, що відокремлюються від архітектури. Мистецтво усвідомлювалось як явище величезної важливості. Загальне естетичне ставлення до світу не проявлялося з такою силою в жодну з епох. В XV ст. творцями культурних цінностей виступають десятки і навіть сотні визначних особистостей. Великі майстри Високого Відродження набули прижиттєвої слави, близької до обожнювання. Вони завоювали небачений на ті часи ступінь професійної свободи як люди виняткові і практично не підкорялися встановленим порядкам і прийнятим правилам.

Основоположником ренесансного стилю в архітектурі став Філіппо Брунеллескі (1377–1446 рр.) – італійський архітектор, скульптор, вчений [7, 224]. Збудований за його проектом купол Флорентійського собору (1420–1436 рр.) мав виняткове суспільне та ідейно-художнє значення. Купол домінував над містом і сприймався як величний світський пам'ятник, приклад торжества людського розуму. В цей час формується новий тип будівлі – палаццо і вілла, вдосконалюються види суспільних споруд. Досконаліть пропорцій, простота фасадів, просторі інтер'єри – характерні риси нового архітектурного стилю.

У скульптурі високого рівня досягає мистецтво рельєфу, відзначене пластичністю фігур. Видатним скульптором, у творчості якого втілювались антропоцентричні та гуманістичні ідеали епохи Відродження, був Донателло (1386–1446 рр.). В скульптурі в цей період розвивається мистецтво портрету. Скульптура відокремлюється від архітектури і з'являються статуї, що вільно стоять на площах. Яскравим зразком такого скульптурного портрету являється найвизначніший твір Донателло – бронзова статуя «Давид». Подібно до грецьких богів і героїв, його образ сповнений енергії, сили і величі.

Нові принципи у живописі були започатковані видатним флорентійцем Джотто ді Бондоне (1266 чи 1267–1337 рр.). З його творчістю пов'язана нова реалістична концепція живопису. Вона ґрунтується на двох головних принципах: перспективного передання тривимірного простору і об'ємної трактовки пластичної фігури [7, 201]. Найбільш відомими творами Джотто вважаються розписи на євангельські сюжети капели дель Арена у Падуї. Його фрески наповнені реальним життям, емоційною виразністю, драматизмом, монументальністю.

Прагнення до реалістичності в малюнку, кольорі й композиції підхопили майстри наступного періоду – Мазаччо, С.Боттічеллі, Ф.Ліппі, П'єтро Перуджино, П'єро делла Франческа. Тріумфом цього руху стали три унікальні постаті Високого Ренесансу: Леонардо да Вінчі, Рафаель Санті і Мікеланджело Буонарроті – титани Високого Відродження, що визначили подальший розвиток образотворчого мистецтва.

Центральною постаттю цього періоду вважається видатний італійський художник, вчений, інженер – Леонардо да Вінчі (1452–1519 рр.). До нього більше, ніж до всіх інших діячів Відродження, підходить поняття homo universale [9, 182]. Геній видатного художника проявився в багатьох галузях науки: гідравліка і механіка, ботаніка і зоологія, метеорологія й

астрономія, оптика й акустика, математика й геометрія. Але особливо високо він цінував живопис, що був, на думку майстра, універсальною наукою пізнання сутності буття. В його художній спадщині особливо визначаються такі живописні шедеври, як «Таємна вечеря» – фреска, виконана для трапезної монастиря Санта Марія делле Граціє в Мілані, а також самий знаменитий портрет епохи Ренесансу – «Джоконда» («Мона Ліза»), який прикрашає один із залів Лувру в Парижі. Вони відзначаються глибиною образів, психологічною проникливістю, майстерністю композиції.

Видатний живописець і архітектор Рафаель Санті (1483–1520 рр.) відомий в історії світової культури як творець низки живописних шедеврів. Його рання робота «Мадонна Конестабіле» сповнена витонченості й ліризму. Зрілі роботи Рафаеля відзначаються досконалістю композиційних рішень, колоритом і експресією. Якщо Леонардо да Вінчі можна назвати майстром світлотіні, то Рафаеля – майстром композиції [6, 102]. Творчість Рафаеля вирізнялася пошуками ідеальної гармонії, і йому вдалося досягти цього ідеалу в найвеличнішому своєму творі – «Сікстинській мадонні». Зворушливий образ мадонни із немовлям, яке вона приносить у світ, щоб дарувати людству надію на спасіння, можна вважати символом усього ренесансного мистецтва.

Останнім титаном Високого Відродження був Мікеланджело Буонарроті (1475–1564 рр.) – великий скульптор, живописець, архітектор і поет. Всю свою увагу він сконцентрував на людині, намагаючись осягнути її фізичну і духовну природу. Величезну славу Мікеланджело принесла гігантська статуя Давида (висота її – 5,5 м). Це образ ренесансного героя, людини, прекрасної тілом і духом.

У 1546–1564 рр. Мікеланджело працює у Римі над архітектурним оформленням Капітолійської площі. У ці ж роки він очолює роботи з будівництва собору св. Петра. Незважаючи на період кризи епохи Відродження, Мікеланджело зумів створити в архітектурному образі цієї споруди видатний пам'ятник величі й трагедії своєї епохи.

Північне Відродження прославилось іменами нідерландських майстрів Яна ван Ейка, Рогіра ван дер Вейдена, Ієроніма Босха, Пітера Брейгеля, а також художників Німеччини – А.Дюрера, Г.Гольбейна Молодшого, Лукаса Кранаха Старшого. Французький Ренесанс мав придворний характер. Він репрезентований портретистами Жаном Фуке, Жаном Клуе та скульптором Мішелем Коломбом.

Видатним представником Північного Відродження був Еразм Роттердамський (1469–1536 рр.). Творчо переробивши досягнення гуманітарних наук XV – початку XVI ст., Еразм Роттердамський (справжнє ім'я – Герхард Герхардс) заволодів розумом освічених кіл суспільства в пору найвищого розквіту ренесансної культури, у переддень Реформації. Найвідоміший твір з його доробку «Похвала глупоті» (1509 р.), написаний у формі пародійного панегірика, викриває вади феодального устрою. Тавруючи облудну побожність, що виявляється в надмірному культі ікон і читанні молитов, зловживанні у відпущенні гріхів, гуманіст протиставляє їй справжнє християнське благочестя, яке полягає у дотриманні законів любові та милосердя. Еразм Роттердамський розглядає християнство як продовжувача античної духовної традиції. Він вибудовує систему моралі, що спирається на досягнення класичної давнини й функціонує у відповідності з природою. Жоден гуманіст не довів поняття «культура» до настільки високого ступеня практичного застосування, як Еразм Роттердамський. Він вважав, що культура повинна знайти своє справжнє застосування у суспільстві, у церкві, у керуванні державою, тому що людина живе не тільки для себе.

В Україні ознаки Ренесансу з'являються в мистецтві XVI – першої половини XVII ст. В цей період суттєво змінюються канони традиційної християнської культури. Типовою ознакою розвитку мистецтва цього часу стає стильова різноманітність, зумовлена синтезом східної та західної культур, впливом на давньоруські традиції західноєвропейського стилю.

Українській архітектурі цього періоду притаманні і православні церкви, і готичні католицькі костьоли. Провідного значення набуває оборонна забудова, зводяться князівські палаци, будинки міської управи – ратуші, споруджені в різних стилях: романському, готичному, ренесансному. Безперечним мистецьким досягненням цього періоду, шедевром всесвітнього

значення був розвиток дерев'яного зодчества, яке стало законодавцем нового храмового будівництва і вплинуло на формування майбутніх стильових рис архітектури.

Вплив європейського Відродження на містобудування та архітектуру найяскравіше позначився на західноукраїнських землях, де в цей період відбудовуються старі та закладаються нові міста.

У Львові найбільший розквіт Ренесансу припадає на 70–90-ті роки XVI ст., де в цей час створюється ансамбль будинків на площі Ринок, перлиною якого вважається «Чорна кам'яниця» (1588–1589, архітектори П.Римлянин, П.Красовський, П.Барбон), вежа Корнякта (1572–1578, архітектор П.Барбон), каплиця Трьох Святителів (1578, архітектор П.Красовський) і Успенська церква (1591–1630, архітектори П.Римлянин, А.Прихильний) [17, 247]. Величезний будівельний рух кінця XVI – початку XVII ст. завдячує своїм розвитком переважно діяльності братств. З початком XVII ст. будівельна активність братств поширюється в Києві, Чернігові, Переяславі.

Вплив ренесансних мотивів у сполученні з національними традиціями був досить помітним у мистецтві кам'яного різьблення. Найяскравішим прикладом є різьба по білому мармуру в інтер'єрі «Чорної кам'яниці» у Львові. Найбільш поширеними сюжетами різьби були в цей час виноградні лози з гронами та квіти [17, 287]. У першій половині XVII ст. з'являється різьблений український іконостас – яскраве явище національної культури.

Значні зміни попередніх традицій характеризують розвиток українського живопису. У цей час основними його видами залишаються настінний розпис та іконопис, але поряд з ними виникають нові жанри – портрет, історичний живопис. В іконах і фресках цього періоду зростає інтерес митців до реалістичного зображення персонажів, з'являються побутові елементи, пейзаж. Ікона поступово перетворюється на живопис і з'являється не тільки в храмах, а й у палацах. Біблійні сюжети і персонажі перестають бути предметом сакрального мистецтва, вони зображуються на світських за стилістикою полотнах. Відбувається десакралізація мистецької діяльності, яка стає більш авторською, з яскраво вираженим індивідуальним характером.

У світовій культурі існує таке унікальне явище, як «український іконопис», що не зупинився на середньовічному аскетизмі, а активно вбирав у себе головні мистецькі стилі. Українські іконописці дедалі більше віддалялися від візантійських канонів. Помітними стають елементи реальних життєвих спостережень, з'являється тенденція до подолання абстрагованого релігійного ідеалу. У ренесансній іконі відбувається орієнтація малярів на український типаж обличчя [15, 45]. Відмовившись від повної площинності, зворотної перспективи, українська ікона приваблює глибокою людяністю і психологізмом.

До кращих зразків українського іконопису можна віднести такі шедеври, як «Красівська Богородиця», «Різдво Богородиці» з П'ятницької церкви Львова, «Богородиця Одигітрія з пророками», створена Федором Сеньковичем, «Богоматір Печерська-Свенська», «Ігорівська Богоматір».

Важливе місце серед пам'яток монументального живопису посідають іконостаси, створені видатними художниками-живописцями, серед яких вирізняються П'ятницький та Успенський у Львові та Святодухівський у Рогатині. Образи цих іконостасів сповнені духовної сили, палкого темпераменту, героїчного пориву.

