ISSN 2226-3209 (Print),
ISSN 2409-0506 (Online)

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

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

ВІСНИК
НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

NATIONAL ACADEMY OF MANAGERIAL STAFF OF CULTURE AND ARTS HERALD

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

1’2015

Київ – 2015

УДК 050:(008+7)

Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :
наук. журнал. – К. : Міленіум, 2015. – № 1. – 234 с.

У щоквартальнику Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв висвітлюються актуальні питання історії, філософії, мистецтвознавства, культурології. 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.філос., професор (головний редактор); ***Антоніос Еміліос Н. Тахіаос,*** д.і.н., професор, член-кор. Афінської академії наук з літератури та мистецтва (Греція); ***Антонюк О.В.,*** д.політ.н., професор; ***Афанасьєв Ю.Л.,*** д.філос.н., професор; ***Баканурський А.Г.,*** д.мист., професор; ***Більченко Є.В.,*** д.культ., доцент; ***Бітаєв В.А.,*** д.філос.н., професор, член-кор. НАМ України; ***Богуцький Ю.П.,*** к.філос.н., професор, академік НАМ України; ***Вєдєнєєв Д.В.,*** д.і.н., професор; ***Вільчинська І.Ю.,*** д.політ.н., професор (відповідальний секретар); ***Волков С.М.,*** д.культ., професор; ***Дрозд Р.,*** д.і.н., професор (Польща); ***Герчанівська П.Е.,*** д.культ., професор; ***Гончарова О.М.,*** д.культ., доцент; ***Горбатенко В.П.,*** д.політ.н., професор; ***Даниленко В.М.,*** д.і.н., професор, член-кор. НАН України; ***Жукова Н.А.,*** д.культ., доцент; ***Єсипенко Р.М.,*** д.і.н., професор; ***Козлін В.Й.,*** д.мист., професор; ***Кресіна І.О.,*** д.політ.н., професор; ***Кулешов С.Г.,*** д.і.н., професор; ***Литвин С.Х.,*** д.і.н., професор (заст. головного редактора); ***Личковах В.А.,*** д.філос.н., професор; ***Мокрий В.,*** д. гуманітарних наук, професор (Польща); ***Оніщенко О.І.,*** д.філос.н., професор; ***Онищенко І.Г.,*** д.політ.н., професор; ***Пазенок В.С.,*** д.філос.н., професор, член-кор. НАН України; ***Петрова І.В.,*** д.культ., професор; ***Редя В.Я.,*** д.мист., професор; ***Ржевська М.Ю.,*** д.мист., професор; ***Сапенько Р.,*** д.філос.н., професор (Польща); ***Сіверс В.А.,*** д.філос.н., професор; ***Слободяник М.С.,*** д.і.н., професор; ***Станіславська К.І.,*** д.мист., професор; ***Федорук О.К.,*** д.мист., професор, академік НАМ України; ***Федотова О.О.,*** д.і.н., с.н.с.; ***Чагилов В.Р.,*** д.політ.н., професор (Росія); ***Шкляр Л.Є.,*** д.політ.н., професор; ***Школьна О.В.,*** д.мист., с.н.с.; ***Шульгіна В.Д.,*** д.мист., професор.

Рецензенти

Алєксєєнко І.В., д.політ.н., професор; ***Ластовський В.В.,*** д.і.н., професор; ***Надольний І.Ф.,*** д.філос.н., професор.

Затверджено: *постановою президії ВАК України від 26.05.2010 р. № 1-05/4 як фахове видання з філософських наук, культурології та мистецтвознавства (Перелік № 9), постановою президії ВАК України від 01.07.2010 р. № 1-05/5 як фахове видання з історичних наук (Перелік № 12) та постановою президії ВАК України від 22.12.2010 р. № 1-05/8 як фахове видання з політичних наук (Перелік № 12)*

Науковий журнал "Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв" індексується в міжнародних базах даних:
EBSCO; International Impact Factor Services; Research Bible; Science Index (РІНЦ); Open Academic Journals Index; CiteFactor; Polish Scholarly Bibliography; Google Scholar; BASE; InnoSpace; Scientific Indexing Services; Journals Impact Factor; InfoBase Index; Directory of Open Access Scholarly Resources

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
(протокол № 2 від 24 березня 2015 р.)

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

Свідоцтво КВ № 19938-9738ПР від 17.05.2013 р.

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2015

© Видавництво "Міленіум", 2015

Філософія

УДК 130.2

Головач Наталія Миколаївна
кандидат філософських наук, доцент
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
e-mail: natagol@i.ua

РОЛЬ ЦІННОСТЕЙ У ПРОЦЕСІ КУЛЬТУРНОЇ СОЦІАЛІЗАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ

У статті розглядаються цінності та ціннісні орієнтації сучасної людини та їх роль у культурній соціалізації особистості. Розкривається сутність процесу соціалізації, зміни, які відбуваються у сучасному суспільстві, зокрема вплив масової культури на особистість та формування її ціннісних орієнтацій.

Ключові слова: цінності, ціннісні орієнтації, культурна соціалізація, масова культура, сучасні технології, засоби масової комунікації.

Головач Наталия Николаевна, *кандидат философских наук, доцент Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Роль ценностей в процессе культурной социализации личности

В статье рассматриваются ценности и ценностные ориентации современного человека и их роль в культурной социализации личности. Раскрывается сущность процесса социализации, изменения, которые происходят в современном обществе, в том числе влияние массовой культуры на личность и формирование ее ценностных ориентаций.

Ключевые слова: ценности, ценностные ориентации, культурная социализация, массовая культура, современные технологии, средства массовой информации.

Golovach Nataliya, *Ph.D (Philosophy), Associated Professor, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The role of values in cultural socialization of personality

In the paper the value and values of modern humans and their role in the cultural socialization. Also the essence of the socialization process, the changes that occur in society, including the impact of popular culture on personality and the formation of its values.

Keywords: values, valued orientations, cultural socialization, popular culture, modern technology, media culture.

На сучасному етапі в українському суспільстві відбуваються трансформаційні процеси, які торкаються усіх сфер життєдіяльності людини і змінюють її систему переконань, моральні принципи, цінності та ідеали. Між тим, ціннісна система, яка існувала в українському суспільстві до тепер руйнується та формується нова. Культурний простір постійно змінюється, створюючи нові цінності, норми, ідеали, впливає на свідомість кожної людини, на її систему цінностей. Цінності відіграють важливу роль у життєдіяльності суспільства, адже являють собою переконання людей про норми і моделі поведінки у суспільстві та життєві цілі. А тому необхідно приділяти особливу увагу формуванню ціннісних орієнтацій сучасної молоді, адже в сучасних умовах дедалі важче протистояти поширенню користолюбства, інфантилізму. Крім того, у певних верств населення спостерігається зниження загальнолюдських цінностей, таких як гідність, порядність, здатність до співпереживання, а боротьба за виживання все більше характеризує частину українського суспільства. Безумовно, це впливає на формування ціннісних орієнтацій особистості, на процес її соціалізації, який є важливою умовою розвитку суспільства. Аналіз останніх досліджень і публікацій вказує на те, що за останні десятиріччя в нашій країні проблема цінностей і ціннісних орієнтацій набула особливої актуальності, так як ціннісна система, що існувала впродовж багатьох десятиліть, зруйнувалась, а формування нової відбувається повільно і з суперечностями, так як проходить поза чітко визначеними рамками ціннісних орієнтирів. Тому на сучасному етапі набувають актуальності дослідження цінностей та ціннісних орієнтацій особистості, зокрема ролі цінностей у культурній соціалізації сучасної людини.

Дослідженням цінностей та соціалізації особистості присвячені праці, як зарубіжних, так і вітчизняних науковців, зокрема: Ю. Бабенко вивчає духовну культуру української молоді та фактори її соціалізації; О. Горшкова досліджує цінності як основу соціалізації та духовного розвитку особистості; Є. Кубякін аналізує вплив масової культури на соціалізацію; І. Лар'яновський вивчає соціокультурні трансформації та проблеми цінностей; Л. Морозова аналізує формування ціннісного світу сучасної молоді; О. Поліщук досліджує ціннісний орієнтир соціалізації особистості; О. Савчук аналізує динаміку ціннісних орієнтацій української молоді; Т. Спіріна вивчає соціокультурну діяльність, як засіб форму-

© Головач Н. М., 2015

вання життєвих цінностей молоді; І. Шапошникова досліджує формування ціннісних орієнтацій сучасної української молоді та інші.

Невирішені питання у дослідженні ролі цінностей у процесі культурної соціалізації особистості полягають у поглибленому аналізі та виявленні пріоритетних цінностей у культурній соціалізації сучасної людини. Тому метою статті є дослідження ролі цінностей у процесі культурної соціалізації особистості на сучасному етапі розвитку суспільства. Для вирішення мети статті були поставлені такі завдання: – розкрити сутність та значення цінностей і ціннісних орієнтацій у сучасних умовах розвитку суспільства; – проаналізувати процес соціалізації особистості та визначити роль культури у даному процесі; – виокремити зміни у життєвих пріоритетах та цінностях особистості за сучасних умов розвитку суспільства.

У нашій країні проблема цінностей і ціннісних орієнтацій за останні десятиріччя набула особливої актуальності. Цінності становлять основу культури і є регулятором життєдіяльності людей, служать критеріями їх вчинків, а завдяки ціннісним орієнтирам у суспільстві формуються різного рівня мотиви і цілі людей. Якщо взяти цінності та ціннісні орієнтації сукупно, то вони по-перше, створюють духовну культуру людських спільнот, по-друге, через виявлення своєї соціальної значимості, що розкриває себе у діях конкретних індивідів і груп, формують загальну культуру поведінки людей [5].

Цінності виконують такі важливі функції, як інтеграція, соціалізація, комунікація, організація. Цінності за своїми функціями не лише націлені в майбутнє, але і діють як культурні традиції, звичаї, усталені норми, завдяки чому забезпечується зв'язок з минулим, що має особливе значення при вихованні патріотичних почуттів, засвоєння родинних обов'язків у моральному значенні.

Взагалі світ цінностей багатоманітний, він охоплює матеріальні і духовні, соціальні і політичні, естетичні та етичні цінності. Інколи їх поділяють на "нижчі" (матеріальні) та "вищі" (духовні). Проте матеріальні, біологічні, вітальні, тобто життєво необхідні, життєво забезпечувальні цінності не менш важливі для людини, ніж духовні, інтелектуальні, політичні тощо [7]. Також цінності поділяються відповідно до їх носіїв, а саме на індивідуальні, групові, громадські, вселюдські. Сучасне людство визначило систему цінностей, які носять загальнолюдський характер, а це цінності самого життя, добра, свободи, істини, правди, творчості, краси, віри, любові, які є стабільними та пріоритетними для суспільства і знайшли закріплення у світових релігійних системах, національних конституціях. Між тим, це не весь перелік цінностей, адже він є невичерпним і пов'язаний із сферою людської життєдіяльності [7].

У суспільстві існує певна ієрархія цінностей, тобто серед усіх цінностей виокремлюються провідні і залежні від них. Ця ієрархія мінлива і залежить від певної історичної епохи та типу культури. Наприклад, О. Поліщук зазначає, що у постіндустріальному, українському суспільстві пріоритетними визначаються загальнолюдські цінності, спостерігається помітний рух до зміни споживацьких орієнтацій постматеріальними цінностями, виникнення нового типу попиту, але не на продукти, а на стиль життя. Останній, включає усвідомлення значення людського існування, прагнення до участі в прийнятті соціально-політичних та економічних рішень, соціальної справедливості, широкого вибору соціальної ролі, а тому гроші як винагорода за працю поступаються місцем цінностям самореалізації, саморозвитку, участі в організації та керівництві політичними партіями, державою тощо [7]. На перше місце також виходять такі цінності, як освіта, сім'я, виховання дітей, захоплююча робота, а в останній час і національні цінності.

Ціннісні орієнтири відіграють важливу роль у соціалізації особистості, а саме дають установку особистості на ті чи інші цінності матеріальної та духовної культури суспільства. Кожній людині притаманна індивідуальна специфічна ієрархія особистих цінностей, які є ланкою між духовною культурою суспільства та духовним світом особистості, між суспільним і індивідуальним життям. Як правило, для особистих цінностей характерна висока осмисленість, вони відтворюються у свідомості особистості у формі ціннісних орієнтацій та слугують важливим фактором соціальної регуляції взаємовідносин людей і поведінки індивіда [3].

Процес соціалізації є одним з ключових соціальних процесів у соціумі, який покликаний забезпечити спадкоємність поколінь, культури, традицій та знаходиться під впливом політичних, економічних, соціальних, культурних чинників. Між тим, на думку Т. Спіріної, нині входження молодої людини у соціум та набуття навиків перспективної організації життєдіяльності все менше опосередковується звичаями та традиціями, що підтверджують соціологічні дослідження, які виявляють серед молодих людей розгубленість, втрату ідеалів, песимістичне ставлення до життя [9].

Слід підкреслити, що культура є важливим інститутом соціалізації особистості, а соціалізуюча функція культури зорієнтована на передаванні і засвоєнні культурного спадку. Засвоюючи культуру, людина набуває свого духовного змісту, а саме моральних уявлень, поглядів, стереотипів поведінки і самовираження, естетичних смаків тощо, а в процесі соціалізації здійснюється взаємодія індивідуальних та культурних процесів.

Культура, як засіб соціалізації, контролює, регулює, впорядковує поведінку, а соціалізація має на меті ввести людину в певне культурне поле, навчити жити у суспільстві, зважаючи на інших людей, тобто соціалізація молодої людини охоплює всі сфери її життєдіяльності, впливає на вибір способу життя [1]. Механізм соціалізації включає в себе зовнішні фактори, зокрема цілеспрямований вплив соціокультурного середовища, у якому людина постійно перебуває, виховується і формується як особистість (її норми, цінності, соціальні очікування, стандарти поведінки, які засвоюються через агентів соціалізації) та внутрішні фактори до яких відносять соціальну активність самої особистості (самостійність у виборі та засвоєнні

знань, уміння зіставляти різні точки зору, критично їх оцінювати). Як зауважує І. Шапошникова, важливим критерієм відмінності зрілої особистості та особистості інфантильної є диференційована самооцінка, здатність самостійно приймати рішення, керуючись тією системою ціннісних орієнтацій, яка сформувалась у процесі соціалізації під впливом перетворень сучасного українського суспільства [10].

Проте зміни, які відбуваються у сучасному українському суспільстві, впливають на рівень культури населення, оскільки нині українська культура розвивається переважно нерівномірно. Можна погодитись з думкою Ю.Бабенко, що від рівня духовної культури населення, зокрема молоді, формуються стилі її життя, а через значний вплив сучасних технологій, таких як телефонів, комп'ютерів, телевізорів, Інтернету, високих темпів росту автоматизації суспільного життя, кардинально змінилися і погляди на саме життя, його сенс та сутність. Життя сучасної людини стало більш пасивним, інертним, у деяких випадках навіть бездіяльним, а для молоді характерним стало захоплення комп'ютерними іграми, телефонними розмовами, спілкуванням через Інтернет, сучасними нетиповими музичними течіями. Як наслідок в Україні спостерігається низький рівень захоплення образотворчим мистецтвом, класичною музикою, художньою літературою, яка в останні роки в Європі почала набувати істотного значення серед культурних цінностей [1]. А зміна духовно-ціннісних орієнтацій, поява альтернативних стилів у мистецтві, утвердження нових суспільних ідеалів та моральних норм впливають на суспільні процеси із силою не меншою ніж чинники суто матеріальні. Крім того, на думку І. Лар'яновського, сукупний вплив духовно-ціннісних складових людського буття на хід історичних подій у сучасному світі неухильно зростає [5].