Український іконопис, особливо такі його жанрові різновиди, як ікони-епітафії, гравюри у релігійній літературі, ктиторські портрети, мав відчутний вплив на швидкий розвиток світського живопису, до якого належать «народна картина», з її незмінним героєм козаком-бандуристом, а також світський портрет.

З другої половини XVI ст. на одне з провідних місць в українському малярстві висувається портретний живопис. Серед відомих світських портретів, виконаних у реалістичному ренесансному дусі, – зображення Стефана Баторія (1576), створене львів'янином Степановичем, портрети знатних міщан Костянтина та Олександра Корняктів (20–30-ті роки XVII ст.), написані невідомими майстрами, портрет князя К.Острозького. До зразків ренесансного портрета відносять також твори київської художньої школи – це зображення Петра Могили, Захарія Копистянського, Єлисея Плетенецького та інших видатних діячів української культури того часу. В цих портретах переплелись впливи західноєвропейського мистецтва з традиціями українського живопису, особливо відчутні німецькі та італійські мотиви [11, 496].

Українські художники в своїх творах прагнули до реалістичного зображення і розкриття сутності людини, до передачі колориту епохи та її атмосфери. На портрет покладались обов'язки формувати морально-етичний ідеал людини, впливати на її життя, пробуджувати в ній високі гуманістичні ідеали. Тому поява зображень тодішніх діячів української культури мала велике історичне значення.

Ренесансні зміни відбулись і в музичній культурі, основою якої залишалась усна народна пісенна творчість. Значне місце в ній займали у цей період історичні пісні та думи. Їх виконавцями були народні поети та композитори – кобзарі і бандуристи. Найпоширенішими народними інструментами були бандура, кобза, цимбали, скрипка, сопілка, дудка.

У становленні української музики важлива роль належала музичній освіті, яку поширювали братські школи. При церквах і монастирях, в братських школах та маєтках магнатів існували хорові капели. З XVI ст. церковний спів став багатоголосним або партесним (з лат. – партія для окремих голосів). Всі ренесансні запозичення засвоювались українським музичним мистецтвом, поєднавшись з національними традиціями. Відомо, що у Луцьку братська школа підняла партесний спів до такої висоти, що їй заздрили місцеві єзуїти і намагалися інтригами знищити цей православний хор [17, 417]. Прославилися також хори при братствах у Львові і Києві.

Здобутки духовної культури українського народу XVI – першої половини XVII ст. вказують на її самобутні риси та тісний зв'язок з гуманістичними ідеями Відродження.

Отже, Ренесанс – це епоха становлення, розвитку і реалізації ідеї людини як досконалої, всебічно розвинутої особистості, що сама обирає свій шлях і визначає його. Відродження поєднало в собі дві могутні тенденції: античну і християнську. Мислителі цього періоду виділяли як головну дійову особу в картині світу людину. До людини, визнаючи її досконалість і богоподібність, зверталися в своїх творах гуманісти. Вони зруйнували середньовічну парадигму, звільнивши людину з-під влади церковно-схоластичної ідеології.

Саме в епоху Ренесансу мистецтво досягло значних висот у передачі душевного стану, психології своїх героїв. Якщо античність йшла від зовнішнього до внутрішнього, вважаючи, що тільки в прекрасному тілі можлива прекрасна душа, а в середньовічні часи вважалось, що важлива тільки душа, а не тіло, то митці Відродження в суті загальної концепції всебічного розвитку людини не виділяли щось одне, а вважали важливим все – тілесну досконалість, моральну духовність і інтелектуальну велич людини.

Література

1. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. – Москва: Наука, 1989. – 270 с.
2. Брагина Л.М. Социально-политические идеи в итальянском гуманизме XV в. // Культура Возрождения и общество. – Москва: Наука, 1986.
3. Бродель Ф. Время мира. – Москва: Прогресс, 1992. – Т.3. – 679 с.
4. Буркгардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. – Смоленск: Русич, 2002. – 448 с.
5. Вазари Джорджо. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих: В 5 т. – Москва: Искусство, 1956–1971.
6. Виппер Б.Р. Итальянский Ренессанс: В 2 т. – Москва: Искусство, 1977.
7. Гомбрих Э. История искусства. – Москва, 1998. – 688 с.
8. Грушевський М. Культурно-національний рух на Україні в XVI–XVII столітті. – Київ; Львів, 1912. – 248 с.
9. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. – Москва, 2000. – 624 с.
10. История средних веков: В 2 т. – М., 1990. – Т.1. – 494 с.
11. Історія української культури / За заг. ред. І.Крип'якевича. – К.: Либідь, 1999. – 656 с.
12. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – Москва: Мысль, 1978. – 623 с.
13. Нічик В.М., Литвинов В.Д., Стратій Я.М. Гуманістичні і реформаційні ідеї на Україні (XVI – початок XVII ст.). – К., 1990. – 384с.
14. Полонська-Василенко Н. Історія України: У 2 т. – К., 2002. – Т.1 – 672 с.
15. Степовик Д. Історія української ікони X–XX століть. – К.: Либідь, 2004. – 440 с.
16. Типология и периодизация культуры Возрождения. – Москва: Наука, 1978. – 280 с.
17. Українська культура / За заг. ред. Д.Антоновича. – К.: Либідь, 1993. – 592с.

П о л і т о л о г і я

Ірина Юріївна Вільчинська
кандидат політичних наук

ТЕРОРИЗМ ЯК ГЛОБАЛЬНА ПРОБЛЕМА СУЧАСНОСТІ: чи існує загроза Україні

На жаль, проблеми зародження і глобалізації ісламського тероризму, зокрема його поширення на Україну, ще не достатньо вивчені, а тому потребують спеціального ґрунтовного аналізу, що, звичайно, неможливо в межах невеликого дослідження. Однак основні аспекти ми все ж таки спробуємо окреслити. Принагідно зазначимо, що проблеми тероризму в Україні вивчають В. Ф. Антипенко, В. А. Ліпкан, В. О.Глушков, В. П. Ємельянов та ін.

Складні геополітичні процеси, глобалізація економіки і соціального життя практично не залишають шансів для більшості держав залишитися осторонь від безпосередньої чи опосередкованої участі в терористичних конфліктах. (До речі, за оцінками експертів, до 2015 р. розвинені країни кожного року витрачатимуть на боротьбу з тероризмом 200 млрд доларів.) Крім того, нерівномірність розвитку держав світу, що зумовила поділ країн на "сильних" та "слабких", призвела до посилення ролі націоналізму та релігійного фундаменталізму, зокрема ісламського. Іслам – друга за численністю (після християнства) світова релігія, яку сповідують від 1 до 1,5 млрд людей в 127 країнах. Наприклад, в Росії іслам – це релігія значної частини населення.

Відчуження деяких сегментів мусульманських суспільств від усього суспільства, національних лідерів та західних цінностей відбилося на зростанні політичного екстремізму та тероризму. Такий інтенсивний розвиток релігійного тероризму також зумовлений зміцненням ролі релігії внаслідок загальної деідеологізації внутрішнього життя низки країн.

На сьогодні найбільш вибухонебезпечними щодо тероризму країнами є Франція, Бельгія, Нідерланди, Італія, Іспанія, Велика Британія і Німеччина. Поза межами ЄС ескалація міжнародного тероризму загрожує з Боснії. Наявність великої кількості мусульман створює кращі можливості для вербування і більше місць для приховування прибічників терористів. Однак навіть ті країни, які на сьогодні не мають мусульманських спільнот, не знаходяться в небезпеці. Наприклад, у Словаччині, де майже відсутнє мусульманське населення, в Братиславському університеті з'явилися осередки пропаганди і фінансування "Хезболли".

Діяльність багатьох терористичних угруповань базується на сформованому і вкоріненому в свідомості кожного з їхніх членів образі ворога. Для ісламських терористів – це США, Ізраїль, західні цінності тощо. Так, посилення співпраці України з Росією та США у боротьбі з тероризмом загрожує можливістю бути втягнутою у воєнні дії на Близькому Сході чи Північному Кавказі.

Об'єктом більшості сучасних терористичних устремлінь є держава, її політичний режим, територіально-адміністративний устрій, етнонаціональна політика. Виходячи з цього, можна вважати, що терористична боротьба своїми глобальними масштабами зобов'язана насамперед загостренню протиріч між державами, групами держав, етнічними спільнотами всередині держав, зокрема латентному характеру цього загострення. Крім того, тероризм має таку особливість – втягування в конфлікти великих мас людей, інтереси яких він виражає чи має намір виражати. Чимало національно-визвольних рухів взяли за основу терористичні методи. При цьому благородні цілі національного самовизначення зазвичай асоціюються з народом чи іншою соціальною групою, а криваві терористичні акти задля досягнення цих цілей

© Вільчинська І.Ю., 2007

– з окремими особистостями чи групами екстремістів. Так, однією з "гарячих точок" активності ісламу є Близький Схід, а лідером протистояння – терористична організація ХАМАС, яка наразі здобула перемогу на парламентських виборах у Палестині. І хоча головною тезою діяльності організації є проблема звільнення території Палестини від "опіки" Ізраїлю, насправді наміри терористів виходять далеко за межі територіальної суперечки з Ізраїлем. "Нашою метою є створення панісламської держави в тому вигляді, в якому вона існувала століттями... Це була Османська імперія... і наша держава", – заявив один із лідерів ХАМАС Махмуд Закар.

Такі "глобальні" устремління представників ісламського світу є небезпечною перспективою і для України. Відповідно до Кючук-Кайнарджийської мирної угоди від 21 липня 1774 р. Османська імперія визнала незалежність Кримського ханства, приєднання до Російської імперії Азова, Керчі та інших територій нинішньої України. Саме ці території ватажки терористичної організації ХАМАС збираються повернути під юрисдикцію мусульман. За "глобальною" ідеєю – мусульманська община повинна об'єднати всіх мусульман світу, незалежно від їхньої етнічної і культурної приналежності. Тому наразі фактор ісламського впливу на світ європейського та світового християнства набуває чорно-коричневого кольору.

Для внутрішнього тероризму в Україні немає ні достатньої напруженості (чи релігійної, чи національної, чи політичної), ні відповідних традицій. Звичайно, в Україні існують власні (внутрішні) умови для розгортання релігійного конфлікту, який міг би спровокувати терористичну загрозу, однак він не пов'язаний з лінією розлому культури різних світових релігій, а рухається в аспекті західного і східного типу християнства, тобто не виходить на межу протистояння Сходу і Заходу, а отже, не приймає форму тероризму. Тобто конфронтація зі Сходом (власне, як і Заходом) не носить цивілізаційного характеру.