Як слушно зауважує О.Бойко, сучасна людина переважно стає пасивним, відчуженим споживачем, що споживає не лише товари та послуги, а також і кінофільми, газети, журнали, спортивні ігри, розваги тощо, як наслідок людина намагається привласнити якомога більше розваг, культури і всього іншого, але при цьому відсутня диференціація того, що людина споживає в культурній сфері, тобто вона просто поглинає все, що їй пропонує мас-медіа [2].

Свідомість сучасної людини, на думку Є. Кубякіна, перебуває під впливом творів масової культури, а саме численних серіалів, художніх фільмів, музичних записів, навіть рекламних роликів, які діють як якась "система", що, в свою чергу, впливає на відчуженість від культурної спадщини минулих поколінь, відмова від духовних цінностей та ідеалів на користь сьогочасної наживи, нехай навіть шляхом порушення норм і законодавства. "Гламурне", "сяюче" з екранів телевізорів життя діє на молодь як наркотик, яким хочеться володіти, а це досить небезпечно, так як економічне становище нашої держави не дозволяє забезпечити високий або середній рівень життя для більшості молоді, а тому буде наростати дисбаланс між завищеними потребами (ідеалами масової культури) і реальними можливостями їх задоволення. Також масова культура, за допомогою серіалів, художніх фільмів, романів, реклами тощо формує такі ідеали, які практично неможливо зустріти в реальному житті [4].

Адже на сьогодні масова культура все частіше реалізується як поп-культура, для якої характерні ознаки низької культури. Споживаючі такі твори молодь все більше деградує, стаючи нездатною сприймати серйозні твори. Однією з вагомих функцій масової культури стала компенсаторна, яка пов'язана зі здатністю творів масового мистецтва без серйозних зусиль з боку людини дати йому необхідну дозу емоцій і переживань, відсутніх у повсякденному розміреному житті, але необхідних для людини. Багато в чому мас-культура стала релігією нового часу.

Взагалі розвиток масової культури, зростання її популярності серед населення неможливо уявити без прогресу комунікативних технологій, що полегшують тиражування, поширення культурної продукції. Проте засоби масової комунікації не просто виступають інструментом "стихійної" соціалізації – вони слугують засобом трансляції на ще не повністю сформовану свідомість молоді установок, зразків, міфів і стереотипів масової культури. Очевидно, що в більшості випадків процеси соціалізації молоді відбуваються в контексті масової культури, як наслідок у молоді формуються завищені очікування і потреби [4].

За останнє десятиліття в структурі життєвих пріоритетів молоді стався перехід від спрямованості на самореалізацію і альтруїстичні цінності до переважної спрямованості на розваги, фізичну насолоду і особисте благополуччя. Більшість молоді обирає прагматичну орієнтацію, пріоритет матеріальних цінностей над духовними. Проте, багато хто з них шукає можливість поєднати духовні та прагматичні цінності і їх можна назвати "культурними прагматиками". Наприклад, за даними дослідженнями, найбільш значущими виявилися такі цінності, як здоров'я – 72% досліджуваних поставили цю цінність на перше місце; власне благополуччя – 68 %; фізична насолода – 56 % поставили цю цінність на перше місце та розваги – 31%. Найменш значущими для молоді виявилися наступні цінності: свобода (21%), благополуччя близьких друзів (18%), чесність (14%), доброта (4%) [8].

Як зауважує О. Савчук, одночасно з'явилася і інша спільність людей, чия особиста ідентифікація не співпадає з соціальною ідентифікацією, група аутсайдерів, які не приймають ринковий варіант розвитку. Це призводить до моральної деградації особи і зниження цінності людського життя, примітивізує сенс людського життя, провокує асоціальні і протиправні форми самореалізації (злочинність, алкоголізм, наркоманія, проституція), обумовлює масове поширення містичних уявлень, рухів і нетрадиційних культів, що представляють реальну небезпеку для морального здоров'я молоді, послаблює і руйнує механізми культурної спадкоємності, збереження самобутності вітчизняної культури.

Водночас можна погодитися з думкою О. Савчук, що некоректно пояснювати кризу ціннісних орієнтацій лише експансією масової культури Заходу, яка супроводжує інтеграцію у світову економічну

систему. Багато в чому виникненню кризової ситуації сприяли події внутрішнього життя країни і хід історичних подій в минулому [8].

Утім, всесвітній історичний процес, як зазначав П. Сорокін та його послідовники, – це низка соціокультурних трансформацій, що відбуваються унаслідок "переоцінки цінностей", коли старі базові цінності зазнають кризи та витісняються на периферію суспільного життя. Замість них приходять цінності нові, вони викликають у людей ентузіазм, ними захоплюються, а тому нова система цінностей перемагає, але ця перемога ніколи не буває остаточною, так як неухильно настає для будь-яких цінностей епоха розпаду та кризи [5].

Сучасна цивілізація наголошує на новітніх цінностях: цінності життя людини, толерантності, відповідальності. Цими цінностями керується і Європейський Союз, в якому, крім зазначених цінностей, діють ще й такі, як демократія, дотримання прав людини, рівність всіх перед законом, ринкова економіка і чесна конкуренція, підзвітність влади суспільству, високий рівень добробуту людей, збереження культурної спадщини і довкілля [7].

Проте сьогодні, як зазначає О. Поліщук, наше суспільство тріщить по швах, так як сім'я, школа, церква, однолітки, засоби масової інформації, політичні парті, громадські рухи і безліч субкультур рекламують досить відмінні одне від одного цінності. Пошук себе, своєї індивідуальності є результатом не відсутності вибору в "масовому суспільстві", а в його різноманітності і складності [7].

Отже, життя сучасного українського суспільства демонструє, що цінності не тільки визначають розвиток суспільства, а й самі залежать від його розвитку. Переважаючи в певний період історії, цінності становлять духовну атмосферу суспільства, а соціальні інститути транслюють суспільно визнані цінності, забезпечують саморозвиток і самозбереження суспільства. Через соціалізацію забезпечується спадкоємність історичного розвитку, а процес соціалізації здійснюється як засвоєння індивідом надбань культури на основі навчання та виховання, засвоєння нею соціальних ролей, суспільного та власного досвіду. Проте на сучасному етапі проблема формування ціннісних орієнтацій молоді є відображенням складностей процесу її соціалізації: з одного боку, на молоду людину впливає суспільство, а з іншого – сама молода людина активно та вибірково засвоює попередній досвід соціуму, знання, норми, цінності, традиції, що накопичуються і передаються від покоління до покоління. Від того, наскільки ефективно будуть засвоєні ті чи інші цінності і яким чином будуть вироблятись потреби та інтереси, залежить рівень успішної соціалізації.

Література

1. Бабенко Ю.А. Духовна культура української молоді та фактори її соціалізації / Юлія Анатоліївна Бабенко [Електронний ресурс]. – Режим доступу : academy-journals.in.ua/index.php/topicalissues/.../171.
2. Бойко О. Вплив сучасних соціокультурних тенденцій на сферу дозвілля / О. Бойко // Світогляд – Філософія – Релігія : збірник наукових праць. – Суми : ДВНЗ "УАБС НБУ", 2013. – Вип. 4.- С. 249-259.
3. Горшкова О.Г. Цінності – основа соціалізації та духовного розвитку особистості [Електронний ресурс] / О.Г. Горшкова. – Режим доступу : vuzlib.com › Психологія.
4. Кубякин Е.О. Особенности воздействия массовой культуры на социализацию российской молодежи / Евгений Олегович Кубякин // Общество: философия, история, культура. – Издательский дом "ХОРС". – 2011. – № 1-2. – С. 24-27.
5. Лар'яновський І. С. Соціокультурні трансформації та проблема цінностей [Електронний ресурс] / І.С. Лар'яновський. – Режим доступу : www.rusnauka.com/32_PWMN.../55145.doc.htm.
6. Морозова Л. П. Аспекти формування ціннісного світу сучасної молоді / Л.П. Морозова // Наукові записки. – КМ "Academia", 2003. – Т. 22. – Ч І. – С.86-91.
7. Поліщук О.С. Ціннісний орієнтир соціалізації особистості як громадянина України / О. С. Поліщук // Гілея: науковий вісник : Збірник наукових праць. – 2009. – Вип. 18. – С. 194-203.
8. Савчук О.В. Динаміка ціннісних орієнтацій української молоді / О.В. Савчук // Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки: Збірник наукових праць. – К.: Логос, 2012. – Вип.16. – С. 60-67.
9. Спіріна Т. Соціокультурна діяльність, як засіб формування життєвих цінностей молоді у вільний від навчання час / Тетяна Спіріна // Вісник Прикарпатського університету. Педагогіка. – Івано-Франківськ: Плай, 2005. – Вип. 11. – С. 138-145.
10. Шапошникова І.В. Формування ціннісних орієнтацій сучасної української молоді / І.В. Шапошникова // Соціальні технології: актуальні проблеми теорії та практики : міжвузів. зб. наук. пр. Запоріжжя : Астропринт. – 2013. – Вип. 57. – С. 181-187.

References

1. Babenko Yu.A. Dukhovna kultura ukrainskoi molodi ta faktory yii sotsializatsii / Yuliia Anatoliivna Babenko [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : academy-journals.in.ua/index.php/topicalissues/.../171.
2. Boiko O. Vplyv suchasnykh sotsiokulturnykh tendentsii na sferu dozvillia / O. Boiko // Svitohliad – Filosofiia – Relihiia : zbirnyk naukovykh prats. – Sumy : DVNZ "UABS NBU", 2013. – Vyp. 4.- S. 249-259.
3. Horshkova O.H. Tsinnosti – osnova sotsializatsii ta dukhovnoho rozvytku osobystosti [Elektronnyi resurs] / O.H. Horshkova. – Rezhym dostupu : vuzlib.com › Psykholohiia.
4. Kubiakin E.O. Osobennosti vozdeistviia massovoi kul'tury na sotsializatsiiu rossiiskoi molodezhi / Evgenii Olegovich Kubiakin // Obshchestvo: filosofiia, istoriia, kul'tura. – Izdatel'skii dom "KhORS". – 2011. – № 1-2. – S. 24-27.
5. Larianovskyi I. S. Sotsiokulturni transformatsii ta problema tsinnostei [Elektronnyi resurs] / I.S. Larianovskyi. – Rezhym dostupu : www.rusnauka.com/32_PWMN.../55145.doc.htm.

6. Morozova L. P. Aspekty formuvannia tsinnisnoho svitu suchasnoi molodi / L.P. Morozova // Naukovi zapysky. – KM "Academia", 2003. – T. 22. – Ch I. – S.86-91.
7. Polishchuk O.S. Tsinnisnyi oriientyr sotsializatsii osobystosti yak hromadianyna Ukrainy / O. S. Polishchuk // Hileia: naukovyi visnyk : Zbirnyk naukovykh prats. – 2009. – Vyp. 18. – S. 194-203.
8. Savchuk O.V. Dynamika tsinnisnykh oriientatsii ukrainskoi molodi / O.V. Savchuk // Aktualni problemy sotsiolohii, psykholohii, pedahohiky: Zbirnyk naukovykh prats. – K.: Lohos, 2012. – Vyp.16. – S. 60-67.
9. Spirina T. Sotsiokulturna diialnist, yak zasib formuvannia zhyttievykh tsinnostei molodi u vilnyi vid navchannia chas / Tetiana Spirina // Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Pedahohika. – Ivano-Frankivsk: Plai, 2005. – Vyp. 11. – S. 138-145.
10. Shaposhnykova I.V. Formuvannia tsinnisnykh oriientatsii suchasnoi ukrainskoi molodi / I.V. Shaposhnykova // Sotsialni tekhnolohii: aktualni problemy teorii ta praktyky : mizhvuziv. zb. nauk. pr. Zaporizhzhia : Astroprynt. – 2013. – Vyp. 57. – S. 181-187.

УДК: 378.6.014(477): 35.077.6

Купрій Тетяна Георгіївна
кандидат історичних наук,
доцент кафедри філософії
Київського університету ім. Бориса Грінченка
e-mail: kupriyt@ukr.net ; t.kuprii@kubg.edu.ua

ФІЛОСОФСЬКО-ОСВІТНІЙ АНАЛІЗ РИЗИКІВ ТА НАДБАНЬ ПРИВАТНОЇ ВИЩОЇ ОСВІТИ В КОНТЕКСТІ ПРИЙНЯТТЯ НОВОГО ЗУ "ПРО ВИЩУ ОСВІТУ"

У статті аналізується концепція та нормативна, освітня, суспільна інтенція приватного вищого навчального закладу України у сучасних реаліях. На основі гуманітарно-філософського розуміння сутності освіти та її феноменологічної ваги у сучасному суспільстві автор намагається сформулювати базові засади діяльності вищої приватної школи в Україні. Аналіз існуючих проблем та очікуваних результатів трансформації ВНЗ приватної форми визначає розробку світоглядно-ціннісних та загальнотеоретичних аспектів навчальної та суспільної роботи в контексті імплементації нового Закону України "Про вищу освіту".
Ключові слова: приватна освіта, вищий навчальний заклад, якість освіти, освітня діяльність, освітня послуга.

Куприй Татьяна Георгиевна, *кандидат исторических наук, доцент кафедры философии Киевского университета имени Бориса Гринченка*

Философско-образовательный анализ рисков и достояний частного высшего образования в контексте принятия нового ЗУ "О высшем образовании"

В статье анализируется концепция и нормативная, образовательная, общественная интенция частного высшего учебного заведения Украины в современных реалиях. На основе гуманитарно-философского понимания сущности образования и его феноменологического веса в современном обществе автор пытается сформулировать базовые принципы деятельности высшей частной школы в Украине. Анализ существующих проблем и ожидаемых результатов трансформации ВУЗ частной формы определяет разработку мировоззренческо-ценностных и общетеоретических аспектов учебной и общественной работы в контексте имплементации нового Закона Украины "О высшем образовании".
Ключевые слова: частное образование, высшее учебное заведение, качество образования, образовательная деятельность, образовательная услуга.

Kupriy Tatyana, *candidate of historical sciences, associate professor of department of philosophy Boris Grinchenko Kyiv University*

A philosophical-educational analysis of risks and properties of private higher education is in the context of acceptance of new Law of Ukraine "About higher education"

In the article conception of private higher educational establishment of Ukraine is analysed and him normative, educational, public intentio in modern realities. On the basis of the humanitarian philosophical understanding of essence of education in modern society, it phenomenological weight, an author tries to formulate base principles of activity of Ukrainian higher private school. The analysis of existent problems and expected results of transformation of higher educational establishment of private form is determined development of the view-valued and in-theoretical aspects of educational and public work in the context of implementation of new educational law "On higher education".
Keywords: private education, higher educational establishment, quality of education, educational activity, educational favour.

У процесі становлення громадянського суспільства важливим є існування альтернативної приватної освіти, постійна її підтримка з боку держави, органів місцевого самоврядування і суспільних організацій. Обов'язком держави є реальне створення рівноправних умов для функціонування навчальних закладів усіх форм власності, подолання багаторічної неузгодженості законодавства щодо їхньої діяльності, забезпечення можливостей вибору, соціальної справедливості щодо всіх громадян, отримання поваги з боку громадськості до освітньої діяльності.

© Купрій Т. Г., 2015

Трансформація національної держави під впливом глобалізації і потужних освітніх міграційних процесів, занепад держави тотального колективного контролю й зростання видатків на соціоосвітні послуги в Україні сприяли появі недержавного – приватного університету. В 90-х роках ХХ ст. були об'єктивні причини, які зумовили легалізацію платної вищої освіти, а також появу і різке збільшення кількості приватних вишів. Так громадськість розпочала дискусію про вищу освіту як приватне й індивідуальне благо, товар, виробництво, яке може цілком підлягати загальним законам ринкової конкуренції.