Однак в нашій країні існують внутрішні протиріччя, які уможливлюють розвиток і поширення тероризму:

- глибока соціально-економічна криза;
- напруга в політичному житті;
- протистояння політичних сил;
- зубожіння і значна люмпенізація значної частини населення;
- процеси соціального розшарування;
- корумпованість державного апарату;
- розвиток кримінальних підприємницьких та державних структур;
- слабкість судової влади;
- девальвація моральних та духовних цінностей;
- деідеологізація суспільства;
- наростання проявів сепаратизму;
- розвиток потужного нелегального ринку зброї.

Однак усі ці тенденції не передбачають створення умов для виникнення системного тероризму в нашій країні. Тому актуальним є питання, наскільки довго Україні вдасться залишатися поза зоною підвищеної уваги міжнародних терористичних організацій різного ґатунку. При цьому розташування "гарячих точок" на карті, наближеність їх до кордонів України засвідчує реальність загрози ісламського тероризму нашій країні. Однак, на думку відомого українського філософа і політолога Д. Видріна, допоки ми накриті кольчугою геополітичної невизначеності, не фіксуємося радарами тероризму, для чеченських терористів ми – далека Європа, а для арабських – далека Євразія. Але як тільки ми визначимося, нас відразу помітять.

Звичайно, Україна не може об'явити нейтралітет у боротьбі з тероризмом, та, приймаючи важливі зовнішньополітичні рішення, наше керівництво повинно враховувати факт можливості терору як один з пріоритетних. Іншими словами, створювати якомога менше прецедентів для терористичних загроз. З огляду на це присутність наших військовиків у Іраку створювала додатковий фактор ризику.

Експансія ісламу не нове явище в історії – вона розпочалася ще у перше століття його появи. Однак звернемося до історії "взаємовідносин" ісламу та України.

Перші контакти русичів із мусульманами зафіксовано у VIII ст. – через військове, культурне, політичне, економічне протиборство і взаємодію насамперед з хазарами, завдяки яким Русь пізнала іслам. Під час татаро-монгольських завоювань (XIII ст.) Володимиро-Суздальська і частина Київської Русі були включені в Монгольську імперію, а пізніше і в Золоту Орду, ханський трон якої 1256 р. зайняв мусульманин Берке. Та остаточно іслам закріпився в Орді лише 1312 р., коли хан Узбек обернув усіх підданих у мусульманство. Наприкінці XV ст. Золота Орда остаточно розпалася, при цьому Русь залишилася в оточенні мусульманських держав.

На території сучасної України іслам з'явився в Криму в XIII ст., коли туди вторглися монголо-татари. Саме тоді там утворився Кримський улус Золотої Орди з переважною чисельністю мусульман. Після його розпаду 1443 р. виникло Кримське Ханство, що з 1475 р. стало васалом Туреччини і провідником ісламу на території слов'янських народів. Однак після приєднання Криму до Росії (1783 р.) поширення ісламу сповільнилося.

1967 р. були відновлені у своїх правах кримські татари, насильно виселені Сталіним 1944 р. до Середньої Азії. Проте тільки після здобуття Україною незалежності вони поступово почали повертатися до Криму. Чисельність татар на сьогодні в Криму становить близько 300 тис. чоловік, або 97 % населення всього кримськотатарського народу. Наш Крим – на перехресті різних геополітичних, релігійних, міжетнічних інтересів і протиріч. Він не може бути яблуком розбрату між Україною, Росією та Туреччиною. Та вже сьогодні його ділять між Україною, Росією і НАТО, що може представляти велику загрозу безпеці нашої країни. На сьогодні 60% населення Криму становлять етнічні росіяни, кількість кримських татар, які повертаються на півострів, збільшується. При цьому на півострові не тільки сформувалися етнічне кримськотатарське бандитське угруповання та чеченське (останнє торгує зброєю, людьми та наркотиками), а й до влади "потрапили" представники ісламського угруповання. На півострові досить швидко розповсюджується ваххабізм, що, на думку колишнього спікера Кримського парламенту Л. Грача, вимагає зовсім інших підходів до управління мусульманським середовищем.

Нині в Україні іслам є третьою (але швидко прогресуючою за кількістю віруючих і діючих мечетей) релігією. Носіями ісламу в нашій країні є волзькі й кримські татари, представники кавказько-іберійської мовної групи, невеликі діаспорні об'єднання інших тюркомовних народів, а також деякі етнічні українці та росіяни. Загальна кількість мусульман в Україні – від 1,2 до 2 млн осіб (з 90-х років). Здебільшого вони сповідують сунізм. Шиїтська лише одна мечеть. Українські мусульмани об'єднані у 467 релігійних громад. Єдиної організаційної структури у них немає.

Офіційно в Україні на сьогодні функціонують:

– Духовне управління мусульман України (ДУМУ), зареєстроване 1993 р. (головний імам – шейх Ахмед Тамім);

– Духовне управління мусульман Криму (ДУМК), на чолі з муфтієм Курі Мустафаєвим;

– Духовний центр мусульман України (ДЦМУ);

– офіційно не зареєстроване Об'єднання незалежних мусульманських громад (ОНМГ).

Крім того, в Україні діє:

– Ісламський університет, відкритий під егідою ДУМУ;

– Міжобласна асоціація громадських організацій громадян "Арраїд", яку очолює громадянин Судану Моаз Абу Обейда (зареєстрована 1997 р.);

– Ісламський культурний центр.

Також в Україні знаходяться представники ХАМАС, "Братів мусульман", "Хезболли", "Аль-Каїди", Курдської робочої партії та ін.

За останні десять років переважно з мусульманських країн в нашу країну почали стікатися біженці, які на сьогодні в обласних центрах України утворили потужні земляцтва.

Разом з ними направився потік традицій мусульманської релігії і культури, які здебільшого підтримуються на кошти наркоторговців із мусульманського середовища. Принагідно зазначимо, що відносна вивченість, зокрема проблеми ісламського фундаменталізму (militant islam), змушує дедалі більше уваги приділяти дослідженню зв'язків тероризму з транснаціональною організованою злочинністю та найсучаснішими високими технологіями інформаційного обміну. Так, арабський дослідник проблеми ісламських терористичних організацій у сучасній Європі Хілал Хасан стверджує, що алжирські терористи та бойовики Курдської робітничої партії отримують зброю через мафіозні канали в Англії та ФРН, при цьому ніхто не дає гарантії, що вони не отримали доступу до ядерних матеріалів. Наприклад, "Аль-Каїда" наймала фізиків з Єгипту та Пакистану для розробки ядерної зброї на основі радіоактивних матеріалів, які намагалася викрасти в Росії чи Середній Азії. І хоча "Аль-Каїда" активно виступає проти глобалізації, вона так само активно використовує останні досягнення цивілізації – супутникові телефони (ще з 1998 р.), лептопи, складні схеми обміну інформацією через інтернет.

Кінцевою метою біженців є розвинуті країни. У західноєвропейських країнах нині нараховується 50 млн мусульман. Це один із шляхів глобальної експансії мусульман, які привносять в неісламські країни свою філософію – незрозумілу і незвичну для християн. Особливо це позначилося на Західній Європі, що й зумовило, крім поширення терористичних актів, протидію значної частини місцевого населення. Відтак, за подальшої ескалації тероризму в світі Україна (як великий євроазіатський транзитний коридор) навряд чи зможе залишитися осторонь.

Україна тісно співпрацює з управлінням Верховного комісара ООН у справах біженців. Має позитивний досвід досягнення міжетнічної миру та стабільності всередині країни. Місія ОБСЄ досягла успіху саме в Україні, коли завдяки тісній співпраці з центральними і місцевими органами влади вдалося мирним політичним шляхом врегулювати потенційно вибухонебезпечну ситуацію в Криму. Переконливим доказом стабілізуючої ролі України щодо вирішення цього питання стало її обрання до Ради Безпеки ООН на період 2000–2001 рр.

Поступово в нашій країні іслам з релігії нападників перетворюється на систему релігійних переконань, на спосіб життя повноправних громадян України. Зникає викривлений образ мусульманина – терориста, диверсанта, потенційного ворога. Мусульмани України прагнуть до виконання гуманних приписів своєї релігії, до продуктивного діалогу, гармонійних відносин з іншими конфесіями. Хочемо сподіватися, що іслам, як релігія, яку сповідує чверть населення планети, не є підґрунтям міжнародного тероризму. Міжнародний тероризм – це сучасне явище, його історичні витоки не сягають століть. На сьогодні не прослідковується зв'язок між становленням ісламської релігійної ідеології і тероризмом як явищем. Тероризм пов'язаний з деякими країнами, які сповідують іслам, але причини тероризму, на щастя, в іншій площині. Шукати спільні витоки тероризму і релігії – ось що насправді небезпечно і дійсно може призвести до релігійного фанатизму і протистояння цивілізацій. Тероризм ґрунтується на однобокості, одержимості й незнанні як терористів, якими маніпулюють ті, кому це вигідно, так і їхніх супротивників, які в будь-якому представнику іншої релігії, зокрема ісламської, схильні вбачати потенційного терориста.

Наша країна вже ратифікувала (чи приєдналася) до важливих документів, які стосуються проблем, пов'язаних з подоланням тероризму. У червні 2000 р. Україна стала одним з 12 членів Антитерористичного центру Співдружності Незалежних Держав. Наша країна бере активну участь у заходах світового співтовариства щодо боротьби з тероризмом. Крім того, Україна взяла курс на профілактику та розробку і вдосконалення правових методів протидії тероризму. Законодавчим забезпеченням проблеми займаються Комітет Верховної Ради України з питань оборони і державної безпеки та Комітет Верховної Ради України з питань боротьби з організованою злочинністю та корупцією. На сьогодні в нашій державі прийнято низку законодавчих актів, які регулюють діяльність у сфері боротьби з тероризмом, зокрема: закони України "Про боротьбу з тероризмом" (чинна редакція 2003 р.), "Про ратифікацію міжнародної конвенції про боротьбу з фінансування тероризму" (2002 р.), "Про ратифікацію Європейської конвенції про боротьбу з тероризмом" (2002 р.), "Про приєднання України до

Міжнародної конвенції про боротьбу з бомбовим тероризмом" (2001 р.), "Про ратифікацію рішень про створення та діяльність Антитерористичного центру держав–учасниць СНД" (2001 р.) та ін.

Законодавча база щодо боротьби з тероризмом міститься в низці статей Кримінального Кодексу України (понад тридцять), що визначають злочини, в яких присутні елементи тероризму. Вони увібрали майже всі вимоги, положення і норми міжнародно-правових документів щодо боротьби з тероризмом. Були навіть відкриті кримінальні справи за ст. 58 (КК України до 01. 09. 01) – замах на життя державного діяча та за ст. 112 – замах на життя державного або громадського діяча, а також безпосередньо за ст.258 (чинного КК України) – терористичний акт. Зокрема, за ст. 258 розслідувалося шість справ.