Аналіз вітчизняної й закордонної наукової літератури та нормативно-законодавчих актів свідчить, що дослідження проблеми розвитку та реформування приватної вищої освіти в контексті зміни філософсько-освітньої парадигми досліджували І. Добрянський Б. Братаніч, С. Клепко, Н. Сухова, Ю. Терещенко. На окрему увагу заслуговує комплексна, фундаментальна колективна монографія харківських науковців за загальною редакцією В. Астахової. Сьогодні є чимало праць, присвячених приватній вищій освіті, окремі аспекти якої висвітлено у дисертаціях, монографіях з педагогіки, філософії, історії, філософії освіти, юриспруденції, зокрема: Н. Рєзанової, В. Огаренка, О. Сидоренка, в яких становлення приватної вищої освіти в Україні виступало предметом безпосереднього аналізу. Однак, незважаючи на обшир глибоких та змістовних напрацювань філософських аспектів розвитку вищої освіти недержавної форми власності, накопичений вченими, існує потреба у додатковому висвітленні цих питань.

Метою статті є дослідження стану приватної вищої школи в Україні та перспективи її розвитку у контексті імплементації Закону України "Про вищу освіту" від 01.07.2014 р.

Інформаційний бум в усіх ланках суспільного життя спричинив процеси, в якому вища освіта стала головним генератором соціального розвитку, ресурсом подолання кризових процесів та "соціальним ліфтом" для громадян. Неспроможність монопольної системи державної освіти оперативно відповідати на виклики часу за кордоном визначилася ще в ХХ ст., відкриттям низки приватних вишів. В Європі та США є престижні і рейтингові приватні вищі навчальні заклади, випускники яких високо оцінюються на ринку праці. Є держави, де приватне фінансування становить більше як 50 %: США (62 %), Південна Корея (73 %), Японія (67 %), Австралія (56 %), Великобританія (54 %). Подібна ситуація у багатьох країнах Азії (Японія, Філіппіни, Південна Корея, Індонезія), де близько 80% студентів навчаються у приватних вишах. Фінансова підтримка наразі усе більше спрямовується на освітні послуги університетів. Найчастіше таким донорами є великі корпорації, які жертвують університету 15–20 млн. $. В Україні приклади підтримки університетів бізнесом поодинокі. Програми співпраці з університетами мають СКМ, DF Group, гірничодобувні підприємства Дніпропетровської області. Частка фінансування юридичними особами, тобто бізнесом, у загальному обсязі фінансування з приватних джерел мізерна – 0,74 % або 0,01 % ВВП [5, 172].

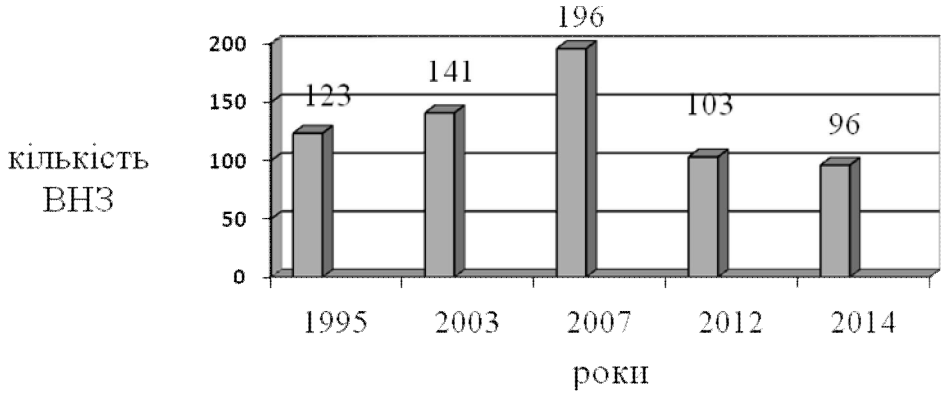
Недержавні вищі навчальні заклади стали однією з провідних ланок в реалізації методологічно-концептуального рівня нової парадигми освіти хоча у правовому полі існують неоднозначні підходи до умов ліцензування та акредитації; до рівня соціального захисту студентів та викладачів; до відсутності матеріальної підтримки державою вузів недержавної форми власності. Слабкість правової бази діяльності приватних навчальних закладів, ототожнювання їх із звичайними комерційними структурами, відсутність можливості залучати спонсорські надходження для розвитку та діяльності вузу також виступає недоліками і труднощами у роботі приватних вузів України.

Станом на 2014р. у приватних ВНЗ навчалися 101 тис. студентів, що складає біля 7,5 % від загальної кількості. За умови щорічного скорочення бюджетних місць в ДВНЗ і самих освітніх інституцій, засновники приватної школи домовляються про концентрацію власних ресурсів і різноманітних зусиль у тій чи іншій формі. Наприклад, тільки в Києві за останні роки Міжнародний науково-технічний університет ім. Ю. Бугая приєднав Український інститут лінгвістики і менеджменту, Міжрегіональна академія управління персоналом поглинула Київський інститут інвестиційного менеджменту, а до Університету "КРОК" приєднався Київський коледж нерухомості [6, 29].

Коли ухвалювали закон "Про вищу освіту" у 2002 р., важко було переконати всіх, крім відданих прихильників недержавних вищих навчальних закладів, в тому, що останні не перетворять освіту на бізнес, а будуть працювати у форматі соціального підприємництва. Приватні навчальні заклади в українській освітній системі працюють у значно жорсткіших конкурентних умовах, аніж вищі навчальні заклади державної форми власності, оскільки не мають гарантованої державної підтримки і тільки розраховують на свій авторитет. Державні університети, інститути, академії мають статус неприбуткових організацій, їм надано пільги при оплаті комунальних послуг, інші додаткові соціальні бонуси. А приватні університети підпадають під дію закону про підприємництво і відповідне оподаткування. Для чинного законодавства приватний ВНЗ не відрізняється від будь-якого іншого бізнесу і має жити за законами комерційної діяльності. Заклади освіти, засновані на недержавній формі власності, керуються, крім освітнього законодавства, в своїй діяльності Законами України "Про підприємництво" та "Про підприємства в Україні". Більшість вітчизняних приватних ВНЗ зовсім не займаються наукою, лише надаючи освітні послуги, набирають студентів на популярні програми: менеджмент, а не генетику; юриспруденцію, а не хімію; туризм, а не геодезію. Тобто на ті програми, які порівняно дешеві "у виробництві", але швидко дають фінансовий результат. Протягом існування ПВНЗ незалежної України ні суспільство, ні держава так і не виробили цілісного бачення недержавної освіти, її потрібності і місця в освітньому просторі.

Діаграма 1

Динаміка кількості приватних вищих навчальних закладів України (станом на 2014 р.) [1]



Нові демократичні віяння в освіті, зокрема ухвала нової редакції ЗУ "Про вищу освіту" № 1556-VII від 01.07.2014 р. [3], змусили змінити правила гри і закласти більш послідовну філософію вищої освіти як суспільного блага. Вперше в історії незалежної України закон надає рівні права державним і приватним ВНЗ. Зокрема, він впроваджує здорову конкуренцію між ними і визначає якість як головний критерій отримання освітніх послуг, підвищує градус конкурентності із загальним падінням якості освітніх послуг й заохочує державні університети ставати більш мобільними та підприємливими і менш залежними від державних субсидій, як зазначає голова Комітету з питань науки і освіти ВРУ Лілія Гриневич. "І для нас, розробників, однією з базових цінностей, закладених в Законі став конституційний принцип рівності форм власності, – зауважила голова Комітету – що знайшло відображення у можливості приватних навчальних закладів претендувати на державне замовлення". Якщо ПВНЗ виконує встановлені державою вимоги до освітніх послуг і робить це краще за інших, то має право на державне замовлення, бо держава зацікавлена ефективно витрачати податки своїх громадян і забезпечувати для них надання якісних освітніх послуг, не важливо чи від державного, чи приватного університету.

Новий закон анонсував створення Національного агентства із забезпечення якості вищої освіти як головного органу МОНУ, який має забезпечити інтеграцію зусиль усіх університетів для розвитку національної системи вищої освіти, гарантування її якості, вдосконалення управління та міжнародного визнання. У склад Агенції мають право входити три представники з приватних вишів, чим і скористалися останні. Звернення до міністра освіти 29 січня 2015 р. щодо скликання Першого Всеукраїнського З'їзду приватних вищих навчальних закладів і делегування членів в НАЗЯВО підтримали представники Харківського гуманітарного університету "Народна українська академія", Інституту екології економіки і права, Українського католицького університету, Національної академії управління, Міжрегіональної академії управління персоналом, Дніпропетровського університету ім. Альфреда Нобеля, Університету економіки і права "КРОК" [8].

Проте, разом з можливостями проголошеного конституційного принципу рівності форм власності наразі виникають і ризики імплементації основ освітнього законодавства. В першу чергу варто зазначити подвійні стандарти у висвітленні розширення автономії. У законі прописано розширення автономії вищого навчального закладу (незалежно від форми власності), але, зазначаючи це "на умовах навчання і наукової роботи". Відтак держава обмежує конкурентоздатність приватних ВНЗ на ринку освітніх послуг і порушує право громадян, які є частиною академічної спільноти. Тут потрібно й згадати про можливість введення експериментальних програм чи можливість прийняття остаточних рішень вченими радами навчальних закладів щодо визнання кваліфікацій і наукових ступенів, здобутих за кордоном.

Отже, обмеження таких прав отримання автономії знижує конкурентоздатність приватних університетів. Ризики зростають ще й тому, що в найближчій перспективі держава буде не в змозі забезпечувати необхідні фінансові затрати, а це, в свою чергу, не дозволить задовольнити зростаючий попит на освітні послуги, призведе до зниження освітнього потенціалу нації [7, 83]. У такому разі потрібні незалежні громадські організації, які б могли оцінити якість освіти у цих ВНЗ, якість підготовки студентів, а також визначили конкурентоспроможність освітніх інституцій.

Наступним викликом для приватної освіти є те, що передбачено запровадження нової класифікації вищих навчальних закладів: університети (мінімум 6 тис. студентів денної форми навчання, 8 галузей освіти – 8 наукових спеціальностей); інститути (4 тис. студентів, 4 галузі освіти, 3 наукові спеціальності); академії (2 тис. студентів, 1-2 галузі освіти, 2 наукові спеціальності), коледжі (не менше тисячі студентів, підготовка бакалаврів). Виконання наступних вимог може призвести до масового скорочення ПВНЗ і викладання в них здебільшого бакалаврських програм, тому що у переважній більшості приватних університетів навчаються від 1 до 2 тис. студентів. Наприклад, за результатами вступної кампанії 2014 року обсяг прийому до 80 навчальних закладів приватної форми власності складав від 100 осіб до однієї особи.

Незважаючи на те, що за результатами зовнішнього незалежного тестування абітурієнти вступають вже більше п'яти років, але у законі 2002 р. про дану процедуру не згадано жодного слова: сказано лише, що випускники вступають на конкурсній основі. У новому законі чітко закріплюється вступ до вузу тільки за сертифікатами ЗНО і це унеможливлює варіації та конфігурації керівництва НЗ для максимального набору абітурієнтів.

Наступним ризиком може бути обов'язкова відкритість і демократичність освітніх послуг. Публічне оприлюднення на власному сайті підсумків щорічного внутрішнього моніторингу якості освіти, правил вступу на наступний рік, наукових робіт та відгуків опонентів перед захистом, документів про свої фінанси, майно, у т.ч. кошториси, звіти про їх виконання, розподіл зарплат тощо, може стати перешкодою для ефективної діяльності багатьох приватних вузів. А вимоги щодо зайняття посад ректорів, деканів, завідувачів кафедр (обрання на 5 років і не більше 2–х каденцій та укладання контрактів з ректорами, які є абсолютними переможцями на виборах) можуть порушити стабільність у проведенні навчально-виховного процесу.

Для вищих навчальних закладів приватної форми власності "кошти, отримані навчальним закладом як плата за навчання, підготовку, перепідготовку, підвищення кваліфікації кадрів або надання додаткових освітніх послуг", згідно зі змінами до Закону України "Про освіту" № 1060- XII від 11.06.2008 р. і ЗУ "Про освіту" від 01.07.2014 р. оподатковуються податком на прибуток щоквартально за результатами господарської діяльності, окрім того, будівництво, капітальний ремонт, реконструкція, створення соціальної інфраструктури та інші статутні витрати не відносяться на навчальні витрати, а ведуться за рахунок прибутку після 25% відрахувань до бюджету. Подібний стан ускладнює діяльність приватної школи, збільшуючи фінансовий тягар у перспективі через проект змін до Податкового кодексу. В ньому пропонується виключити зі статті 197 "Операції, звільнені від податку" пункт 197.1.2. Згідно з цим пунктом, від ПДВ звільняються послуги з отримання вищої освіти навчальними закладами. Це означає, що всі, хто вчиться на контрактній формі навчання будуть сплачувати ПДВ (20%), вартість навчання подорожчає на 20% [4].

Відтак, приватний університет теоретично може стати і національним, і дослідницьким. Ці статуси передбачають і більші права, і більше фінансування з боку держави. Перед будь-яким університетом, незалежно від форми власності, відкриваються двері для розширення його адміністративної, академічної та фінансової діяльності. Критерієм для цього стає якість, ефективність і результативність його праці.

Література

1. Вища освіта України // Офіційний веб-сайт МОН України [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.mon.gov.ua/ua/ department/high.
2. Ефективна імплементація Закону "Про вищу освіту" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://kno.rada.gov.ua/komosviti/control/uk/publish/article;jsessionid.
3. Закон України "Про вищу освіту" № 1556-VII від 01.07.2014 р – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/1556-18.
4. Майський Г. Що готує нам рік прийдешній? [Електронний ресурс] / Г. Майський. – Режим доступу: http://uapress.info/uk/news/show/55662.
5. Приватная высшая школа в объективе времени: украинский вариант: Монография / Под общ. ред. В. И. Астаховой. – Х.: ХНУ, 2000. – 460 с.
6. Добрянський І. Приватна вища освіта: філософсько-практичний аспект / І. Добрянський // Педагогіка толерантності. – 2002. – № 3. – С. 28-30.
7. Матюх С.А. Формування концептуальних засад ефективності діяльності вищих навчальних закладів / С. А. Матюх // Економічний часопис – XXI. – 2013. – № 5/6. – С. 82-84.
8. Сергій Квіт підтримав ініціативу приватних вишів // Освітній портал. "Педагогічна преса" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://pedpresa.ua/118928-sergij-kvit-pidtrymav-initsiatyvu-pryvatnyh.

References

1. Vyshcha osvita Ukrainy // Ofitsiinyi veb-sait MON Ukrainy [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://www.mon.gov.ua/ua/ department/high.
2. Efektyvna implementatsiia Zakonu "Pro vyshchu osvitu" [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://kno.rada.gov.ua/komosviti/control/uk/publish/article;jsessionid.
3. Zakon Ukrainy "Pro vyshchu osvitu" № 1556-VII vid 01.07.2014 r – [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/1556-18.
4. Maiskyi H. Shcho hotuie nam rik pryideshnii? [Elektronnyi resurs] / H. Maiskyi. – Rezhym dostupu: http://uapress.info/uk/news/show/55662.
5. Privatnaia vysshaia shkola v ob"ektive vremeni: ukrainskii variant: Monografiia / Pod obshch. red. V. I. Astakhovoi. – Kh.: KhNU, 2000. – 460 s.
6. Dobrianskyi I. Pryvatna vyshcha osvita: filosofsko-praktychnyi aspekt / I. Dobrianskyi // Pedahohika tolerantnosti. – 2002. – № 3. – S. 28-30.
7. Matiukh S.A. Formuvannia kontseptualnykh zasad efektyvnosti diialnosti vyshchykh navchalnykh zakladiv / S. A. Matiukh // Ekonomichnyi chasopys – XXI. – 2013. – № 5/6. – S. 82-84.
8. Serhii Kvit pidtrymav initsiatyvu pryvatnykh vyshiv // Osvitnii portal. "Pedahohichna presa" [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://pedpresa.ua/118928-sergij-kvit-pidtrymav-initsiatyvu-pryvatnyh.