Кримінальний кодекс України включає у визначення теракту широкий перелік дій: використання зброї, підпал, підрив, спричинення значних майнових збитків, залякування населення, провокація військового конфлікту. Кримінальний кодекс також пояснює, що метою теракту є вплив на прийняття рішень органами влади чи привернення уваги громадськості до політичних або релігійних поглядів терориста.

Наприклад, за даними СБУ, тільки у 1996–1997 рр. в Україні скоєно понад 560 злочинів терористичного характеру, внаслідок яких 90 осіб загинули (з них 15 представників владних структур).

Оперативна обстановка характеризується зростанням активності міжнародних терористичних організацій країн Близького Сходу – "Хезбола", "Абу Ніджаль", ХАМАС, "Брати-мусльмани". Вони прагнуть використати територію України для транзиту своїх бойовиків до країн Західної Європи, а також для підготовки акцій проти послів та представників іноземних держав в Україні, насамперед США та Ізраїлю.

Зупинимося на аналізі системи органів України, які ведуть боротьбу з тероризмом. В Україні діє Антитерористичний центр при Службі Безпеки України. Управління захисту конституційного ладу (Управління Т) СБУ веде попереджувальну, оперативно-розшукову та слідчу роботу в справах, пов'язаних з діяльністю терористичних угруповань. Утім, підрозділи МВС, Державного митного комітету, Прикордонні війська, МЗС України займаються цією проблематикою лише в окремих випадках. У результаті – досі не сформовано міжвідомчий банк "терористичних" даних, відсутня цілісна картина терактів, скоєних не лише в Україні, а й проти українських громадян та власності України за кордоном, також відчувається брак наукових розробок з проблематики сучасного міжнародного тероризму.

В Україні наразі не існує власних підготовлених експертів з тероризму, навіть немає фахівців з переговорів із терористами. При цьому ЗМІ часто подають недостовірну і невиважену інформацію про терористів, їхні вимоги та політику.

Проведення антитерористичних операцій – справа Головного управління "А" СБУ ("Альфа"), створеного 1994 р. Безпосередньо в управлінні сформовані підрозділи, які спеціалізуються на десантній, водолазній, альпіністській, снайперській, вибуховій, кінологічній підготовці.

Звичайно, повністю перемогти тероризм неможливо. Наприклад, Ізраїль навчився жити у стані перманентної війни. Там кожен місяць лунають вибухи, гинуть люди. Та в країні діють жорсткі засоби безпеки, які дають можливість скоротити кількість запланованих терактів. В Америці введено жорсткий візовий режим, обмежено свободи громадян, навіть налагоджено прослуховування телефонних переговорів осіб, які підозрюються у причетності до тероризму. Крім того, в країні налагоджено механізм винагород за надання попереджувальної інформації про можливий терористичний акт, для чого існує спеціальна цілодобова міжнародна лінія. Сума такої винагороди може сягати 4 млн доларів США. За деякими даними, з п'яти запланованих терактів терористам вдається реалізувати лише один. При цьому практичні ізраїльтяни, на відміну від гуманістів американців, які для подолання тероризму планують забезпечити процвітання всіх країн, знищують терористів фізично, ігноруючи аморальність, негуманність таких методів.

Чи приймає країн а участь у стабілізаційних процесах, чи знаходиться на периферії Європи, рано чи пізно терористичні чи радикальні настрої можуть її торкнутися. Зокрема, відбувся другий етап розширення Європейського Союзу. Завдяки Шенгенській конвенції в межах ЄС відкриваються кордони. Весь Євросоюз стане відкритою зоною для будь-якого терористичного угруповання. Раніше існували буферні країни, які не були членами ЄС, відтак мали закриті кордони. По мірі розширення ЄС, входження до нього дедалі більшої кількості країн можна говорити про загрозу проникнення з території Європейського Союзу в Україну терористичних угруповань. Такі ж самі проблеми існують з огляду на світові міграційні процеси. Західні розвинені країни, залучаючи дешеву робочу силу з країн третього світу, накопичують потенційних терористів. Тому повинен існувати відповідний жорсткий контроль за потоком міграції, зокрема в Україні.

Відтак, Україні потрібно відшукувати власні ефективні, цивілізовані шляхи і методи профілактики та знешкодження тероризму, вдосконалювати правові механізми протидії, а також розширювати наукові дослідження сутності, причин виникнення і можливостей подолання тероризму.

Література

1. Бабіченко П. Глобальні устремління ісламу // Наше время. – 2006. – № 9 (23).
2. Вовченко А., Лисиц Е. И вечный бой… // Бизнес. – 2004. – июнь.
3. Картунов О. В., Маруховський О. О. Проблеми політико-правової протидії тероризмові // Правова держава. – 2003. – №. 14. – С. 472– 484.
4. Леонид Грач: “Горбачевы начали целоваться…” //Факти. – 2006. – 21 июля.

Броніслав Станіславович Райковський
член Центральної виборчої комісії

СТУПІНЬ НАУКОВОЇ РОЗРОБКИ ПРОБЛЕМИ ВИБОРІВ

Термін «псефологія» – наука про вибори («псефос» – грецьк. *камінь,* що його, згідно з Арістотелем, жителі Древніх Афін опускали в урну для голосування замість виборчого бюлетеня) – був уведений в обіг на рубежі 40–50-х років XX ст. вченим і викладачем з Оксфорда Ф. Гарді. Надалі він здебільшого вживався в англосаксонській політологічній традиції, однак у наш час одержує визнання й поширення і в інших країнах – як термін для позначення галузі політичної науки, яка бурхливо розвивається.

У дослідженні виборів політологія звертає увагу на такі основні аспекти вивчення.

1. Місце й роль виборів у політичному процесі. Історія проведення виборів. Вибори та інші шляхи формування органів влади: захоплення, успадкування, жеребкування тощо). Референдум і вибори. Цілі й функції виборів. Роль виборів в умовах диктатури. Роль виборів в умовах демократії. Прямі й непрямі вибори. Відкрите й таємне голосування. Тактичні й стратегічні цілі політичних сил під час передвиборної кампанії: неминучість протиріччя. Вибори і діюча влада. Альтернативні й безальтернативні вибори. Можливі наслідки безальтернативних виборів.

2. Структура органів влади й вибори. Специфіка функціонування органів виконавчої влади й вибори. Специфіка функціонування органів законодавчої влади й вибори. Вибори й судова влада. Форма правління й вибори. Вибори в умовах дії системи стримувань і противаг. Відмінності в проведенні виборів залежно від рівня органу влади, що обирається.

3. Поведінка виборця. Електоральна поведінка як найпоширеніша в сучасних умовах форма політичної поведінки. Участь у голосуванні як різновид політичної діяльності.

© Райковський Б.С., 2007

Абсентеїзм як різновид політичної бездіяльності. Фактори, що визначають поведінку виборця в сучасних умовах. Пасивні й активні форми електоральної поведінки. Принципи й механізми державного регулювання електоральної поведінки. Протестне ставлення до виборів і протестне голосування. Форми прояву протестного голосування залежно від особливостей партійно-політичної системи.

4. Принципи і правила проведення виборів. Поняття виборчої системи. Активне й пасивне виборче право. Виборчі цензи й історично зумовлена відносність їхнього сприйняття. Концепції політичного представництва («імперативний мандат», «фактичне представництво», «географічне представництво»). Типи виборчих систем, їхні переваги й недоліки. Взаємозв’язок і взаємозалежність виборчої й партійної систем. Можливі варіанти правил висування й реєстрації кандидатів. Чергові й позачергові вибори. Об’єднання (у часі) виборів.

5. Держапарат і вибори. Робота державних службовців з підготовки й проведення виборів. Межі «нейтралітету» чиновників у питаннях призначення виборів і перебігу передвиборної кампанії. Послідовність дій у організації виборів. Завдання й принципи роботи виборчих комісій. Формування органів з керівництва проведенням виборів.

6. Політичні партії й вибори. Участь у виборах як одна з найважливіших форм активності політичних партій в умовах демократії. Відмінності в діяльності політичних партій у міжвиборчий і передвиборчий періоди. Структура партій і вибори. Варіанти взаємодії центральних і місцевих партійних органів під час передвиборної кампанії. Партії і контроль за перебігом підготовки й проведення виборів. Передвиборні міжпартійні коаліції (блоки): принципи й механізми формування.

7. Підбір і висування кандидатів на виборах. Розміщення кандидатів у мажоритарних округах в умовах усталеної партійної системи (англійський досвід). Формування коаліцій при проведенні виборів глав виконавчої влади – президент і віце-президент (американський досвід). Блокування перед другим туром голосування (французький досвід). Формування списків кандидатів на виборах за пропорційною системою.

8. Засоби масової інформації і вибори. Політична ангажованість і «нейтралітет» ЗМІ під час передвиборної кампанії. Види друкованих ЗМІ з огляду на їхню участь у виборах (спеціалізовані передвиборні видання; партійні друковані органи; видання, що розміщують передвиборну рекламу на конкурентній основі тощо). Специфіка роботи електронних ЗМІ й вибори. Принципи організації передвиборних теледебатів. Використання в передвиборній боротьбі сучасних засобів комунікації.

9. Опитування суспільної думки й вибори. Опитування суспільної думки як механізм прямої демократії. Опитування виборців як фактор корекції передвиборної стратегії й тактики політичних сил. Передвиборний рейтинг як форма агітації виборців. Варіанти інтерпретації передвиборних рейтингів.

10. Передвиборне прогнозування. Варіативність передвиборного прогнозу, її причини й межі. Аналіз політичної ситуації й передвиборне прогнозування. Вихідні дані й процес складання прогнозу результатів голосування.

11. Аналіз підсумків виборів. Мета, завдання й види аналізу результатів голосування. Електоральна статистика й аналіз змін, що сталися в політичних настроях різних суспільних верств. Оцінка підсумків виборів у контексті розвитку політичної ситуації: аналіз нового співвідношення сил, післявиборчі коаліції.

За останні десятиліття відбулися істотні зміни в соціальному, політичному й економічному становищі населення багатьох країн, яке було змушене адаптуватися до нової ситуації й нових умов. Багато категорій населення зіштовхнулися з необхідністю зміни усталених цінностей і поглядів, стереотипів і всього способу життя. У результаті руйнування колишньої соціальної структури, розпаду соціальних зв’язків, зміни соціальних статусів і ролей відбулися зміни в суспільній свідомості й поведінці людей. Змінився ступінь їх політичної й електоральної активності. Суспільні перетворення, що відбуваються останнім часом, значно актуалізують проблему електоральних процесів, вимагають її всебічного вивчення, оскільки саме в даному типі соціальних процесів наочно відбивається динаміка

суспільства, що трансформується, характер і темпи соціальних перетворень, особливості формування нової системи соціальних цінностей.