УДК 18:7.01

Стоян Світлана Петрівна
кандидат філософських наук,
доцент кафедри соціології
Національного авіаційного університету
e-mail: sstoyan@mail.ru

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ІТАЛІЙСЬКОГО ВІДРОДЖЕННЯ У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ: ВІД СИМВОЛІЗМУ ДО РЕАЛІЗМУ

У статті автор досліджує особливості культурних трансформацій, що відбуваються у добу Відродження в Італії та призводять до суттєвих змін в образотворчому мистецтві цього періоду. Вони полягають у відході від принципів середньовічної символіко-алегоричної образності на користь реалістичних принципів.

Ключові слова: символізм, реалізм, образотворче мистецтво, образ, гуманізм, античність.

Стоян Светлана Петровна, *кандидат философских наук, доцент кафедры социологии Национального авиационного университета*

Изобразительное искусство Итальянского Возрождения в контексте культурных трансформаций: от символизма до реализма

В статье автор исследует особенности культурных трансформаций, которые происходят в эпоху Возрождения в Италии и приводят к существенным изменениям в изобразительном искусстве этого периода. Они заключаются в отходе от средневековой символико-аллегорической образности в сторону реалистических принципов.

Ключевые слова: символизм, реалізм, изобразительное искусство, образ, гуманизм, античность.

Stoian Svetlana, *Ph.D., docent of department of sociology in the National Aviation University*

Fine art of the Italian Renaissance in the context of cultural transformations: from symbolism to realism

The timeliness of the investigation consists in a clarification of key peculiarities of visual language in the Renaissance that gradually moves from symbolic picturesqueness to allegorical-realistic forms. However, the transformation of the symbolic mystical worldview in the Middle Ages and transition to the primacy of scientific rationality and individualism are not completely manifested in the single-valued characteristics for all geographical and cultural localizations of the Renaissance, for example, of the Italian and the Northern Renaissance. Within the framework of the latter the symbolic trends in the creation of northern artists assume peculiarly colored and unique shapes.

The object of the article is to study the essential stages of transformation in the visual arts of the Renaissance concerning its moving away from symbolic picturesqueness and peculiarities of these processes in the territory of the northern countries, which remain significantly committed to the symbolic language.

In contrast to the Italian Renaissance, Northern Renaissance demonstrates the adherence to symbolically figurative language that combines with the basic innovative methods. The works of H. Bosch demonstrate the symbolic Christian worldview of the northern countries of Europe, which did not so rapidly break link to the mystical religious traditions of the Middle Ages that were added with alchemic, astrologic and other esoteric knowledge of that time. Peter Bruegel is also under the influence of Bosch's works. He created his early works in a similar symbolically phantasmagoric manner. The works of German genius, A. Dürer, who succeeds in combining the innovation technology with the symbolically allegorical performance, symbolically embody the theme of death and inconstancy of all living beings.

Keywords: symbolism, realism, art, image, humanism, antiquity.

Актуальність розвідки полягає у з'ясуванні ключових особливостей візуальної мови у добу Відродження, що поступово відходить від символічної образності у бік алегорично-реалістичних форм. Трансформація символіко-містичного світобачення Середньовіччя й перехід до примату наукової раціональності й індивідуалізму, однак, не постають абсолютно однозначними характеристиками для усіх географічно-культурних локалізацій Відродження, наприклад, Італійського і Північного. У межах останнього символічні тенденції у творчості північних митців набувають своєрідно-забарвлених і неповторних форм.

Дослідженням трансформаційних змін в образотворчому мистецтві доби Відродження займались О. Бенеш, А. Варбург, Г. Вьольфін, О. Ф. Лосєв, Є. Е. Леванов, Е. Панофський, Ю. Романенкова, О. В. Блінова та інші.

Мета статті – дослідити основні етапи трансформації образотворчого мистецтва доби Відродження щодо його відходу від символічної образності, а також особливості цих процесів на теренах Північних країн, що у значній мірі зберігають прихильність до символічної мови.

Перехід до нової візуальної мови у добу Відродження є досить складним, неоднорідним, нелінійним процесом, підґрунтя якого починає зароджуватися за часи пізнього Середньовіччя, адже готичний стиль у мистецтві, на думку О. Лосєва, доречно розглядати вже крізь призму гуманістичного мислення. Зростання ролі людини, її індивідуалістичне піднесення й устремління до небес в усвідомленні своєї богообраності й причетності до потенцій божественної творчості, візуалізуються в гостроконечних обрисах готичного собору, що усією своєю конструкцією спрямований до небес. Поступовий відхід від символіко-містичного світобачення Середньовіччя й перехід до примату наукової раціональності й індивідуалізму також при прискіпливому розгляді не постають абсолютно однозначними характеристи-

© Стоян С. П., 2015

ками для усіх географічно-культурних локалізацій Відродження, наприклад, Італійського і Північного, унаочнюючи при цьому нелінійність його розвитку й неможливість однозначного застосування усіх без винятку глобальних рис цієї епохи.

Як зазначає Лосєв, навіть на італійських культурних теренах індивідуалістські інтенції відрізняються своєю суперечливістю й, у решті решт, призводять до глибокої кризи й розуміння обмеженості людських можливостей. Неоплатонічне підґрунтя італійської візуальної реалістичної образності, на противагу розгляду мистецтва цієї доби крізь призму лише практично повного заперечення символічної умовності та її виродження на алегоризм, перетворює тілесну красу ренесансних творів на живий символ божественної мудрості у дусі Плотіна, що виявляється у цьому світі через посередництво митця. Звісно, непотрібно при цьому забувати про дійсне переформатування творчого світовідчуття та його максимального зацікавлення реальними проявами природної дійсності, художнім відображенням якої й постають ренесансні твори, втілюючи у своїх образах переосмислені античні уявлення про красу і гармонію, що вже базуються не на умоглядних принципах Середньовіччя, а мають чітко окреслене науково-математичне підґрунтя. Розширений пласт знань, які набувають тогочасні художники, використовується задля максимально точної візуалізації усіх нюансів людської природи й "математика спрямовується на ретельний вимір людського тіла; якщо античність ділила зріст людини на якісь там шість або сім частин, то Альберті з метою досягнення точності у живописі й скульптурі розподіляє його тепер на 600, а Дюрер згодом – й на 1800 частин" [1, 49]. На відміну від середньовічного майстра, перед яким не поставала проблема максимально реалістичної передачі людської тілесності, що зображувалась максимально умовно, підкреслюючи цим важливість духовної складової, ренесансний художник переходить до повноцінно-реалістичної тілесності, завдяки чому, за свідченням Лосєва, трьома основними пріоритетами у мистецтві постають: людське тіло, трьохмірність і рельєфність зображень й довіра до людського зору.

Ще однією надзвичайно важливою ознакою, що відрізняє мистецтво Відродження від середньовічних творів є широкомасштабне застосування перспективи, перші кроки до якої здійснює у період Проторенесансу Джотто. На думку Е. Панофського, "якщо і в історії мистецтва скористатися вдало винайденим терміном Ернеста Кассірера, її можна визначити як одну із "символічних форм", через які "духовно значущий зміст пов'язаний із конкретним чуттєвим знаком і цьому знаку внутрішньо притаманний" [2, 46]. І особливості цієї перспективи, а не просто факт її наявності, можуть змістовим чином характеризувати ту чи іншу художню епоху. Образотворче мистецтво Ренесансу, з одного боку, продовжує звертатися до християнських релігійних сюжетів, але, з іншого боку, за принципами реалізації цього завдання, кардинально відрізняється від середньовічної практики, що призводить, на думку Панофського, до того, що "перспективізм у релігійному мистецтві виключає сферу магічного, де художній твір сам по собі є чудотворним, і сферу догматично-символічного, де художній твір свідчить про диво або передрікає його" [1, 278]. Завдяки перспективі на перший план виходить сфера психологічного й мистецтво набуває можливості відкрити усе багатство індивідуального внутрішнього світу людини.

Символічний контекст практично зникає у подібних творах, у кращому випадку перероджуючись на раціональний алегоризм. Таким чином, виходячи із того, що образотворче мистецтво на основі концепції Кассірера ми визначаємо як символічну форму, яка у різні історичні періоди розвитку європейської культури, у свою чергу, характеризується домінуванням своїх складових – символічної, класичної й некласичної форми мистецтва, які також складаються із значної кількості різнорідних символічних форм, одні із різновидів яких, притаманні Ренесансу, ми можемо визначити як суто реалістичні, реалістично-алегоричні та реалістичні з символічними елементами, що приходять на зміну символічним і символіко-алегоричним формам Середньовіччя. Це не означає, що символічні образи зникають в усіх творах Відродження – ми вже зазначали, що процеси, які відбуваються у межах цього періоду відзначаються своєю складністю й нелінійністю, особливо стосовно мистецтва Північного Відродження, про яке ще буде йти мова. Символічні елементи можуть також бути присутніми у вигляді другорядних і додаткових деталей навіть у суто реалістичному творі, про що дуже ґрунтовно і розгорнуто пише О. Лосєв у своїй роботі "Символізм та реалістичне мистецтво", проекції якої є абсолютно доречними у плані розгляду мистецтва Відродження. Реалістично-алегоричні й суто реалістичні ж образи, у переважній більшості превалюють у ренесансному мистецтві Італії, підґрунтя якого закладає науково-раціоналістична художня теорія цього періоду, в основі якої лежать вже не теологічні догмати, а досягнення тогочасних наук.

Вже у період раннього Ренесансу італійські художники, окрім своєї образотворчої діяльності, зверталися до теоретичного обґрунтування нових наукових підходів до живопису, свідченням чого є трактат П'єро делла Франческа "Про живописну перспективу", в якому він "формулює "математично точний образ лінійної перспективи", першим уособленням якої є вже "Трійця" Мазаччо" [2, 13]. Про значення числа й математичного обрахунку згадує у своєму "Трактаті про архітектуру" й Антоніо Аверліно Філарете.

Провідного значення у цей період набувають твори Леона Баттіста Альберті, що у роботах "Про живопис", "Про зодчество", "Про статую" закладає науково-математичне підґрунтя розуміння мистецької гармонії, ритму, пропорції та симетрії, вважаючи, що "вища краса є нічим іншим, як цілісним співвідношенням частин, (…) краса і гармонія проникнуті й утворені числом, що вони – продукт Розу-

му, божественного або людського" [1, 255]. Антично-міметичні принципи наслідування природі Альберті проповідує у своєму трактаті "Про живопис", що закладає основи реалістичного відображення навколишньої дійсності.

Звернення до математичних принципів "золотого перетину" в мистецтві відбувається також у трактаті Луки Пачолі "Про божественну пропорцію". На думку Петрарки, живопис повинен спрямовувати людину на споглядання краси природи, що є витвором Творця цього світу. Піко делла Мірандола, на думку Лосєва, у своєму відношенні до мистецтва коливається між антропоцентризмом та принципами античного неоплатонізму, що відзначається легкістю, невимушеністю – тобто, світськістю.

Тяжінням до реалістичної або реалістично-алегоричної образності й реалізації античних художніх принципів відзначені твори таких митців раннього італійського Відродження як Мазаччо, Донателло, Брунелескі, Ботічеллі тощо. Роботи Сандро Ботічеллі, з одного боку, тяжіють до індивідуалістично-реалістичної образності, створюючи притаманні саме йому образи витончених, білокорих жінок, а, з іншого боку, містять значний пласт алегорій. На картині "Весна" усі жінки, у тому числі й три грації, зображені вагітними, вони виступають алегоріями відродження природи із приходом тепла, а також відсилають нас до античного поетичного сюжету Овідія. Лосєв, вбачаючи неоплатонічні ознаки у творчості Ботічеллі, акцентує увагу на тому, що "платонічні гуманісти ренесансу розглядали трьох грацій не просто як "світу" Венери, відповідно до міфологічних джерел, а як три її обличчя, три іпостасі, "єдністю" яких є сама Венера. При цьому традиційні імена Аглая, Евфросіна, Талі замінювались на інші, що безпосередньо вказували на їх тотожність із Венерою, "краса", "любов", "насолода" або "краса", "любов", "цнотливість" [1, 331].

Культура високого Відродження лише зміцнює науково-раціоналістичну основу мистецької практики, перетворюючи художників на титанів художньої думки, що вміщували у собі неймовірні творчі й наукові здібності. Пріоритет візуального образу був настільки значним, що він не тільки виступав на "рівних" із культурою слова, а й претендував на більш провідну роль, свідченням чого є виведення Леонардо да Вінчі живопису на рівень науки, що стоїть навіть вище філософії. Слідом за античними прихильниками теорії мімезису, Леонардо у своїх теоретичних нотатках пропонує митцям наслідувати природі, уподібнюючи художника дзеркалу, що максимально реалістично подає нам картину реальної дійсності. Ґрунтовне знання анатомії, наукова обізнаність у сфері точних дисциплін, дає можливість Леонардо створювати надзвичайно реалістичні, але, у той же час, одухотворені образи, у вигляді вторинних і фонових елементів яких можуть проступати певні символи та алегорії, що, загалом, не впливають на стрижневу реалістичну спрямованість його художніх образів. "Набагато ближче стоїть Леонардо до Аристотеля. Спільне між ними – любов до конкретного, відкритий погляд на світ" [1, 434].

На противагу цьому, інший титан Відродження – Мікеланджело, на думку Лосєва і Панофського, більше тяжіє до неоплатонізму. "Твори Мікеланджело відображають неоплатонічний світогляд не тільки у формі й мотивах, але також в іконографії та змісті… Мікеланджело звертається до неоплатонізму в своїх пошуках зримих символів людського життя й долі, як він їх переживав" [1, 442], хоча, на нашу думку, він також максимально спрямований (особливо у першій половині свого творчого шляху) на повнокровну й реалістичну передачу всіх нюансів людського тіла, що базується на глибокому знанні анатомії й точних наук. Античні образи кремезних атлетів стають характерною ознакою творів митця, у своїй іноді гіперболізованій формі закладаючи основи майбутнього маньєризму.

У період пізнього Відродження в Італії на базі вже існуючих протиріч всередині художнього процесу, пов'язаних із кризою індивідуалізму, певного розуміння обмеженості лише реалістичної образності, відбувається зародження маньєризму, який відома українська дослідниця у сфері образотворчого мистецтва Ю. В. Романенкова розглядає у надзвичайно більш широкому контексті як категорію, що не прив'язана до конкретного історичного періоду. "Маньєризм у даному контексті – це категорія "наскрізна", позачасова. Із часом термін "маньєристичний" став синонімом поняття "кризовий" по відношенню не тільки до перехідної епохи, але й до зламної фази того чи іншого стилю або напряму в художній культурі. Власне, маньєризм у більш широкому розумінні – це стан епохи, стилю або окремо взятої особистості, яке можна назвати відлунням, хворобливим відгуком на те, що відбувається навколо, на крах ідеалів і зяючу порожнечу" [3, 24]. Як зазначалося, вже у творчості Мікеланджело відчуваються мотиви назрівання внутрішньої незадоволеності раціоналізовано-реалістичною образністю, що у подальший маньєристичний період реалізується у схильності митців до символізму й алегоризму. Зародження маньєризму відбувається в Італії, але символіко-алегоричні тенденції цього напряму більш повномасштабно розгортаються у творчості митців Північного Відродження. "Із італійських маньєристів можна назвати Я. Понтормо, Дж. Б. Россо, А. Бронзіно, Ф. Парміджано, Ф. Приматіччо, П. Тібальді, Б. Челліні, Б. Амманаті, Дж. Вазарі, Б. Буонталенті, із французів – майстрів школи Фонтебло, із нідерландців А. Блумарта, Х. Гольциуса, Ф. Флоріса і Брейгеля Старшого, а із іспанців – відомого Ель Греко. Раніше маньєристичним художнім методом користувався нідерландець Ієронім Босх" [1, 467]. Маньєристичні тенденції продовжували своє існування в Європі практично до початку XVII ст. Як зазначає О. Бенеш, Дж. Б. Россо, а згодом і Я. Понтормо, наслідуючи прийомам Мікеланджело, художники-маньєристи роблять фігури своїх персонажів максимально видовженими, нематеріально-спірітуалізованими, у своїй нереалістичності символічно спрямованими до небес.

Отже, ми можемо зазначити, що зміна культурно-світоглядної парадигми, що відбувається у добу Відродження, стає потужним поштовхом для повномасштабного розгортання трансформаційних процесів у лоні образотворчого мистецтва, що на італійських теренах характеризуються відмовою від символічного способу передачі внутрішнього змісту художнього образу на користь міметичних, наближених до реалій візуалізацій. Звернення до людської тілесності, застосування перспективи, а також орієнтація на раціоналістичні досягнення тогочасних наук остаточно відокремлюють італійське мистецтво від сакрального середньовічного символізму, відкриваючи нові перспективи його розвитку в просторі європейської культури.

Література

1. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1998. – 750 с.
2. Панофский Э. Перспектива как "символическая форма". Готическая архитектура и схоластика / Э. Панофский. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 336 с.
3. Романенкова Ю. В. Мировоззренческие универсалии периодов Stilwandlung в мировом художественном процессе / Ю. В. Романенкова. – К.: Химджест, 2009. – 276 с.

References

1. Losev A. Ф. Estetika Vozrozhdeniia. Istoricheskii smysl estetiki Vozrozhdeniia / A. F. Losev. – M.: Mysl', 1998. – 750 s.
2. Panofskii E. Perspektiva kak "simvolicheskaia forma". Goticheskaia arkhitektura i skholastika / E. Panofskii. – SPb.: Azbuka-klassika, 2004. – 336 s.
3. Romanenkova Iu. V. Mirovozzrencheskie universalii periodov Stilwandlung v mirovom khudozhestvennom protsesse / Iu. V. Romanenkova. – K.: Khimdzhest, 2009. – 276 s.

УДК 1(091)(470)

Волосатова Мария Александровна
аспирантка кафедры культурологии и кино-, телеискусства Луганского национального университета им. Тараса Шевченко
e-mail: mariyaaa24@yandex.ru

ЭВОЛЮЦИЯ КОНЦЕПЦИЙ ТРУДА И СОБСТВЕННОСТИ В ФИЛОСОФИИ Н. А. БЕРДЯЕВА

Статья посвящена выявлению особенностей философских взглядов Н. А. Бердяева на проблему труда и собственности в ранний период творчества философа, прослежено их дальнейшее изменение и развитие. Данные концепции рассмотрены в контексте критики философом социализма и капитализма. Раскрываются религиозные и духовные основы труда и собственности, творческий характер труда и его качественная иерархия. Выделен способ выход из кризиса, предложенный философом.
Ключевые слова: труд, хозяйство, собственность, социализм, капитализм.

Волосатова Марія Олександрівна, *аспірантка кафедри культурології та кіно-, телемистецтва Луганського національного університету ім. Тараса Шевченка*

Еволюція концепцій праці та власності у філософії М. О. Бердяєва

Стаття присвячена виявленню особливостей філософських поглядів М. О. Бердяєва на проблему праці та власності в ранній період творчості філософа, простежена їх подальша зміна і розвиток. Концепції розглянуті в контексті критики філософом соціалізму й капіталізму. Розкриваються релігійні та духовні основи праці та власності, творчий характер праці та її якісна ієрархія. Виділено спосіб виходу з кризи, запропонований філософом.
Ключові слова: праця, господарство, власність, соціалізм, капіталізм.

Volosatova Maria, *postgraduate student of Luhansk Taras Shevchenko National University*

The evolution of the concept of work and property in N. A. Berdyaev`s philosophy

The article is concerned with revelation of specialty of philosophical view of N.A. Berdyaev to a question of work and property during their evolution. The view of the work and property problem at an oeuvre of philosopher was investigated and further changes and development were retraced. Actual conceptions are put in context of comment of socialism and capitalism by Berdyaev. Revealed religious and spiritual foundations of work and property, the creative nature of the work and its quality hierarchy. Highlighted the way out of the crisis proposed by the philosopher.
Keywords: work, economy, property, socialism, capitalism.

Сегодня, в условиях глобального экономического и политического кризиса, в котором оказалось общество, актуализируется проблема поиска новых взглядов на экономические процессы, политическую сферу жизни, а также на хозяйственную жизнь в целом. Современная экономика нацелена

© Волосатова М. А., 2015

на извлечение прибыли из любого хозяйственного акта, в то время как духовным основам хозяйства, труда и собственности внимания практически не уделяется. Возникает необходимость обратиться к творческому наследию выдающегося русского философа Серебряного века Н. А. Бердяева, религиозная антропология которого становится особенно актуальной для формирования нового угла зрения касательно хозяйственной жизни современного человечества.

Целью данной статьи является выявление особенностей философских взглядов Н. А. Бердяева на проблему труда и собственности в их эволюции. Из цели вытекают следующие задачи: исследовать взгляды Н. А. Бердяева на проблему труда и собственности в ранний период творчества философа и проследить дальнейшее их изменение и развитие; рассмотреть данные концепции в контексте критики философом социализма и капитализма.

Проблемой труда в философии Н. А. Бердяева занимались С. В. Кочеткова [1], И. В. Назаров [2], Н. Г. Филиппенко [2]. Взглядам Н. А. Бердяева на собственность в контексте обобщенного исследования проблемы собственности уделяли внимание С. И. Голенков [3], Р. Г. Малахов [4], В. А. Шабашев [4]. Исследователи, как правило, довольно кратко рассматривают данную проблематику непосредственно в творчестве Н. А. Бердяева. Необходимость обобщенного подхода к осмыслению взглядов Н. А. Бердяева на труд и собственность в их эволюции обуславливает актуальность данной статьи.

Изначально проблема труда возникает в философии Н. А. Бердяева в контексте его критики социализма. В работе "Субъективизм и индивидуализм в общественной философии" (1901) мыслитель говорит о власти природы над человеком, которую можно победить путем высокого уровня развития производительных сил, орудий труда и повышения производительности труда. "Источником неравенства, неразвитости и недифференцированности личности всегда является низкий уровень развития производительных сил, элементарность социальной среды, зависимость человека от природы" [5, 174]. Далее в книге "Новое религиозное сознание и общественность" (1907) философ обозначает религиозный характер труда. Труд возникает как проклятие человека с тех пор, как он "отпал от Бога и пошел устраивать жизнь свою вне Бога" [6, 69]. Отныне человек вынужден бороться за свое существование, в поте лица добывать хлеб свой. И эта необходимость победы над природой лежит в основе всей человеческой культуры. Человечество защищается от стихийности мира, создавая искусственную социальную среду. По словам философа, развитие культуры не только не смогло решить проблему хлеба насущного, но усугубило ее, раскрыв внутреннюю антиномичность и трагичность человеческой жизни в этом мире. И особенно эта антиномичность обострилась в XIX веке. Для разрешения проблемы человеческого существования возникла необходимость в перестройке основ жизни, что было целью социализма: "Социализм сразу же заявил претензию стать религией для нового человечества и внутренняя связь его с религией не подлежит сомнению. Обожествленными человеческими силами обещает социализм снять древнее проклятие, устроить греховный мир, не воссоединив его с Богом" [6, 70].

По мнению Бердяева, для социализма беспощадное отношение к личности. Никогда личность не является целью, а лишь средством характерно, оценивается по полезности для пролетарско-социалистического рая. "Всякий последующий миг человеческого существования будет мыслиться не как цель сама в себе, не как ценность, которую нужно глубоко пережить, а как средство для дальнейшего будущего" [6, 76]. Социалистическая религия стремится осчастливить людей, презирая их, небесного Бога подменить богом земным, последним сверхчеловеческим воплощением мировой вражды к истинному Богу – в этом окончательный пафос религии социализма.

В буржуазном мире достоинство личности также не ценится, определяется не внутренними качествами, а внешними вещами, собственностью человека: "Жизнь огромной массы людей управляется ныне экономическим рассудком, все ценности жизни связываются не с человеческой личностью, а с прикрепленными к человеку социальными вещами, с материальной силой, не зависящей от внутреннего существа и достоинства личности" [6, 106]. В творчестве философа возникает вопрос частной собственности. "Буржуазно-капиталистическая собственность и буржуазное право наследства есть в существе своем крайнее отрицание личной собственности как результата личного труда и усилий, личных качеств" [6, 107]. Частная собственность не заложена в природе личности и слишком часто направлена против ее достоинства. Бердяев говорит о том, что частная собственность представляет собой семейно-родовой институт, а право наследства – это культивирование безличного рода. Лишь на почве религиозного переворота – падения родового начала и победы над ним начала личного – возможно возникновение истинно общественной и истинно личной частной собственности, заслуженной и освященной. Люди будут избавлены от материальных предметов, в силу которых их оценивают не по индивидуальным качествам личности. Частную же собственность на предметы потребления необходимо сохранить, так как это индивидуализирующее начало. Тут же философ оправдывает социализм за то, что тот стремится освободить личность от гнета вещей и предметов, от фальшивых и призрачных материальных ценностей, способствует выявлению личности такой, какой она является вне зависимости от внешних вещей. В данном случае обнаруживается естественное неравенство людей, разнообразие индивидуальностей, которое достигается путем установления равенства для внешних вещей.

Проблема социализма связана с религиозным призванием труда и освящением его как предназначенного для высшей цели. Трудиться стоит не только для себя и других людей, а для мирового смысла, в котором отражается каждое индивидуальное усилие. Труд не должен быть лишь заботой о завтрашнем дне, а богатство не должно быть рабством у материальных вещей. Трудиться стоит во имя Бога, и, по мнению Бердяева, трудовая общественность должна стать теократической. Именно от теократии философ ждет благословения труда, преображения природы в освященном труде, святой материи жизни.

Физический труд, направленный на добывание средств к существованию, тяжел, несет на себе проклятье в поте лица добывать себе хлеб. Социализм, не подчиненный религиозным целям, не может освятить труд и одухотворить материю человеческого существования. Философ видит религиозный смысл социализма в том, что хозяйственная жизнь должна быть подчинена высшей цели и освящена, иначе она умерщвляет человеческий дух и приводит к небытию.

В "Философии свободы" (1911) неявно намечается тема творческого характера труда: "Человек ввергся в стихию звериного хаоса и мучительной историей, трудовым развитием, длительным процессом творчества должен выйти из этого зверино-хаотического состояния, очеловечиться, стать во весь свой рост, освободиться из плена для нового и окончательного избрания себе бытия в Боге или небытия вне Бога" [7, 161].

В 1912 году выходит монография бердяевского единомышленника по движению православного возрождения С. Н. Булгакова "Философия хозяйства", одной из основных идей которой является оправдание труда как богоугодного отношения к миру. Бердяев же считает труд недостаточно радикально преодолевающим мир, хозяйство для него представляет собой послушание последствиям греха как мировой порчи [8, 257]. Об этом философ пишет в работе "Смысл творчества" (1916), развивая тему труда и творчества и отделяя одно понятие от другого: "Хозяйственный труд, как и всякий труд, не есть еще творчество и предполагает несение послушания последствиям греха. В заботе, опасении и трудовом поте хозяйства, права и государства нет даровой благодати любви" [9, 270]. Хозяйство и труд ветхозаветны, и новозаветное христианство оправдывает государство, право, хозяйство тем, что закон нужен и должен изобличать грех. Евангелие же проповедует свободу от вечной заботы о благоустройстве жизни.

В статье "Духовный и материальный труд в русской революции" (1918) речь идет о качественном труде, об иерархии человеческого труда, в которой высшее качество получает соответствующее ему место: "Высшее право принадлежит качественному труду, самое же высшее право принадлежит творчеству. В мире человеческого труда есть своя иерархия, свои восходящие и нисходящие ступени. И труд может быть организован лишь иерархически, а не механически" [10, 68]. Труд имеет свои священные права и не может находиться в исключительной власти капитала. По словам философа, ошибочна социалистическая идеология, поскольку она механически уравнивает трудящихся, исключая возможность проявления индивидуальностей; человек рассматривается как арифметическая единица, как носитель известного количества труда – не существует качественного различия между людьми.

В "Философии неравенства" (1923) Н. А. Бердяев говорит уже о том, что социализм отрицает творческую природу труда, являясь идеологией механического, бескачественного материального труда. Между тем труд имеет духовную основу, священные права и обязанности. При этом священен лишь тот труд, который пребывает в качественной иерархии. Производительность материального труда зависит от духовного состояния человека, от его духовной дисциплины, которая, в свою очередь, имеет религиозные основы, без чего труд разлагается и распыляется, а хозяйственная жизнь превращается в мусор.

В данной работе Бердяев вновь обращает свое внимание на проблему частной собственности, на ее религиозные духовные основы и укоренение в свободе человека, в его органической и духовной связи с предками и потомками. Однако, как отмечает мыслитель, с началом собственности могут быть связаны и злоупотребления, собственность легко делается орудием человеческой корысти и жадности. Следовательно, сама собственность должна быть подчинена высшим началам и ограничена, внутренне одухотворена. Лишь тогда она оправдана и имеет свою миссию. Религия социализма может привести к остановке роста производительности труда и к парализации творчества по причине уничтожения мотивации труда. В такой ситуации невозможна творческая избыточность, поскольку она предполагает неравенство, соревнование и подбор. "И во имя свободы творчества, во имя цвета жизни, во имя высших качеств должно быть оправдано неравенство" [11, 172]. С хозяйственной точки зрения неравенство благоприятно, поскольку благодаря ему возможен максимум достижений в хозяйственной жизни, максимум преодоления нужды.

Философ указывает на то, что принцип частной собственности давно уже обездушен и извращен. Социализм не допускает никакой духовной ценности и нравственного смысла в индивидуальном отношении человека к предметам материального мира, к природе. Для социалистического сознания все хозяйственные акты бездушны, не освящены, определяются исключительно интересами и не могут заключать в себе ничего духовного и нравственно осмысленного. Хозяйственное отношение к природе без прав и обязанностей собственности есть циническое отношение к хозяйству, превращение всего материального во временное, корыстное средство. В этом и заключается исключительно потребительская идеология. Соб-

ственность же по природе своей начало духовное, предполагающее не только потребление материальных благ, но и устойчивую преемственную духовную жизнь личности в семье и роде.

В работе "О назначении человека" (1931) философ называет труд проклятьем, поскольку он мучителен, сопровождается болью. Однако в труде чувствуется хоть и отяжеленное, но творческое призвание человека. Человек призван к творческой переработке человеческим духом природных стихий, но "трагизм в том, что труд не всегда бывает творческим, и огромная масса человечества обречена на нетворческий труд, на труд мучительный и иногда страшный, труд рабский" [12, 186]. Труд – это не только проклятие человека, но и благословение, труд священен и связан с глубочайшими основами жизни, имеет искупляющее значение и аскетический смысл. Внутренне-этическая проблема труда представляет собой, прежде всего, проблему личности. Труд как библейское проклятье есть основная причина образования в мире социальной обыденности, которая подавляет личность и лишает ее свободы и собственных нравственных суждений. Но в своих истоках труд священен и религиозно обоснован, что предполагает духовную свободу. Духовное же преображение труда – его переживание в духовной свободе или как искупления, или как творчества.