В електоральних процесах сучасного українського суспільства відбуваються трансформації, які призводять до зміни ролі й значення електоральної поведінки. Інтерес до даної проблеми на сучасному етапі пояснюється кількома обставинами. З одного боку, активізація електоральної поведінки виступає важливою складовою процесу демократизації. Відбувається мобілізація різних груп на активну участь у виборах, що є необхідним інструментом демократії. У суспільстві закладаються основи демократичної культури, активного й зацікавленого включення людей у політику. З іншого боку, електоральні процеси в суспільстві, де спостерігається не завжди позитивна динаміка перетворень, можуть набувати негативних, протестних форм, інколи стаючи непрогнозованими. Випадковість починає відігравати в них дедалі більшу роль. Це призводить до ускладнення політичного вибору, його диференціації й нестійкості. Електоральний процес характеризується рухливістю й мінливістю, стає багатокомпонентним і важко передбачуваним. Інтерес викликає й та обставина, що для значної частини українських громадян характерне наростаюче політичне відчуження, апатія й політична втома, які збільшують частку тих, хто перестає брати участь в електоральних процесах.

У сучасному суспільстві поряд з первинними спільнотами, що виникають на підставі базисних ознак (економічних, демографічних та ін.), формуються спільноти, що конституюються на підставі побічних ознак, таких як стиль поведінки, культурні стереотипи та ін. Електорат є унікальною спільнотою, що детермінується як ознаками первинними, так і вторинними. Політологічне вивчення виборчого процесу дає змогу виявити глибинне підґрунтя соціальних процесів і соціально-політичної взаємодії в сучасному суспільстві, краще описати специфіку.

Найбільш широку теоретичну базу для вивчення проблеми виборчих процесів забезпечують праці закордонних, зокрема американських політологів і соціологів. У західній літературі узагальнені методи й способи вивчення електоральних процесів, політичної участі, розроблені методологія й методика прикладних досліджень з цієї проблеми, висловлені прогнози щодо характеру проявів політичної участі в різних соціально-політичних умовах. Політичній участі присвячені праці С. Верби, Г. Алмонда, Р. Даля, Р. Міллса, С. Ліпсета, С. Роккана та ін.: Алмонд Г., Верба С. Гражданская культура и стабильность демократии // Полис. – 1992. – №4. – С.122–130; Даль Р. Введение в теорию демократии / Пер. с англ. – М., 1992; Lipset S.M., Rokkan S. Cleavage Structures, Party Systems and Voter Alignments. – Lipset S.M., Rokkan S. (eds.). Party Systems and Voter Alignments. – N.Y., 1967. Ці дослідження містять аналіз широкого спектра різних способів участі (або неучасті) суб'єкта в політиці як на індивідуальному рівні, так і за посередництвом соціальних інститутів, і спираються на потужну емпіричну базу. У цілому в цих працях електоральний процес одержав всебічну розробку з погляду структури, форм, рівнів, методів, ідеологічних і соціальних аспектів, правозабезпечення, ефективності, тобто як формальних, так і сутнісних аспектів виборчого процесу.

Серед закордонних авторів, які тією чи іншою мірою досліджують проблему виборів і пов'язані з ними питання, варто згадати Р.Арона, П.Бурдьє, Е.Даунса, М.Дюверже, А.Кемпбелла, А.Лейпгарта, М.Макфола, А.Надаїса, С.Роккана, Дж.Сарторі, Р.Таагапера, М.Уоллерстайна, М.Фіоріни, М.Шугарта, Р.-О.Шультце та ін. Дослідники Ч. Мерріам, Г. Госнелл, С. Райс, П.Лазарсфельд, Б.Берельсон, А.Кемпбелл акцентували увагу на впливі соціального статусу виборця на його поведінку, на впливі ЗМІ на електорат (Campbell A., Converse P.E., Miller W.E., Stokes D.E. The American Voter. – N.Y., 1960; Lazarsfeld P.F., Berelson B., Gaudet H. The Piople`s Choice: How the Voter Makes up his Mind in a Presidential Campaign. – N.Y., 1968).

Важливо відзначити роботи західних фахівців в галузі теоретичного осмислення процесів, пов'язаних з формуванням масової свідомості й впливу на неї під час передвиборних кампаній. Серед таких досліджень можна виділити праці У. Ліппмана, Е. Ноель-Нойман,

У. Рікера, П. Шампаня та ін.: Lippman W. Public opinion. – N.Y., 1960; Ноэль-Нойман Э. Общественное мнение. Открытие спирали молчания. – М., 1996; Riker W.H. The Art of political manipulation. – New Haven, L., 1986; Шампань П. Делать мнение: новая политическая игра. – М., 1997.

Наприкінці 80-х – на початку 90-х років XX ст. з’являються серйозні наукові розробки виборчої проблематики російських вчених Б.А. Грушина, А.Г.Здравомислова, І.М. Клямкіна, Ж.Т. Тощенко та ін. У.А. Колосов, Н.В.Петров, Л.В.Смірнягін узагальнили результати виборчих кампанії у виборах народних депутатів СРСР.

Дослідженню різноманітних аспектів розвитку і функціонування виборчих систем присвячено значну кількість праць. Поряд із класиками досліджень виборчих систем Е. Лейкманом, Д.Ламбертом, Т.Хейром, Д.С.Міллем з’явилися новітні концепції західних (Р.Таагапер, М.Шугарт, М.Уорелстайн, Т.Браун, Т. Кіс), російських (Ю.Вєдєнєєв, В. Лисенко), а також вітчизняних дослідників – А. Білоуса, В.Білоуса, М.Пойченка, Е. Пуфлера, М. Рибачука, С. Рябова, Є. Радченка, В.Співака, М.Ставнійчук, А.Ткачука та ін., які більше уваги акцентують на взаємозв’язку виборчої системи з іншими елементами політичної системи. Проте кожна виборча система, поряд із системою партійною, перебуває у процесі постійного розвитку. А тому дослідження еволюції будь-якої виборчої системи викликає значний науковий інтерес.

У розкритті сутності сучасних виборчих систем необхідно відмовитися від низки стереотипів, що домінують як у західній політичній науці, так і серед вітчизняних політологів. Здебільшого такі стереотипи проявляються у вигляді абсолютизації певних моделей виборчих систем сучасних демократій і самої демократичної процедури формування владних прошарків. Очевидна необхідність комплексного розгляду виборчих систем і відмова від спрощеного їх аналізу.

Дослідження електоральної поведінки стає найбільш продуктивним при аналізі проблеми з позицій міждисциплінарного підходу. Тут можна виділити низку проблемних напрямів.

В аспекті першого з них розглядаються праці теорії влади й демократії: Арістотеля, Платона, Т.Гоббса, Ш.Монтеск’є, Дж.Локка, Ж.–Ж.Руссо, Дж.Медісона, І.Бентама, Дж.Мілля, К.Маркса й інших мислителів.

Особливості розвитку демократії в сучасних умовах розглядаються в працях таких дослідників, як В.Степанов, Б.Краснов, В.Ачкасов, С.Єлисєєв, С.Ланцов, Х.Кок, К.Поппер, Р.Даль, І.Шумпетер, Ф.Хайек, Р.Арон, В.Лобер та ін.

Другий напрям присвячений аналізу виборчої системи як політико-правового інституту, що знайшло відображення у працях М.Агафонкіна, В.Шергіна, Є.Шипулина, В.Мірошника, Н.Базанова, В.Тимошенко, О.Абрамової, Г.Лози.

Третій напрям пов’язаний з дослідженням політичної участі та ролі особистості як суб’єкта політики. Значний внесок в аналіз цієї проблеми внесли Г.Тард, М.Вебер, Х.Ортега-і-Гассет, Д.Істон, Г.Блумер, Т.Парсонс, Г.Алмонд, С.Верба, П.Сорокін, І.Граус, С.Андрєєв, Є.Шестопал, М.Каган та ін.

Окремий напрям склали праці, безпосередньо присвячені аналізу електоральної поведінки й факторів, що впливають на неї, у тому числі ролі ЗМІ.

Вивчення електоральної поведінки має є одним із найбільш перспективних й актуальних напрямків, тому що є сферою практичного застосування наукового знання. Однак це тема вже окремого дослідження.

Віктор Іванович Михайлов
аспірант Слов'янського державного
педагогічного університету

ДО ПРОБЛЕМИ СТАНОВЛЕННЯ ГРОМАДЯНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА В УКРАЇНІ

Виникнувши в античному світі, поняття громадянин набуло широкого вжитку після Французької революції XVIII століття і стало своєрідним виразником Декларації прав людини. З цим поняттям асоціюється спроба обґрунтувати взаємовідносини між особистістю та суспільством, особистістю і державою. Закріплення цього поняття тісно пов'язано з розвитком класової боротьби, сподіваннями трудящих на впровадження соціальної рівності. З часів буржуазних революцій у розвинених країнах світу почало формуватися громадянське суспільство. За двісті років воно було сформовано в Австрії, Англії, Нідерландах, Канаді, США, Франції, Швеції та інших країнах. Та, незважаючи на те, що в західних країнах громадянське суспільство вже сформовано, дискусії щодо його функціонування, взаємовідносин з державою не припиняються.

Спочатку згадаємо історично-філософське визначення громадянського суспільства, запропоноване Гегелем, який зазначав, що громадянське суспільство предстає у різних вимірах: як економічна система, спрямована на створення матеріальних благ, як простір для самовираження, як громадянська культура. Він зазначав, що неоднорідність громадянського суспільства призведе до надмірного розвитку одних його елементів і несправедливого обмеження інших [2, 234–235]. До основних засад громадянського суспільства відносяться: дотримання прав і свобод людини, демократичних принципів управління, розмежування владних повноважень, відповідальність влади перед суспільством, соціальна економіка, високий рівень політичної культури і свідомості тощо.