В этой же работе Бердяев рассматривает вопрос о собственности с точки зрения христианства, указывая, что принцип абсолютной собственности над материальными вещами недопустим, собственность – порождение греха. Абсолютное право собственности принадлежит только Богу. Собственность дается человеку в пользование и должна употребляться лишь с пользой, иначе человек морально лишается на нее права. Следовательно, этически право частной собственности может быть признано как право ограниченное, как право употребления, а не злоупотребления. Философ указывает, что право собственности оправдано ее творческим результатом, однако собственность требует аскезы и самоограничения, иначе превращается во зло.

В статье "Христианство и классовая борьба" (1931) Бердяев говорит о проблеме труда как о внутренней, духовной, религиозной проблеме, вне решения которой невозможно существование общества. Данная проблема стоит перед каждой личностью, как проблема религиозного отношения к труду, к собственному труду и чужому труду, ставятся вопросы об этике труда, связанной с религиозными основами жизни. На труде основывается не только хозяйство, но и вся общественная жизнь. Следовательно, вопрос о духовных основах труда и есть вопрос о духовных основах общества.

Философ вновь обращает внимание на творческий характер труда, указывая, что "не всякий труд творческий, и вся острота рабочего вопроса связана именно с нетворческим, тяжелым, часто бессмысленным для личности трудом" [13, 60]. Человек принуждается к труду материальным миром из необходимости, и хозяйственный процесс, представляя собой борьбу живых людей, и есть их творческая активность. Но человек, являясь свободным духом, может принять труд, как свой духовный путь, аскезу, как служение сверхличным целям. Бердяев говорит о невозможности создать царство труда, не изменив духовного и нравственного отношения к труду. Аксиологически он устанавливает такую иерархию ступеней и ценностей, при которой главенство отдается духовному, затем экономике, и в последнюю очередь политике. "Аксиологически нужно мыслить общество, как духовно-экономическое, творчески-трудовое при необходимом минимуме политики" [13, 72-73].

Далее, в работе "Дух и реальность (Основы богочеловеческой духовности)" (1935), идет речь о духовной составляющей труда: "Духовность относится ко всей полноте жизни, к целостному человеку, т. е., и к человеческому телу, и к физическому труду человека" [14, 384]. Механизация и материализация труда есть состояние греховности. Самый низменный материальный труд требует от человека духовного усилия. По мнению философа, новой духовностью может стать целостная человечность, которая будет относиться не к отдельной сфере, а ко всей жизни в целом и в частности к человеческому труду. Это заложено в христианстве, но не раскрыто в достаточной мере в традиционных формах духовности. Труд не только аскетичен, но есть также жертва и борьба, внедрение человека в космическую жизнь, кооперация с другими людьми. Такой трудовой процесс имеет глубокую связь с духовностью, делая ее более целостной. В этом и выражается связь духовности и социальности. "В мире должна образоваться духовность, христианская духовность, которая может быть названа социалистической, коммюнотарной, но которая прежде всего персоналистическая, так как в основании ее лежит отношение человека к человеку, к ближнему, ко всякой конкретной человеческой личности" [14, 452].

В работе "О рабстве и свободе человека" (1936) Бердяев вновь поднимает вопрос о буржуазной собственности, о ее обесчеловечивании и обезличивании. Личность не может зависеть от собственности и капитала. Недопустима собственность, становящаяся орудием порабощения и угнетения человеческой личности. Государство и общество не могут быть субъектами собственности, так как перенесение на них собственности есть объективация. Государство и общество могут быть лишь посредниками и регуляторами. По отношению к человеческой личности собственность имеет лишь функциональное значение, она совсем не священна, священен человек.

Тут же философ говорит о труде: труд должен быть освобожден от рабства и угнетения, однако это невозможно в полной мере, поскольку "труд есть самая большая реальность человеческой жизни в этом мире, есть первичная реальность… В труде есть и правда искупления (в поте лица будешь добывать хлеб свой), и правда человеческого творчества и строительства" [15, 183]. Человеческий труд гуманизирует природу, раскрывая великую миссию человека в природе.

В статье "Христианство и революция" (1937) Бердяев выделяет христианское отношение к феодальной или капиталистической собственности. Согласно христианству, такая собственность не является личной и направлена на угнетение личности. Неограниченная собственность, не связанная с достоинствами личности, становится могущественным орудием эксплуатации слабых и неимущих. "Единственная собственность, которая допустима для христианской совести, есть собственность действительно личная, трудовая, которая не может быть превращена в орудие эксплуатации ближних. В известном смысле только личная собственность и допустима и недопустима анонимная собственность" [16, 51]. Христианство может признать священными духовные основы человеческого общества – ценность личности, свободу, справедливость, любовь и милосердие, труд, но не какие-либо формы государства и хозяйства.

В труде "Царство Духа и царство Кесаря" (1951) речь идет о новом человеке, который может быть только творческим человеком. Творчество нельзя отождествлять с трудом. Труд – основа человеческой жизни, принадлежащая к царству необходимости, царству Кесаря. Достоинство труда в современном мире должно быть повышено. Так как творчество "принадлежит к целям жизни, к царству свободы, к царству Духа" [17, 154].

Таким образом, как мы видим, в творчестве Н. А. Бердяева концепции труда и собственности претерпевают заметное изменение и развитие. Изначально труд имел нетворческий характер, рассматривался как приспособление человека к необходимости, как проклятье в поте лица добывать хлеб свой. Это способ защитится от стихийности мира и позаботиться о завтрашнем дне. Философ поднимает вопрос о религиозном призвании труда и освящении его как предназначенного для высшей цели. По словам мыслителя, трудиться стоит во имя Бога. Далее труд уже обретает духовную основу и рассматривается как одна из форм творчества. Бердяев вводит понятия качественного труда и трудовой иерархии. Священным считается лишь труд, находящийся в качественной иерархии. Не всякий труд можно назвать творческим. Творчество и физический труд обладают различными качественными характеристиками, при этом творческий труд стоит выше в иерархии ценностей, поскольку он есть служение и предполагает духовные мучения. Обращаясь к проблеме собственности, философ отмечает, что и в капитализме, и в социализме собственность обесчеловечена и угнетает, так или иначе, личность. Изначально у Бердяева собственность – это семейно-родовой институт, культивирование безличного рода. Однако поднимается вопрос и о духовной основе собственности, благодаря чему достигается связь человека с природой и отбрасывается исключительно потребительское отношение к ней. Теперь собственность коренится в духовной связи с потомками. Собственность оправдывается ее творческим результатом, но требует аскезы и самоограничения.

Рассматривая будущее общество, философ говорит о новом мире, который будет обращен к духовным началам, при этом политика должна подчиняться экономике, а общество должно мыслиться как духовно-экономическое, творчески-трудовое при необходимом минимуме политического вмешательства. Мир идет к новой организации труда и к освящению труда. По мнению философа, выходом из сложившегося кризиса есть духовная революция, новая психология труда и экономическая психология. Бердяев считает, что трудовая общественность должна стать теократической, ибо именно в ней труд найдет свое благословение и освящение.

Литература

1. Кочеткова С. В. К вопросу становления понятия "Человек хозяйствующий" (Социально-философский аспект) /Кочеткова С. В. // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 7: Философия. Социология и социальные технологии. Вып. 6. – 2007. – С. 73-75.
2. Назаров И. В., Филиппенко Н. Г. Труд в мире-для-я и в мире-для-другого (о религиозных основаниях философии труда Н. А. Бердяева) /Назаров И. В., Филиппенко Н. Г. // Метаморфози свободи: спадщина Бердяєва у сучасному дискурсі (до 125-річчя з дня народження М. О. Бердяєва): Український часопис російської філософії. Вісник Товариства російської філософії при Українському філософському фонді. Вип. 1. – К. : Вид. ПАРАПАН. – 2003. – С. 486-495.
3. Голенков С. И. К экзистенциальным основаниям собственности /Голенков С. И. // Вестник Самарской гуманитарной академии. Выпуск "Философия. Филология. " – 2010. – № 1(7). – С.91-99.
4. Шабашев В. А. Собственность как этико-экономико-правовой феномен / Шабашев В. А., Малахов Р. Г. // Вестник Кемеровского государственного университета. – 2013. – №2 (54). Т 1 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.kemsu.ru/Content/userfiles/files/Vestnik_Kemgu.
5. Бердяев Н. А. Субъективизм и индивидуализм в общественной философии. Критический этюд о Н.К. Михайловском / Н. А. Бердяев. – М. : Астрель, 2008. – 1008 с.
6. Бердяев Н. А. Новое религиозное сознание и общественность / Н. А. Бердяев. – СПб.: Издание М. В. Пирожкова, 1907. – 233 с.
7. Бердяев Н. А. Философия свободы / Н. А. Бердяев. – М., 1911. – 254 с.
8. Титаренко С.А. Специфика религиозной философии Н.А. Бердяева / Титаренко С.А. – Ростов н/Д: Изд-во Рост. ун-та, 2006. – 288 с.
9. Бердяев Н.А. Смысл творчества (Опыт оправдания человека) / Н. А. Бердяев. – М. : Изд-во Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1916. – 358 с.
10. Бердяев Н. А. Духовные основы русской революции [Электронный ресурс] / Бердяев Н. А. – Режим доступа: http://krotov.info/library/02_b/berdyaev/1918_291.
11. Бердяев Н. А. Философия неравенства. Письма к недругам по социальной философии / Н. А. Бердяев. – Берлин: Обелиск, 1923. – 246 с.

12. Бердяев Н. А. О назначении человека / Н. А. Бердяев. – М.: Республика, 1993. – 383 с.
13. Бердяев Н. А. Христианство и классовая борьба / Н. А. Бердяев. – Париж: Ymca-press, 1931. – 139 с.
14. Бердяев Н. А. Дух и реальность (Основы богочеловеческой духовности) [Электронный ресурс] / Бердяев Н. А. – Режим доступа: http://www.krotov.info/library/02_b/berdyaev/1937_034_01.html.
15. Бердяев Н. А. О рабстве и свободе человека (Опыт персоналистической философии) / Н. А. Бердяев. – Париж : Ymca-press, 1939. – 222 с.
16. Бердяев Н. А. Христианство и революция / Н. А. Бердяев // Новый град. – Париж, 1937. – Вып. № 12. – С. 48–62.
17. Бердяев Н. А. Царство Духа и царство Кесаря / Н. А. Бердяев. – Париж: Ymca-press, 1951. – 165 с.

References

1. Kochetkova S. V. K voprosu stanovleniya ponyatiya "Chelovek hozyaystvuyuschiy" (Sotsialno-filosofskiy aspekt) // Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 7: Filosofiya. Sotsiologiya i sotsialnyie tehnologii. Vyp. 6. – 2007. – S. 73-75.
2. 2. Nazarov I. V., Filippenko N. G. Trud v mire-dlya-ya i v mire-dlya-drugogo (o religioznyih osnovaniyah filosofii truda N. A. Berdyaeva) // Metamorfozi svobodi: spadschina BerdyaEva u suchasnomu diskursI (do 125-richchya z dnya narodzhennya M. O. BerdyaEva): UkraYinskiy chasopis rosiyskoyi filosofiyi. Visnik Tovaristva rosiyskoyi filosofiyi pri Ukrayinskomu filosofskomu fondi. Vip. 1. – K. : Vid. PARAPAN. – 2003. – S. 486-495.
3. Golenkov S. I. K ekzistentsialnyim osnovaniyam sobstvennosti // Vestnik Samarskoy gumanitarnoy akademii. Vipusk "Filosofiya. Filologiya. " – 2010. – №1(7). – S.91-99.
4. Shabashev V. A., Malahov R. G. Sobstvennost kak etiko-ekonomiko-pravovoy fenomen // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta. – 2013. – №2 (54). T 1. [Elekstronnyiy resurs]. – Rezhim dostupa: http://www.kemsu.ru/Content/userfiles/files/Vestnik_Kemgu_2013_2_1.pdf
5. Berdyaev N. A. Sub'ektivizm i individualizm v obschestvennoy filosofii. Kriticheskiy etyud o N.K. Mihaylovskom / N. A. Berdyaev. – M. : Astrel, 2008. – 1008 s.
6. Berdyaev N. A. Novoe religioznoe soznanie i obschestvennost / N. A. Berdyaev. – SPb : Izdanie M. V. Pirozhkova, 1907. – 233 s.
7. Berdyaev N. A. Filosofiya svobodyi / N. A. Berdyaev. – M. : 1911. – 254 s.
8. Titarenko S.A. Spetsifika religioznoy filosofii N.A. Berdyaeva / Titarenko S.A. – Rostov n/D: Izd-vo Rost. un-ta, 2006. – 288 s.
9. Berdyaev N.A. Smyisl tvorchestva (Opyit opravdaniya cheloveka) / N. A. Berdyaev. – M. : Izd-vo G.A. Lemana i S.I. Saharova, 1916. – 358 s.
10. Berdyaev N. A. Duhovnyie osnovyi russkoy revolyutsii. [Elektronnyiy resurs]. – Rezhim dostupa: http://krotov.info/library/02_b/berdyaev/1918_291.html
11. Berdyaev N. A. Filosofiya neravenstva. Pisma k nedrugam po sotsialnoy filosofii / N. A. Berdyaev. – Berlin: "Obelisk", 1923. – 246 s.
12. Berdyaev N. A. O naznachenii cheloveka / N. A. Berdyaev. – M. : Respublika, 1993. – 383 s.
13. Berdyaev N. A. Hristianstvo i klassovaya borba / N. A. Berdyaev. – Parizh : Ymca-press, 1931. – 139 s.
14. Berdyaev N. A. Duh i realnost (Osnovyi bogochelovecheskoy duhovnosti). [Elektronnyiy resurs]. – Rezhim dostupa: http://www.krotov.info/library/02_b/berdyaev/1937_034_01.html
15. Berdyaev N. A. O rabstve i svobode cheloveka (Opyit personalisticheskoy filosofii) / N. A. Berdyaev. – Parizh : Ymca-press, 1939. – 222 s.
16. Berdyaev N. A. Hristianstvo i revolyutsiya / N. A. Berdyaev // Novyiy grad. – Parizh, 1937. – Vip. № 12. – S. 48 – 62.
17. Berdyaev N. A. Tsarstvo Duha i tsarstvo Kesarya / N. A. Berdyaev. – Parizh: Ymca-press, 1951. – 165 c.

УДК: 7.072:646.45

Дерман Лиля Николаевна
старший преподаватель
Национального педагогического университета
им. М. П. Драгоманова,
e-mail: dermanl@ya.ru

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ, ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЗНАКИ В МОДЕ

В статье исследуются регулятивы и основные принципы моды в социологическом, антропологическом и культурно-историческом измерениях, которые интерпретируются в контексте художественной, эстетической и культурно-исторической жизни человека. Речь идет о репрезентации телесности в моде. Раскрываются основные признаки экзистенциального выбора через выделение структурного, функционального и социокультурного аспектов в моде. Излагаются основные положения практик существования моды, которая интерпретируется в социокультурную реальность.

Ключевые слова: мода, телесность, ювенальность, экзистенциальность, интертекстуальность, маскулинность, маргинальность, семиосфера, флэш-имидж, поливалентность.

© Дерман Л. Н., 2015

Дерман Ліля Миколаївна, *старший викладач Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова*

Екзистенційні, естетичні та художні ознаки в моді

У статті досліджуються регулятиви і основні принципи моди в соціологічному, антропологічному і культурно-історичному вимірах, які інтерпретуються в контексті художнього, естетичного та культурно-історичного життя людини. Йдеться про репрезентацію тілесності в моді. Розкриваються основні ознаки екзистенціального вибору через виділення структурного, функціонального та соціокультурного аспектів моди. Викладено основні положення практик існування моди, що інтерпретуються в соціокультурну реальність.

Ключові слова: мода, тілесність, ювенальність, екзистенціальність, інтертекстуальність, маскулінність, маргінальність, семіосфера, флеш-імідж, полівалентність.

Derman Lilya, *senior lecturer ,department of design and advertising, institute of philosophy education and science, the National Pedagogical University named after M. P. Drahomanov*

Existential, aesthetic and artistic features

In the article are probed certain and fundamental principles of fashion in sociological, anthropological, cultural and historical dimensions, that are interpreted in the context of artistic, aesthetically, cultural and historical life of humane. The article is about the representation of corporeality in the fashion industry. Reveals the main features of existential choice through the provision of structural, functional, social and cultural aspects of fashion. Basic principles of fashion existence practices which are interpreted in social and cultural reality are expounded in the article.

Keywords: fashion, corporal, juvenility, existentialism, marginality, intertextual, masculinity, semiosphere, flesh-image, polyvalence.

Тело человека в его внешних морфологических признаках остается тождественным на протяжении тысячелетий. Однако возникает вопрос о том, можно ли назвать инвариантными экзистенциальные эстетические и художественные признаки.

Если раньше акцентировали внимание на духовности, то сейчас философия, социология, культура, искусство и мода большую роль отводит телесности, флэш-имиджу. Духовность сейчас уступает, отходит на второй план. Сегодня в мире большое внимание отводится "телесным практикам". Это интересная философская категория активно исследуются искусствоведами, социологами, философами, психологами, среди них: О. Гомилко, Ю. Легенький, В. Суханцева, О. Шандренко и др.

Цель статьи – выявить и рассмотреть основные экзистенциальные, эстетические, художественные, антропологические и культурные интенции модных инноваций как определенной телесной практики. Рассмотреть некоторые положения практик существования моды, которая интерпретируется в социокультурную реальность.

Задачи, стоящие перед дизайнерами XXI века, под влиянием технического прогресса, значительно изменились, что привело к глобальным изменениям в сфере дизайна и моды, как культурных явлений. Поэтому, в работе, в частности, дается анализ и социальным функциям моды, и дизайна в пространстве массовой культуры XX-XXI века, рассматривается взаимодействие моды, философии, эстетики и др.

Суть вопроса, который поднимаемого в данной статье, находится на пересечении терминологических дефиниций нескольких отраслей науки, культуры, имеющих как теоретический, так и практический характер. В частности, философия, история, социология, дизайн, инновационные технологии, и обусловили обращение к работам, авторы которых вели исследования в различных сферах научной и социокультурной жизни.

Методологическую основу исследования составляют работы: Р. Барта, М. Бахтина, О. Гомилко, А. Гофмана, В. Исаева, В. Клочко, Ю. Легенького, М. Мерло-Понти, Л. Ткаченко, О. Шандренко и других. Эти наработки имеют как научный, так и обзорный характер.

Сегодня мало исследований, которые бы системно, под углом единства экзистенциальных, эстетических и художественных признаков рассматривали бы феномен тела как флэш – имиджа в моде. Основные признаки экзистенциального предпочтения через выделение модного, функционального и социокультурного в моде, представлены как необходимый выбор данностей между определяющими жизнь возможностями. Уникальность человека, его история, системы ценностей, в рамках которой человек представляется как "индивидуально-неповторимый рисунок возможностей" определяет его индивидуальные потребности. После их удовлетворения, индивидуальные ценности осознаются и соотносятся с ценностями других людей, имеющим аналогичные потребности, и с теми, кто произвел эти предметы моды. Очевидно, что экзистенциальный выбор влияет на жизненную перспективу и в той или иной мере изменяет "образ мира", "образ жизни", "окружение", "стиль" [1; 2].

Интересно рассмотреть экзистенциальные признаки на стыке философии и истории моды. Стоит заметить, что и в моде можно проследить экзистенциальный стиль. Экзистенциализм зародился в конце 1940-х годов и просуществовал до 60-х. Западные экзистенциалисты, как правило представляли собой образованных людей среднего класса, которые отклоняли материализм, противопоставляли себя массовой культуре, а значит и моде. Тем не менее, такая позиция переросла, и со временем превратилась в модный тренд, характерной особенностью которого стали: растянутый свитер, узкие брюки или джинсы, джемпер с высоким воротом, дафлкот, обувь на плоской подошве, и дополняли картинку взъерошенные волосы. Такой небрежный, легкомысленный и незамысловатый образ стал визитной карточкой стиля экзистенциалистов.

Каждой западной стране были характерны свои признаки экзистенциализма в моде. Например, во Франции их воплощением был эталон красоты актрисы и певицы Жюльетт Греко, которая облачалась в черные наряды и ходила с длинными распущенными темными волосами. В США в дополнение образа мужчины носили козлиные бороды и береты.

В работе дизайнер обеспечивает не только функциональность и рациональность вещи, но и создает ее красивой, соответствующей стилю, модным тенденциям, современным эстетическим вкусам. Для одежды, обуви, аксессуаров и других изделий соответствие моде – важный эстетический показатель, который определяет спрос и удовлетворение потребностей. Часто, незаметно для дизайнера, эстетическим началом становится воображение и память. Наблюдения о том, что наша память эстетизирует жизнь высказывал и М.Бахтин. Костюм, как продукт сформировавшей его культуры, эпохи, соответствует определившимся в ней художественным и эстетическим представлениям и осуществляется в рамках своего времени. Сочетая в себе практическую, эстетическую и знаковую функции, костюм функционирует как зеркало эпохи, парируя в яркой форме социальные, материальные и духовные особенности и достижения.

Рассматривая культуру Древнего Египта, Древней Греции, Средневековья и Нового времени, определим телесные инварианты. Когда говорится о экзистенциальных признаках моды, то стоит спросить о том, является ли сама идентичность модной инвариантной константной, как, например, морфология тела человека?

Все признаки культуры свидетельствуют о том, что экзистенциальные, эстетические и художественные измерения культуры чрезвычайно разные. Например, человек в Средневековье всегда находился в публичном круговороте жизни, он не имел того интимного пространства, возникающего в Новейшем времени. Аналогично отсутствие уютного личностного пространства человека наблюдается и в Древнем Риме. Но это внешние культурные признаки, которые говорят о том, что культура существует, как многообразие социальных форм.

Интересно обратиться к Шумерскому периоду. Изучая документы переписки обычных людей, наблюдается такая картина. Например, письмо сестры брату. Будучи безнадежно больной она обращается к нему с просьбой приглядеть за ее детьми, как она в свое время приглядывала за ним, уделять им столько внимания, сколько уделяла ему она. Иначе говоря, забота, которая существует сейчас в нашем обществе, существовала всегда. Таким образом, нет никаких оснований говорить, что экзистенциальные эстетические, художественные признаки моды являются кардинально различными, так как их следует различать по культурологическими признаками, культурными измерениями и признаками социальности [3, 4].

Для определенного обобщения экзистенциальных, эстетических, художественных признаки можно использовать понятие флэш-имиджа. Этот термин, отмечает О. Гомилко, происходит от английских слов flesh – "тело, плоть" и image – "образ", что буквально означает "образ тела". Образ выступает как конкретная целостность тех качеств, которые приобретает тело человека в соответствии с той или иной культурной практикой. "Тело" – является воплощением культурной плоти, суть которой составляет, подобно мировой плоти по М. Мерло-Понти, взаимную проницаемость, обусловленность, определенность и материальность человеческого тела и тела культуры [6; 7].

По экзистенциальной проблематики идентичности важно сказать, что тело не дается человеку свыше, не является его собственным желанием, а ему учатся, его получают, оно выступает как определенная генетическая трансформация организма, в социальных и культурных практиках становится механизмом идентификации.

О. Гомилко пишет, что наиболее "прозрачным" этот процесс был в первобытные времена, когда связь человека с его телесностью была, во-первых, достаточно наглядным и опосредованным множеством культурных диспозиций и значений, а во – вторых, сами телесные качества человека были непосредственно тождественными с общественными качествами. Например, ловкость, зоркость глаз и сила руки обеспечивали индивиду социальный статус охотника. Достигнутая первобытным человеком телесность часто становилась ее главным признаком и фиксировалась в имени. Такой тип имен отмечено в записях начала цивилизации в Древнем Египте.

Важно, что сама по себе соматическая реальность как телесность в культуре человека приобретает свои экзистенциальные, эстетические и художественные номинаций. Таким образом, интенции соматического определения происходят как экзистенциальная направленность индивида на желаемый идеал флэш – имиджа, на тот пример, который нужен именно сейчас культуре. О. Гомилко приводит интересные факты, которые соответствуют сегодняшнему состоянию флэш-имиджа. "Соматическая интенция в бытии современной женщины реализуется другим образом. Привлекательная внешность в современной культуре составляет для женщины едва ли не важнейший фактор жизненного успеха. Собственно, главным достижением женщины в условиях маскулинной культуры является получение человека, который является ее главным экзистенциальным и социальным "трофеем". Самореализация и самоопределение женщины в современной культуре имеет прежде вид антропологической задачи" [6, 8].

Итак, можно определить несколько факторов культурных признаков телесности, которые генерируют в себе дистанционный, эстетический и художественный аспекты. Во-первых – это онтологи-

ческий аспект, который свидетельствует о том, что тело рассматривается как средство бытия, как способ телесных манифестаций, идентификации человека и вселенной.

Важно отметить, что смысл телесности немаловажен и в моде, когда человек так или иначе сочетает себя с тем образом, что появляется в виде флэш – имиджа, бренда, обычной модели, коллекции. Можно сказать, что в моде происходит репрезентация телесности в контексте культуры. Это условие можно увидеть в различных культурах.

Таким образом, для констатирования телесной драматургии формообразования моды, где задействованы экзистенциальные, эстетические и художественные признаки телесности, вмешиваются несколько означаемых: отношение человека к онтологическому абсолюту. Сам феномен социализации в моде определяется как экзистенциальная, эстетическая, художественная реальность. В эпоху Возрождения, например, человек попадает в центр вселенной. Он пытается оказаться там с помощью различных означаемых, а именно, с помощью моды.

На определенном этапе непременно возникает проблема развития большого горизонта. Именно здесь мода деструктурируется, композиционно разбивается и принадлежит уже не стихии, не страсти толпы, а становится частью культивирующих "островных онтологий " по Э. Морену, которые развивают этот мир. К примеру, дом Габриель Шанель, Кристиан Диор, Ив Сен – Лоран, которые пытаются быть теми креативными центрами, продуцирующими ювенальность, извечность моды и человека [3, 9].

Интерес вызывает также культурно – драматическая проблема трансгрессии половых признаков телесности в моде. Если мы обратимся к Библии, то прочтем там такие слова: "Не имеет ни мужского, ни женского пола, ибо все вы одно во Христе Иисусе". Это говорит о том, что перед нами существует определенный регулятор жизни церкви, где поливалентность женского и мужского еще достаточно архаична и определенна как гуманный код. Ничего подобного не прослеживается позже. В Новом времени нет такого гуманного, поливалентного соотношение половых признаков. Вновь доминирует архаизация. Игра не прекращается и существует как определенные контроверзы человеческого существования, где мужское и женское пытается стать поливалентными в унисекс, быть тем серым эквивалентным сосуществованием, где мужчина и женщина не определяют себя как экзистенциальные, художественные, эстетические реалии.

Мода никогда не может согласиться с тем, что происходит сегодня. Например, с тем, что происходит редукция половых признаков. Она все равно архаично продолжает трансформировать женскую и мужскую телесность в андрогинные, гиперсексуальные трансформативные признаки. Они существуют как диспозиция половых признаков, как определенная транспозиция, как композиция за риторическими признаками, которую можно понять как единение, а dispositio и transpositio как противопоставление и переход. Так возникает поливалентность моды. Это современный миф, когда множественность, плюральность не является препятствием индивидуального, а говорит о том, что личностное начало, индивид отдельно существуют во множественном и безграничном пространстве массы за Х. Ортегой-и-Гассет. Важно отметить, что современная поливалентность телесного становится отделенной установкой практик в искусстве, определенной реальностью, которую создает художник – дизайнер. Эта поливалентность играет в миф, подсознательное, трансформацию мужского и женского [8; 10].

Если говорить о единстве экзистенциальных, эстетических и художественных признаков телесности моды, то стоит начать с эстетических признаков, новой европейской метафизики как завершенного этапа, который уже имеет опыт феноменологического видения. Это эстетика М. Бахтина. Он пишет, что требуется определенное усилие, чтобы представить себя самого отделенного от мира отделенного от внутреннего же понимания. Если это удается, то нас поражает в нашем внешнем облике определенная своеобразная пустота, одиночество. Эстетика М. Бахтина не является универсальной, она существует как верхушка индивидуализма, или новоевропейской индивидуальной самоидентификации, телесной идентификации "Я " в контексте различных культурных практик, в том числе и моды. Эстетика М. Бахтина выглядит эвристической для интерпретации моды [5; 8].

Мода также есть и в искусстве как умение играть, быть возвышенным, праздничным, захваченным тем, что образует вокруг себя среду сосуществующей красоты, которая является тем, что мы называем зрелищем. В широком смысле мода как модус, закономерность, закон охватывает различные признаки модности. Например, на планете мини – юбки носили все, хотя она возникает в 60 года в Англии. А раньше этот предмет одежды существовал как маргинальное явление после второй Мировой войны. Также, мода может быть локализованной, сосредоточенной в определенные ячейки модного продуцирования, например, дома моды.

Мода может быть определенной игровой реальностью, которая уже происходит не столько на подиуме, а сколько в контексте СМИ, виртуальной реальности. Это уже современное измерение моды. Культура настоящего демонстрирует с одной стороны традиционные формы клишированного сознания. С другой стороны – она диаметрально противоположна всему тому культурному наследию, который существовал ранее. Если подчеркнуть и суммировать все те трансформации, которые были раньше, то очевидно, что они чрезвычайно просты. Это разрушение традиционных форм, передача информации, интертекстуальность – ориентация на промежуточную реальность между текстами, которые становятся глобальными конструктами, которые сочетают интенции культуры. Маргинальность

– отказ от канонов понимания мира как достаточно неожиданной реальности, которая почти не может вписаться никакими разумными коннотациями, все это приводит к тому, что возникают определенные признаки постмодернистского сознания, которые подтверждают определенные факторы. Первое – это неопределенность информационного единства коммуникации, которая говорит о том, что в моде возникает параллелизм, деструктивные явления, элементы перестановки, трансформации. Затем, на передний план выдвигается фрагментарность, деталь в костюме, когда часть становится больше чем целым. Деканонизация, декомпозиция, реконструкция – весь набор тех реалий, о которых Постмодерн говорит, как о конструктивно обозначенных, структурообразующих элементов текста [7; 9; 11; 12].

Таким образом, можно обобщить и подвести итог изложенного материала. Философско-мировоззренческая ориентация человека прежде направлена на осмысление им своего места и роли в обществе и на планете. Чтобы идти в ногу со временем и соответствовать современным тенденциям, дизайнеры должны вдохновляться и обращаться не только к чисто философским, политическим или экономическим вопросам, но и к фундаментальным достижениям ведущих научных поприщ.

Итак, можно сказать, что любая культура способна культивировать образцовый флэш-имидж, который обычные люди часто воспринимают как образец красоты, поведения и собственной жизни в целом. Сегодня мода как своеобразная игровая реальность имеет место не столько на подиуме, но и в контексте СМИ, виртуальной реальности и др. Современная культура демонстрирует традиционные формы клишированного сознания, и в частности, диаметрально полярному тому культурному багажу, который существовал ранее. Рассматривая и анализируя предыдущие трансформации, становится очевидным тот факт, что они чрезвычайно просты. Среди них и разрушение традиционных форм, и передача информации, и цитирование, и интертекстуальность – ориентация на промежуточную реальность между текстами сочетающими интенции культуры [13].