Говорячи про життєдіяльність людини в епоху глобалізації, слід зазначити, що реалізація закладених у людській природі можливостей в багатьох випадках залежить від розвитку суттєвих складових суспільно-політичної дійсності. Опосередкованим серед зазначеного буде сприйняття життя в контексті розгляду естетичного визначення майбутнього. Пройшовши складний шлях – від розвалу тоталітарної держави, де роками знищувалися морально-естетичні засади українського народу, до сьогодення, – українська людина залишилася наодинці з думками: коли і хто наведе лад у нашому естетично-духовному світосприйнятті? Що стане новим типом детермінації українського суспільства? Яким воно стане? Це буде постіндустріальне суспільство, технотронне, споживацьке, трансформаційне, а можливо, на нього впливатимуть не соціально-економічні або техніко-технологічні фактори, а чинники людської самодетермінації, свідомості, вільного вибору, соціально-культурні пріоритети? [8]. Саме особистість, спираючись на відродження традиційної духовної культури українського народу, на морально-етичний потенціал духовної творчості, повинна навести лад у житті українського соціуму. Адже, ступивши на сходинку нового історичного періоду, в нас з'явилася прекрасна можливість творити життя за новими, особисто визначеними законами, маючи право формувати етично-духовні цінності та засади національної свідомості [13, 134–135].

Та нажаль, досить часто випадкові діячі від політики стають державотворцями, яким чужий український суверенітет, нація, етично-моральні засади та держава. Наче завбачаючи такий розвиток подій, Михайло Грушевський писав: "Тепер наш національно-політичний рахунок дійшов особливо високих позицій. Боротьба йде за закріплення самостійності й незалежності української республіки, за зібрання українських земель, за забезпечення основних соціальних реформ…" [3]. Нині нащадки байдужих та національно малосвідомих, які проживають в Україні, дякуючи міфотворчості українського політикуму, дають можливість потрапляти до законотворчих органів таким же невизначеним і таким же національно малосвідомим народним обранцям [6]. "Усяка політика, що ґрунтується на інтересах і людському розумі,

© Михайлов В.І., 2007

дивиться на факти крізь рожеві окуляри. Вона не бачить людину в повному обсязі, вона сліпа до людських бажань..." [9]. Сучасні політичні міфи тільки для того існують, щоб втягувати в політику маси, рухати їх в напрямку, який вказує концепція, враховуюча інтереси тільки певних особистостей.

Після проголошення 1991 р. України незалежною державою задекларований демократичний шлях розвитку створював умови для побудови відкритого громадянського суспільства, налаштованого на ринкову економіку. Ця подія давала можливість закріпити нові засади політичного життя, забезпечити якісно новий рівень існування суспільства, яке масово та свідомо підтримало ці перетворення. Проте сподівання, характерні більшості населення на початку розбудови незалежної країни, поступово втрачали сили. Нині, на жаль, зафіксовано зростання антиринкових та негативних настроїв до процесу приватизації та багатопартійної системи. З'явилася недовіра до політичних партій та їхніх лідерів. Домінуючим настроєм став високий рівень соціального песимізму, деморалізації – як психологічна реакція на відсутність норм та цінностей, об'єднуючих націю.

Отже, мета нашої статті – з'ясувати основні проблеми і перешкоди на шляху становлення громадянського суспільства в Україні, зокрема після парламентських виборів 2006 р. Об'єктом дослідження є післявиборча ситуація, зміни в політичній свідомості українського соціуму як основні детермінанти розбудови громадянського суспільства в Україні. Отже, з'ясуємо, що надалі визначатиме основи формування громадянського суспільства, до якого так прагне наша країна.

На першому місці, звичайно, права людини, закріплені в Основному Законі держави – Конституції України. Але їх реалізація можлива лише в правовій державі, де закон існує не тільки для громадянина, а й насамперед для всіх гілок влади, які стають демократичними тільки у разі прийняття рішень на користь всього суспільства. Не людина заради держави, а держава заради людини. Отже, для громадянського суспільства вищим авторитетом повинен бути закон: він повинен визначати норми поведінки, за нехтуванням правовими нормами повинно слідувати покарання.

Більше 200 років тому Монтеск'є теоретично визначив основні засади влади, розділивши її на законотворчу, судову та виконавчу гілки. З того часу правове громадянське суспільство суттєво не змінилось, адже розподіл владних повноважень дає незаперечні можливості та гарантії від зловживань владою. Але які б повноваження не визначили сутність влади, вона обов'язково повинна контролюватися громадянським суспільством. Наприклад, у Сполучених Штатах Америки дії влади контролюють більше сотні громадських організацій та об'єднань, жоден суд не відбувається без представників громадськості. В Україні сьогодні досить актуальною уявляється теза В. Стретовича, який на запитання про політичну кризу та її масштаби відповів так: „Це баланс між суб'єктом делегування влади і самою владою, між народом і тими, хто від імені народу покликаний здійснювати управління і керівництво цим народом. Ця прірва під час Помаранчевої революції зробилася такою невеликою, що здавалося: ще один крок і ми закидаємо цей яр, вибудований десятиліттями, зможемо засипати і зрівняти, а потім об'єднатися і спільно працювати на благо неньки-України" [4]. На жаль, в Україні невизначеність політреформи, повноважень гілок влади, недієвість Універсалу національної єдності, а як результат – невизначеність ситуації в керуванні державою, лобіювання кланових інтересів тощо стали суттєвою перешкодою на шляху формування дійсно правової держави. Однак тільки демократична правова держава може знаходитися під контролем суспільства, водночас суспільство виходить з-під контролю та диктату держави. Так, у тоталітарній державі, яка розпалася (СРСР), – на перший план суспільних відносин виходив тотальний контроль за особистістю і діяв громадський суд із значними повноваженнями.

Незалежність України дала можливість почати розбудову нового суспільства, самодостатньої демократичної держави, де найвищою цінністю повинна стати людина – громадянин суверенної держави, але, на жаль, ситуація з правовою розбудовою громадянського суспільства залишається невизначеною. За політико-правової невизначеності, яка сьогодні панує в нашій країні, усвідомити себе громадянином, що проживає в демократичній правовій державі, досить

важко. Адже людина відчуватиме свою громадянську відповідальність та буде суспільно активною тільки тоді, коли знатиме, що її голос буде почутий та реально визначальний [5].

Процеси, що відбувалися за роки незалежності, знаходилися під впливом і в умовах збереження елементів старої системи управління. Практично створювалась антидемократична політична система, що була на заваді розвитку ринкових відносин, формування середнього класу, свободи ЗМІ – гальмуючи розвиток демократичного суспільства. З манівців тоталітарної системи до політичного устрою незалежної України прибилися тільки КПУ та Народний Рух України.

Будівництво громадянського суспільства розпочинається з виборів народних депутатів, що дає можливість перерозподіляти владні повноваження. Створювана багатопартійна система для розпорошування сил громадянського суспільства за антидемократичного режиму втрачає свої функції. Бренди та політична діяльність партійних утворень не мають нічого спільного з політичними структурами демократичного світу, яких вони намагаються дублювати. Упродовж владних повноважень попереднього антидемократичного режиму розвиток громадянського суспільства залишався в зародковому стані саме тому, що багатопартійна система роздрібнювала голоси електорату, тим самим підживлюючи режим. Звичним явищем та надбанням владного режиму в Україні стала поява на політичному подіумі партії влади, основним завданням якої є аж ніяк не захист громадянських прав у державі, а лобіювання власних владних інтересів. Протистояння народних депутатів, непродумані дії урядовців надовго зупиняють становлення громадянського суспільства.

У 2006 р. зміни в політичному житті України відбулися – багатопартійна система фактично змінилася на двопартійну. Самою реальною партією, яка поглинула електорат КПУ, СПУ, СДПУ(О), ПСПУ, стала Партія Регіонів. Другою силою, в якій не менше визначальних гравців на електоральному полі і в якій у майбутньому розчиниться частина НСНУ та СПУ, – це Блок Юлії Тимошенко. Праві сили, які вважалися постійним електоратом Президента, розпорошені та незадоволені його діями. Спроби об'єднання, через надмірні амбіції очільників, у форматі двох з'їздів ні до чого не призвели. Зрозумівши невизначеність позицій, один з керівників об'єднання залишив НСНУ та вже сьогодні готовий до об'єднання і визнає лідерство Тимошенко як керівника опозиції. Другий готовий до співпраці, але створює народну самооборону.

За висловом одного з партійних лідерів, якщо одна з політичних сил перемогла на виборах, то всі інші повинні об'єднуватися навколо цієї партії, отож проблема модернізації українського суспільства характеризується відсутністю політичної конкуренції, що, зокрема, і визначило парламентські перегони 2006 р. Та чи відбудеться широка коаліція, яка працюватиме на благо нації? Створення широкої коаліції не стане значною подією, якщо далі розмов та перекладання обов'язків один на одного не піде. Розвитку змін на краще не відбудеться, ситуація в країні залишиться невизначеною, якщо у політичних діячів буде відсутня національна свідомість та вболівання за долю тих, хто їх обирав.

Крім того, в Україні при владі *нова стара політична еліта. У* демократичному європейському суспільстві прийнятним є поділ суспільства на три категорії.

До категорії „А" – відноситься еліта, яка суттєво впливає на прийняття важливих для держави рішень – вона становить 10–15 %.

Категорія „В" – це середній клас, який наповнює бюджет та опосередковано впливає на суспільні рішення – вибори, референдуми, формування громадської думки тощо.

Третя категорія „С" визначена як „суспільний маргінес". Це так звані „заручники соціальної допомоги". Вплив цієї категорії на громадську думку, формування бюджету та прийняття рішень мінімальний [7].

За останні 15 років у незалежній Україні так і не з'явилась еліта, яка відповідала б європейським міркам – категорії „А". Роки тоталітарного режиму, на жаль, взагалі знищили саме поняття інтелектуальної еліти, знищивши українську аристократію, інтелігенцію, духовенство [1].

Кажучи про еліту в нашому суспільстві, потрібно також розуміти, що позначення „середнього класу" на Заході і нашого літерою „В" – проста випадковість, тому що дії Української влади за роки незалежності не дали можливості створити середній клас, який є основою формування громадянського суспільства, налаштованого на розбудову демократичної держави.

Наша еліта під виміри демократичних держав абсолютно не підходить – вона характеризується надмірною жадобою до грошей та роздвоєнням морально-етичної свідомості, остання дає їй можливість приходити до влади знову і знову, незважаючи ні на що.

Сучасна владна верхівка підпадає під визначення "кланова, сімейно-кумівська, спадково-династична", змінити її, дякуючи ментальності українського соціуму, не здатного протидіяти, не вдасться досить тривалий час. Усе це суперечить принципам громадянського правового суспільства насамперед тому, що самі громадяни не усвідомлюють реальної загрози для молодої держави, виявляючи надмірну політичну апатію та схильність до патерналізму. Втрачено волелюбство у результаті зневіри в зміни на краще.

На сьогодні подолати всі перешкоди на шляху встановлення громадянського суспільства складно завдячуючи і багатовекторності. Коли постала дилема про вибір моделі розбудови держави, відбувся вибір європейської соціал-демократичної моделі, а насправді втілюється модель ринкової економіки латиноамериканського зразка, що створила безконтрольний бюрократично-корисливий розподіл державної власності, залишивши знедоленим більшість населення. Виступаючи з заявою з нагоди Міжнародного дня боротьби з бідністю, Президент України В. Ющенко наголосив, що Україною зроблено багато для подолання бідності, але не сказав, що кожний четвертий в державі живе за її межею.

Однією з найважливіших проблем є також досягнення стійкої рівноваги та політичної стабільності у суспільстві на основі з'ясування природи і напрямку процесів, що в ньому відбуваються. Необхідно зазначити, що політичне протистояння в Україні відбувається поки що мирним шляхом, а це свідчить про політичну толерантність і наявність передумов, які в майбутньому позитивно вплинуть на розбудову громадської культури та громадянського суспільства загалом. Характерним для демократичної культури буде досягнення порозуміння щодо основних цінностей суспільства, цілей і шляхів їх досягнення, визнання легітимності демократичних змін, готовність грати за встановленими політичними правилами і головне – жити за законом.

Наприкінці 2004 р. події Помаранчевої революції надихнули українське суспільство на суттєві зміни в масовій свідомості. Такі зміни у настроях під впливом революційних подій, пов'язаних з виборами Президента, дали зрозуміти – в розбудові громадянського суспільства в України відбувся незворотній процес. Зростання демократичних настроїв відбулося насамперед за такими показниками, як довіра до Президента, уряду, Верховної Ради, довіра до партій та партійних лідерів. Але найголовніше, що відбулося, – це зміцнення віри в свої сили, усвідомлення того, що прості громадяни можуть впливати на політичні процеси і зміни в країні.

Отже, виходячи з вищезазначеного, можна стверджувати, що в Україні ще не сформувалося громадянське суспільство в його традиційному розумінні, тобто таке, де більшість громадян поділяють єдину систему цінностей, моральних підвалин, ідеалів, міфів, цілей, суспільних норм [7]. Саме тому до формування самобутньої моделі суспільно-державного розвитку треба підходити дуже обережно, поступово відкидаючи негативні ментально-психологічні нашарування в масовій свідомості українського соціуму, зумовлені тоталітарною суспільно-політичною практикою та соціально-економічним впливом олігархічного можновладдя, при цьому вміло поєднуючи елементи загальноєвропейського досвіду з віковими традиціями української культури. Європейський орієнтир – це те, що потрібно українцям як Сходу, так і Заходу. Він є альтернативою, яка гарантує незалежний стабільний розвиток України і правової державної політики. Нашій країні потрібні європейські демократичні стандарти, а Європі – демократична Україна. Саме ця вимога європейської спільноти є останньою надією українського народу.

Література

1. Белебеха І. Українська еліта. – Х., 1999.
2. Гегель Г. В. Ф. Філософія права / Д. А. Керимов, В.С. Нерсесянц. – М.: Мисль, 1990.
3. Грушевський М. На порозі нової України. – Київ – Нью-Йорк – Торонто: УІТ, 1999. – 77 с.
4. Народний депутат. – 2005. – № 9–10.
5. Касьянов В. Теорії нації та націоналізму. – К.: Либідь, 1999.
6. Марков А. Мифология современной Украины // Зеркало недели. – 2006. – № 15.
7. Павлів В. Еліта класу „В" для „Української правди" // Острів. – № 22. – Травень. – 2006.
8. Попович М. Я не відчуваю розчарування // Грані. – 2005. – № 37.
9. Почепцов Г.Психологические войны. – К., 2000.
10. Сергієнко Н. Психологічні прийоми в політиці. – К., 2006. – 112 с.
11. Толочко П. Політична еліта і народ в новій Україні // Голос України. – травень 1997.
12. Турчинов О. Тіньова економіка: теоретичні основи дослідження. – К., 1995. – 300 с.
13. Чобіт Д. Час підлої влади. – Київ–Броди, 2000.

Іван Васильович Коваль
викладач Прикарпатського національного
університету ім. В. Стефаника

ДЕРЖАВНО-ЦЕРКОВНІ ВІДНОСИНИ: АНАЛІЗ ТЕНДЕНЦІЙ

Історичні процеси, що відбуваються в Україні на початку XXI століття, дають змогу констатувати глибоку трансформацію всіх сфер суспільного життя: культурної, політичної, економічної, соціальної. Безсумнівну важливість представляє проблема церковно-державних відносин у сучасному суспільстві. Звідси така увага з боку як політичної влади, так і громадськості до взаємовідносин даних інституцій, у тому числі до відповідного законодавства, що регулює ці відносини.

При аналізі бібліографії з цього питання перше, що впадає у вічі, – це розпорошеність окремих досліджень, думок, пропозицій, зрештою – просто відомостей про взаємодію держави, суспільства та церкви у найрізноманітніших джерелах. Все це наштовхує на думку, що розробці проблеми взаємодії держави, суспільства та церкви в Україні бракує насамперед комплексного підходу і системності.

Для концептуального аналізу відносин церква–суспільство–держава необхідно дослідити основні законодавчі акти, які регламентують та легітимізують існування релігії та церкви в суспільстві, зокрема забезпечення ступеня свободи совісті та віросповідання окремих індивідуумів та діяльність релігійних організацій. Із законодавчих актів можна зрозуміти, що державно-церковні відносини – це відносини влади з: а) релігійними організаціями; б) релігійними громадами; в) управліннями та центрами релігійних об'єднань.

Механізми взаємодії держави, суспільства та церкви в науці розглядаються в культурологічному, історичному, соціальному, юридичному аспектах. З позиції політичної науки, громадянське суспільство, як складова держави, є такою моделлю суспільного розвитку, яка пропонує збалансований взаємоконтроль і взаємообмеженість державних органів і недержавних утворень (інститутів громадянського суспільства) для того, щоб діяльність державних органів завжди перебувала в полі зору недержавних структур, які, в свою чергу, мають співвідносити власні дії з законами та враховувати об'єктивні потреби держави [3, 61–69]. У політологічних дослідженнях (зокрема О. Онищенко) вирізняються три моделі взаємодії держави з інститутами громадянського суспільства: конфронтаційна, патерналістська та консенсусна. Остання, на думку автора, є оптимальною [4, 12–15].

Держава та інститути громадянського суспільства, за всієї різниці між ними, мають одну мету – консолідувати суспільство. Але механізми консолідації, як і механізми внутрі-

© Коваль І.В., 2007

шньої взаємодії, у них протилежні. Інститути громадянського суспільства об'єднують людей, забезпечуючи їм можливість вільно реалізувати власні інтереси, а держава – як спеціальний інститут – впливає за допомогою примусу.

На думку автора, правове регулювання як суспільних відносин взагалі, так і якоїсь їх частини, має ґрунтуватися на чіткій, добре продуманій загальній концепції, якою визначено мету, пріоритети та сферу цього регулювання.

У зв'язку з цим можна погодитися з думкою В. Єленського, який стверджує, що в Україні "при кардинальній зміні державної політики щодо Церкви порівняно з комуністичними часами мало змінилося розуміння самої філософії взаємин цих двох інституцій" [2, 13]. Тому важливим завданням є формування цілісної філософсько-соціальної концепції взаємодії держави, суспільства та церкви. Наявність такої концепції дасть змогу підійти до національного законодавства не просто з позицій функціональної критики, а з позицій верховенства права, перевіряючи окремі положення законодавства та законодавчі акти в цілому на відповідність тій меті, якій вони покликані слугувати.

Останнє є головним методологічним зауваженням. Саме віруючим має належати вирішальне слово у розробці концепції законодавства про суспільно-церковні взаємини.

Сьогоднішня класифікація церковно-державних систем у Західній Європі сформувалася в умовах як етно-, так і загальнонаціональних традицій. У західній філософії релігії її розглядають по-різному, однак найчастіше дослідники виділяють три типи: системи конкордату, системи національних церков (затверджених державним законом) і системи відділення. Ця класифікація підкреслює формальні аспекти церковно-державних відносин і не приділяє достатньої уваги їхньому змісту. Однак не можна стверджувати, що формальні категорії систем відділення, конкордату і національних церков у результаті історичного розвитку нівелювалися, у певному сенсі стали еквівалентними. Становлення церковно-державних відносин через конкордат (Італія, Іспанія) чітко відрізняється від становлення через державний закон, як це відбувається в Бельгії, або від змішаної системи з перевагою принципу єдності національних церков або перевагою домінуючої (Англія, Греція). У даному разі положення конкордату мають ту ж саму силу, що й положення міжнародного права, і не можуть тому бути змінені односторонньо. Тобто вони дають більш надійний захист церквам, ніж державні закони.

Однак варто зазначити, що єдиного підходу до формування відносин між церквою, суспільством та державою немає. Ці відносини формуються на загально цивілізаційних засадах, під впливом етнонаціональних традицій. Основні напрями таких відносин лежать в культурологічній, соціальній та політичній сферах і визначаються конкретним історичним контекстом. Дослідники виділяють суспільства з єдиною національною церквою, поліконфесійні суспільства з домінуючою церквою та суспільства, де світське життя відділене від релігійного. Вплив релігії на суспільно-політичне життя в кожному з цих суспільств різний. Ця класифікація досить умовна і визначається передусім законодавством країни. При цьому реальне сучасне життя більшості європейських держав досить секуляризоване.

Що ж стосується мусульманських країн, то тут картина протилежна. У більшості релігія має державний статус і здійснює величезний вплив на суспільно політичне життя.

Становлення національно-територіальних держав зумовило другу хвилю секуляризації, чому сприяла Реформація. Ця хвиля набула трохи іншого відтінку – реформатори робили акцент не стільки на відчуження церковного майна, скільки на ідею, відповідно до якої "ніхто не повинен мати державну владу, крім світського керівництва".

Згодом ця тенденція охопила й католицькі країни під впливом концепції державного суверенітету Ж. Бодена й під впливом державних й економічних інтересів класів і прошарків, властивих буржуазному суспільству. Абсолютистська держава як потужний двигун Просвітництва всі церковні землі розглядала як "мертву руку" і вимагала їхнього радикального вилучення.

Радикальна секуляризація відбулася в період Французької революції, коли за пропозицією Талейрана 2 листопада 1789 року Національна Асамблея ухвалила положення, за

яким всі церковні цінності переходять у розпорядження нації; потім пішло закриття монастирів. Паралельно цьому в Німеччині князі, дотримуючись постанови імперського парламенту від 25 лютого 1825 року, експропріювали церковні цінності католицької церкви, відшкодувавши свої втрати лівобережних областей по Рейну, які перейшли до Наполеонівської імперії. Багато німецьких князів підтримали ідеї Реформації, а потім й Просвітництва, звужуючи церковні владу й господарство.

Згодом поняття секуляризації стає ідеолого-політичним. Останнім етапом секуляризації стає радянський період, що проходив під девізом усуспільнення майна. Загалом секуляризація є не що інше, як послідовне проведення в життя однієї з ідей програми європейської Просвіти. Секуляризація, що споконвічно виступила в юридичному одяганні як експропріація церковного майна, охопила за останні десятиліття всі аспекти культури в багатьох країнах світу.

Історично під впливом секуляризації склались інші принципи, на яких у сучасному світі в різних країнах засновані відносини держави й церкви. Один з них – принцип відділення церкви від держави. Генезис цього принципу виступає у двох формах.

У Європі це відділення стало результатом антиклерикальної, антицерковної боротьби (секуляризація в ідеолого-політичному контексті), коли держава зв'язує себе з тією або іншою антихристиянською або взагалі антирелігійною ідеологією. Цей принцип встановлює невтручання держави в справи церкви, але водночас обмежує її місце й роль у житті суспільства, ставлячи в залежність від тієї ідеології, що сповідує держава. Першою країною в Європі, де церква була відділена від держави, стала Франція, що пережила революцію 1789 року. Французька буржуазія, яка очолила революцію, в особі її окремих представників оголосила війну не тільки аристократії, а й християнській вірі й священнослужителям. Прийнята 26 серпня 1789 року Декларація про права людини в питаннях взаємин із церквою проголошувала в ім'я свободи совісті терпиме відношення до всіх релігій та культів. Однак цей же документ вимагав націоналізації майна кліру й реорганізації церкви. Слідом за Францією Німеччина відокремила церкву від держави. Водночас у Німеччині принцип невтручання в справи церкви постійно порушувався: так, правителі земель самі вирішували, яких священиків і куди призначити. У результаті принцип відділення церкви від держави на ділі обертався обмеженнями її в правах, а в окремих випадках її дискримінацією або прямими гоніннями.

Існував й інший генезис цього принципу. Першою державою, що прийняла даний принцип, стали Сполучені Штати Америки. 1791 р. був прийнятий Білль про права, в якому сформовані принципи взаємин поліконфесійної держави із системою державної церковності (Франція взяла за основу саме цей документ).

Принцип радикального відділення церкви від держави припускав обопільне невтручання в справи один одного, свободу й незалежність релігійних громад, нейтральний щодо всіх конфесій характер держави. Безумовно, практика співіснування держави й релігійних конфесій в ідеалі навряд чи дозволяє державі дотримуватися повного нейтралітету. У тих же Сполучених Штатах Америки все-таки більшість віруючого населення – християни, а тому президент приносить присягу на Біблії; святкуються як державні християнські свята; моральні цінності християнської релігії визнаються як основні у взаєминах між людьми. У цьому зв'язку доречним було б згадати поняття "громадська релігія", вперше вжите Ж.-Ж. Руссо в "Суспільному договорі" 1762 р. і розроблене Е. Дюркгеймом в "Елементарних формах релігійного життя" 1912 р.. Воно означає переконання, символи, ритуали й інститути, що легітимізують соціальну систему й об'єднують людей в ім'я загальних політичних цілей. Річ у тому, що однією з складових громадської релігії в США є елементи саме іудейсько-християнської традиції.

Принцип відділення церкви від держави знайшов своє відображення та закріплення і на теренах нашої держави, але у нас є досить значні розбіжності від правового режиму США й Франції. Так, в Декреті РНК від 20 січня 1917 року зазначалося, що ніякі церкви й релігійні суспільства не мають права володіти власністю, правами юридичної особи. Усе майно існуючих в Росії церков і релігійних громад є народним надбанням. Храми Божі, святі ікони,

церковне убранство віднімалися у церкви, вона втрачала всяку власність. Декрет забороняв релігійне виховання й освіту дітей у школі. Ці положення незмінно входили й до наступної конституції.

У практиці низки сучасних держав склались інші, відмінні від радикального відділення церкви від держави, форми церковно-державних відносин, коли церква має статус приватної корпорації або носить державний характер. Так, Великобританія, Фінляндія, Норвегія, Данія, Греція зберігають державну церковність. У Німеччині Католицька, Євангелічна й ряд інших церков мають статус корпорацій публічного права, водночас інші релігійні громади від держави повністю відділені.

Узагальнюючи викладені міркування, можна зробити такі висновки.

По-перше. Всі основні цінності сучасної цивілізації, як-то демократія, права людини, концепція соціальної держави, верховенство права, громадянське суспільство, генетично пов'язані з християнством. Попри конфлікти між конкретно-історичними формами християнських церков і адептами згаданих вище цінностей, що неодноразово мали місце в історії і іноді набували форми відвертих гонінь і переслідувань як з одного боку, так і з іншого, принципового конфлікту між євангельським вченням і credo сучасного світу немає.

По-друге. Поставлені в правильну перспективу християнські цінності і "вятині" сучасної цивілізації взаємодоповнюють одне одного. Принципова відкритість, незавершеність, інваріантність сучасного суспільства передбачають існування трансцендентних цінностей, які держава (та й самé суспільство) не спроможна продукувати з себе.

По-третє. Трансцендентні (або ж релігійні) цінності, в силу самої своєї природи, не можуть бути нав'язані людині ззовні, силоміць – їх прийняття відбувається через недетерміновану гетерогенними чинниками віру в акті свідомого вибору. У створенні умов для такого вибору – релігійне виправдання свободи як "святого святих" сучасної цивілізації.

По-четверте. Релігійні цінності є тими підвалинами, на яких стоїть цивілізація. Їх не видно, тому про них часто забувають. Проте без цінностей духовних вихолощуються й цінності загальнодемократичні [1, 76]

По-п'яте. Саме в силу того, що суспільство піклується про своє майбутнє, воно не може бути релігійно індиферентним. Воно, додержуючись третього з наведених принципів, не повинно зазіхати на особисту релігійну свободу і має утримуватися від втручання у суто церковну сферу, але при цьому природним для нього є активна співпраця з церквою у сфері "спільної юрисдикції", як то: соціальне служіння, освіта, культура тощо.

По-шосте. Знову ж таки через зацікавлене ставлення до релігії держава може і повинна стати на заваді псевдорелігійному тоталітаризму, який зазіхає на свободу людини та моральні підвалини суспільства. При цьому, безумовно, має бути реалізовано принцип поваги до духовної автономії людини, невтручання держави у її особисту релігійну (або псевдорелігійну) практику. Держава не має критеріїв визначення істинності релігії – вона лише має обов'язок стояти на сторожі прав і свобод своїх громадян, а отже, адекватно реагувати на будь-які експерименти над людською психікою.

Література

1. Ворожейкина Т., Рашковский Е., Умнов А. Гражданское общество и религия // Мировая экономика и международные отношения. – 1997. – №7.

2. Єленський В. Конституцію прийнято. Що далі?: Про напрями розвитку української системи церковно-державних відносин // Людина і світ. – 1996. – № 9. – С. 10–13.

3. Нерсесянц В. С. На путях к праву: от социализма к постсоциализму // Советское государство и право. – 1991. – №2. – С. 61–69.

4. Онищенко О. Громадянське суспільство: тенденції становлення // Наука і суспільство. – 2002. – № 1,2. – С. 12–15.

ЗМІСТ

Філософія

Богуцький Ю.П. Логіко-філософська рефлексія еволюції культури: теорія та практика 3

Даренський В.Ю. Онтологія художнього твору: некласичний підхід 9

Даренська В.М. Українська національна ідентичність у цивілізаційному контексті 15

Кучмай К.С. Іоанн Златоуст та його патристична спадщина в християнській писемній культурі 21

Галушко М.М. Соціокультурні функції свята: по той бік повсякденності 26

Яковенко А.І. Християнські духовні цінності: духовність, моральність, святість (релігійно-філософський погляд) 32

Лата Н.А. Філософсько-естетичні проблеми специфіки художнього образу в хореографічному мистецтві 36

Мистецтвознавство

Чепалов О.І. Специфіка аналізу постмодерного танцю 42

Браніцька Т.Р. Розвиток музично-пізнавального інтересу молодших школярів засобами виконавства на народних інструментах 47

Фриз П.І. Народне хореографічне мистецтво як складова національної культури 52

Філіна Т.В. Діяльність русинсько-української інтелігенції Закарпаття та Пряшивщіни в період мадяризації 58

Білас О.Л. Мистецтво української еміграції в таборах Німеччини наприкінці Другої світової війни 63

Кокуленко Б.Г. Творча спадщина корифеїв українського театру в програмах ансамблю танцю “Ятрань” 68

Вязьмітінова Н.В. Роль уяви та фантазії у спортивному бальному танцювальному мистецтві 71

Данилик Т.М. Українська скрипкова мініатюра 60–70-х років XX століття у контексті модерністських стильових напрямів 74

Шандренко О.М. Мода як феномен культури XX століття 80

Історія

Святненко А.В. Культурно-освітня і добродійна діяльність християнських церков на Правобережній Україні (кінець XVIII – перша половина XIX ст.) в працях сучасних вітчизняних дослідників 84

Петренко О.М. Зміст і форми мистецького життя в культурі Півдня України кінця XIX ст. 90

Нелюбов О.Б. Становище православної церкви в незалежній Україні 95

Диренко П.В. Фортифікаційна архітектура Західної України у вітчизняній історіографії 101

Крижановська Н.Є. Музична культура Миколаївщини на межі XIX – XX століття як передумова становлення хорового мистецтва у регіоні 108

Маложон О.І. Нормативно-правовий аспект мовної стилістики литовсько-польської законодавчої системи урядування на українських землях (XIV–XV ст.) 111

Хохун-Політова С.В. Європейське відродження в культурі та мистецтві 115

Політологія

Вільчинська І.Ю. Тероризм як глобальна проблема сучасності: чи існує загроза Україні..... 121

Райковський Б.С. Ступінь наукової розробки проблеми виборів 126

Михайлов В.І. До проблеми становлення громадянського суспільства в Україні 130

Коваль І.В. Державно-церковні відносини: аналіз тенденцій..... 134

Наукове видання

В І С Н И К

ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Щоквартальний науковий журнал

1’2007

Редактор ***І.Ю. Вільчинська***

Комп'ютерна верстка ***С.І. Супруненко***

Здано до набору ____2007. Підп. до друку _____2007. Формат 60х84 $^{1}/_{8}$.
Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. ____. Облік.- вид. арк. ___. Наклад 1000 прим.

Видавництво "Міленіум"
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників,
розповсюджувачів видавничої продукції
ДК№ 535 від 19.07.2001 р.

м. Київ, вул. Ісаакяна, 18, оф.101.
Тел./факс 230-47-78
E-mail: millenium@mbox.com.ua