Итак, подводя итоги, выделим ряд экзистенциальных признаков в моде, которые обусловливают выбор. Во-первых, экзистенциальное предпочтение осуществляется между возможностями, которые могут открыться перед нами посредством определенного стиля в одежде. Во-вторых, экзистенциальный выбор может влечет за собой изменения направление жизненного пути (функциональный признак). В-третьих, сопутствующая выбору напряженность экзистенциалов может трансформироваться в другие переживания, которые могут быть вызваны определенными модными образами (динамический признак).

Из всего исследованного можно сделать вывод о том, что мода в современной культуре играет важную роль, она обусловлена стремлением отвечать заданным глобальной культурой стандартам потребления. Кроме того, мода формирует также определенные коды, в которых считываются ценности определенных культур. Сегодня мода меняет соотношение женского и мужского начала, традиционно принятое в обществе. Телесные практики в моде временами теряют чувство меры стирая грани между образами "мужского" и "женского". Один за другим появляется новый тренд: геи, лесбиянки, трансвеститы, транссексуалы, метросексуальный стиль, маскулинизация образов – все это в свое время было модным трендом. Сегодня фэшн-индустия формирует новые образы, например, теперь в тренде альбиносы, андрогины и люди с откровенными физическими дефектами. Остается вопрос о том, какой новый тренд подарит нам мода [14; 15].

Новизна данного исследования заключается в том, что ныне мало авторов рассматривают "телесные практики" в контексте моды, хотя данная тема очень актуальна сейчас в индустрии моды, поскольку мы можем прослеживать появление андрогинной, маскулинной культуры и др. Тема, касающаяся проявления эстетического, экзистенциального, художественного, социального и культурного аспектов в моде, их взаимодействия и влияния на моду, на сознание людей, также мало исследована.

Таким образом, в исследовании были выявлены и рассмотрены определенные принципы моды в социологическом, антропологическом и культурно-историческом измерениях, которые интерпретируются в контексте художественной, эстетической и культурно-исторической жизни человека. Кроме того, была рассмотрена и такая интересная философская категория, как "телесные практики", которая активно исследуются в наше время.

Литература

1. Мей Р. Вклад экзистенциальной психотерапии / Р. Мей // Экзистенциальная психология / Под ред. Р. Мэя. – М.: Апрель Пресс & ЭКСМО-Пресс, 2001 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.psylib.kiev.ua.
2. Клочко В.Е. Самоорганизация в психологических системах: проблемы становления ментального пространства (введение в трансспективный анализ) / В.Е. Клочко. – Томск: ТГУ, 2005. –174 с.
3. Ермилова Д.Ю. История домов моды: [уч. пос. для вузов] / Д.Ю. Ермилова. – М.: Академия, 2004. – 288 с.
4. Легенький Ю.Г. Метаистория костюма / Юрий Григорьевич Легенький. – К., 2003. – 516 с.
5. Легенький Ю.Г. Система моды: культурология, эстетика / Ю.Г. Легенький, Л.П. Ткаченко. – К.: Легпромбытиздат, 1991. – 416 с.
6. Гомилко О. Метафизика телесности: концепт тела в философском дискурсе / Ольга Гомилко. – К.: Наукова думка, 2001. – 338 [2] с.
7. Мерло-Понти М. Око и дух / Мерло-Понти М ; пер с. фр. – М . : Искусство, 1992. – 63 с.
8. Легенький Ю.Г. Философия моды XX столетия / Юрий Григорьевич Легенький. – К., 2003. – 417 с.

9. Морен Э. Утраченная парадигма: Природа человека / Эдгар Морен. – К.: КАРМЭ-СИНТО, 1995. – 222 с.
10. Байдаров Э.У. Влияние глобализации на культуру и ценности человека [Электронный ресурс]: Credo New Теоретический философский журнал / Байдаров Э.У. – Режим доступа: http: //www.orenburg.ru.
11. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Ролан Барт; пер. с. фр. С. Н. Зенкина. – М.: Издательство имени С. Сабашниковых, 2003. – 512 с.
12. Исаев В. Д. Человек в пространстве цивилизации и культуры / В. Д. Исаев. – Луганск: Свитлыця, 2000. – 188 с.
13. Гофман А.Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения / А.Б. Гофман. – М., 1994. –160 с.
14. Ткачеко Л.П. Мода как эстетический феномен: автореф. на получение канд. филос. наук: спец. 09.00.08 / Л.П. Ткаченко; Институт философии им. Г.С. Сковороды НАН Украини. – К., 1999. – 17 с.
15. Шандренко О.М. Виртуальный мир моды от кутюр / О. М. Шандренко // Искусствоведческие записки: [сб. наук, раб]. – К.: Милениум, 2008. – № 14.

References

1. Mei R. Vklad ekzistentsial'noi psikhoterapii / R. Mei // Ekzistentsial'naia psikhologiia / Pod red. R. Meia. – M.: Aprel' Press & EKSMO-Press, 2001 [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: http://www.psylib.kiev.ua
2. Klochko V.E. Samoorganizatsiia v psikhologicheskikh sistemakh: problemy stanovleniia mental'nogo prostranstva (vvedenie v transspektivnyi analiz) / V.E. Klochko. – Tomsk: TGU, 2005. – 174 s.
3. Ermilova D.Iu. Istoriia domov mody: [uch. pos. dlia vuzov] / D.Iu. Ermilova. – M.: Akademiia, 2004. – 288 s.
4. Legen'kii Iu.G. Metaistoriia kostiuma / Iurii Grigor'evich Legen'kii. – K.: 2003. – 516 s.
5. Legen'kii Iu.G. Sistema mody: kul'turologiia, estetika / Iu.G. Legen'kii, L.P. Tkachenko. – K.: Legprombytizdat, 1991. – 416 s.
6. Gomilko O. Metafizika telesnosti: kontsept tela v filosofskom diskurse / Ol'ga Gomilko. – K.: Naukova dumka, 2001. – 338 [2] s.
7. Merlo-Ponti M. Oko i dukh / Merlo-Ponti M. : per s. fr. – M . : Iskusstvo, 1992. – 63 s.
8. Legen'kii Iu.G. Filosofiia mody XX stoletiia / Iurii Grigor'evich Legen'kii. – K.: 2003. – 417 s.
9. Moren E. Utrachennaia paradigma: Priroda cheloveka / Edgar Moren. – K.: KARME-SINTO, 1995. – 222 s.
10. Baidarov E.U. Vliianie globalizatsii na kul'turu i tsennosti cheloveka [Elektron. resurs]: Credo New Teoreticheskii filosofskii zhurnal / Baidarov E.U. – Rezhim dostupa: http: //www.orenburg.ru
11. Bart R. Sistema mody. Stat'i po semiotike kul'tury / Rolan Bart: per. s. fr. S. N. Zenkina. – M.: Izdatel'stvo imeni S. Sabashnikovykh, 2003. – 512 s.
12. Isaev V. D. Chelovek v prostranstve tsivilizatsii i kul'tury / V. D. Isaev. – Lugansk: Svitlytsia, 2000. – 188 s.
13. Gofman A.B. Moda i liudi. Novaia teoriia mody i modnogo povedeniia / A.B. Gofman. – M., 1994. –160 s.
14. Tkacheko L.P. Moda kak esteticheskii fenomen: avtoref. na poluchenie kand. filos. nauk: spets. 09.00. 08 / L.P. Tkachenko; Institut filosofii im. G.S. Skovorody NAN Ukraini. – K., 1999. – 17 s.
15. Shandrenko O.M. Virtual'nyi mir mody ot kutiur / O. M. Shandrenko // Iskusstvovedcheskie zapiski: [sb. nauk, rab]. – K.: Milenium, 2008. – № 14.

Культурологія

УДК 008:130

Просандєєва Людмила Євгеніївна
доктор психологічних наук,
декан факультету культурології,
професор кафедри культурології
Київського національного університету
культури і мистецтв

РОЗВИТОК САМОЦІННОСТІ ОСОБИСТОСТІ В КОНТЕКСТІ ВІЛЬНОГО ЧАСУ

У статті здійснено теоретичний аналіз проблеми самоцінності особистості у просторі вільного часу. Проаналізовано зміст поняття "самоцінність особистості" та обґрунтовано умови її розвитку в процесі культурно-дозвіллєвої діяльності.

Ключові слова: самоцінність, особистість, ціннісне "я", вільний час, психологічний простір власного "Я", культурно-дозвіллєва діяльність.

Просандеева Людмила Евгеньевна, *доктор психологических наук, профессор кафедры культурологии Киевского национального университета культуры и искусств, декан факультета культурологии*

Развитие самоценности личности в контексте свободного времени

В статье осуществлен теоретический анализ проблемы самоценности личности в пространстве свободного времени. Проанализировано содержание понятия "самоценность личности" и обоснованно условия ее развития в процессе культурно-досуговой деятельности.

Ключевые слова: самоценность, личность, ценностное "я", свободное время, психологическое пространство собственного "Я", культурно-досуговая деятельность.

Prosandeeva Ludmila, *Doctor of Psychology, Professor of Cultural Studies Chair of the Kyiv National University of the Culture and Arts, Dean of the Faculty of Cultural Studies*

Development of the self-worth individual in the course of the leisure activities

The article presents a theoretical analysis of the problem of self-worth individual in the space of free time. A content of the concept of "self-worth individual" is analyzed and the conditions of its development in the process of the leisure activities are justified.

Keywords: self-worth, personality, axiological "I", free time, leisure activity, psychological space of own "I", cultural and recreational activities.

Важливою проблемою трансформації сучасного українського суспільства є самоусвідомлення особистості у контексті власної соціальної значущості. Ідентифікація себе на особистісному й соціальному рівнях є фундаментальним засадничим принципом ментального самоототожнення, вагомою детермінантою суб'єктності, рушійною силою онтогенетичного становлення індивіда.

На сучасному етапі цивілізаційного розвитку особливого значення набувають культурологічні та психолого-педагогічні аспекти процесу розвитку підростаючої особистості. Сьогодні на історичну арену вихо¬дить новий соціальний тип особистості, здатної до інноваційного мислення, рефлексії та самореалізації. Проте вчені констатують, що в результаті трансформації сучасного суспільства (переживання значних соціальних та екологічних катаклізмів) спостерігається криза самоцінності, яка передусім пов'язана з порушенням ідентичності, що може призвести до знецінення особистості. У зв'язку з цим пріоритетними постають завдання створення умов для якісно нової підготовки молодих людей до життя, їх вміння орієнтуватися у світі ринкових відносин, масових системних комунікацій, суперечливому суспільно-політичному житті, несприятливому екологічному середовищі, не втрачаючи при цьому індивідуальної своєрідності, власної неповторності та духовності.

Однією з вагомих причин недостатнього розвитку самоцінності підростаючої особистості є недоліки в організації вільного часу. Це пов'язано з тривалим ігноруванням ідеї самоцінності людської особистості, насадження масового колективізму, домінування монологічної стратегії в системі освіти і виховання, що значно гальмували естетичний та духовний розвиток підростаючого покоління. На сучасному етапі процеси швидких соціальних змін, що відбуваються у світі і в нашій країні, спонукають нас по-новому оцінювати питання про виховну ефективність культурно-дозвіллєвої діяльності як засобу розвитку ціннісного "Я" особистості.

Аналіз проблеми показав, що культурно-дозвіллєві заклади мають невичерпні можливості у розвитку самоцінності особистості, адже вони є місцем спілкування, особистісно і суспільно значущої

© Просандєєва Л. Є., 2015

діяльності дітей та юнацтва. При належному психолого-педагогічному спрямуванні спілкування й активна соціальна діяльність, створюють невимушені природні умови для формування ціннісного "Я" особистості. До того ж активна участь у творчій, вільно обраній діяльності є важливим засобом самоосвіти, самопізнання, саморегуляції поведінки, виховання творчої особистості, підвищення її загальної культури і духовності.

Отже, актуальність проблеми, її недостатнє теоретичне й практичне вирішення зумовили вибір теми нашого дослідження та потребу в ліквідації тих прогалин, які мають місце в царині вивчення і розвитку самоцінності особистості як складного утворення особистості. Тому в руслі культурології важливо обґрунтувати сутність та місце самоцінності в контексті вільного часу, визначити її вплив на стратегії власної поведінки, виявити генезис, індивідуальні відмінності розвитку зазначеного феномена.

Мета статті – визначити специфіку розвитку самоцінності підростаючої особистості в контексті вільного часу, обґрунтувати особливості її генезису в результаті зміни ціннісних пріоритетів особистості.

Аналіз наукових джерел за окресленою тематикою дозволив виокремити певні підходи до розв'язання проблеми розвитку самоцінності особистості. Так, досягнення філософів полягають в обґрунтуванні поглядів на соціальну та духовну сутність буття людини (С.К'єркегор, Ф.Ніцше, М. Гайдеггер), свободи особистості та її самозбагачення, самовідтворення, самооновлення в соціальному вимірі (М.О.Бердяєв, О.Ф.Лосєв, Ж.-П.Сартр), діалогізму в розумінні особистістю нескінченності змісту "Я-іншого" (М.М.Бахтін), зорієнтованості особистості на суб'єктивне, внутрішнє – "енергія зусилля над самим собою" (М.Мамардашвілі), пошуку індивідом духовності в умовах глобальної цивілізації (В.Є.Барановський, Л. П. Буєва, Ю. Н.Волков, С.П.Курдюмов, І.Р.Пригожин).

Результати теоретичного аналізу праць зарубіжних психологів показали, що самоцінність особистості розуміється у психоаналітичній психології як "ціннісне прагнення до переваг над іншими та самодосконалості" (А.Адлер); в егопсихології – як "свобода особистості, її вірність своєму ціннісному "Я" (Е.Еріксон); біхевіоризмі як "готовність до презентації себе як цінності іншим" (Дж. Вольп); гуманістичній психології як "постійна потреба в ціннісному самовираженні та саморозвитку" (А.Маслоу), "самоактуалізація своєї індивідуальної неповторності" (К.Роджерс); в екзистенціалізмі як "визнання власної духовної цінності" (А. Ленгле).

Так, в контекст поняття самоцінності особистості покладене розуміння її як найвищої цінності, що пов'язано з узгодженим співвідношенням "Я"-фізичного, "Я"-соціального, "Я"-духовного. Причому такий "баланс" актуалізується завдяки наступним показникам особистісного розвитку: велика інтегрованість, цілісність особистості, постійне змінювання як вільний рух в процесі "самоактуалізації потенціалів людини" (А. Маслоу); еволюціонуюча, гетеростатична природа особистості, існування її в якості процесу, а не сталої сутності (К.Роджерс, Р. Мей, Р. Ассаджолі); вихід за межі себе (трансцендентність) як творчий характер життєдіяльності (А. Ленгле), "всезростаюча відкритість досвіду", тобто розширення зв'язків ціннісного "Я" з навколишнім світом (Г. Олпорт). Джерелом розвитку самоцінності особистості визнаються не лише природні потенціали людини, а й соціальні впливи. Відтак, чим інтенсивніший контакт людини із соціумом, тим гостріше постає завдання збереження власної самоцінності та унікальності.

Культурологічний аналіз проблеми дозвілля, як важливої умови розвитку особистості та її самоцінності, пов'язують насамперед із працею Т.Веблена "Теория праздного класса" [3], в якій теоретично обґрунтовано сутність феномена „вільний час", його структуру, функції тощо. Найвагоміший внесок у розробку економічного обґрунтування і визначення сутності вільного часу вніс також К. Маркс своєю фундаментальною працею „Капітал", вважаючи цей час мірилом багатства суспільства.

Сучасне дозвілля розглядають у різних ракурсах: як продукт індустріалізму і урбанізму (Р. Арон, У.Ростоу, А.Турен та ін.), у теорії "класової культури" (Е. Шилз, У. Уайт) та ідеї "цивілізації дозвілля" (Ж. Дюмазедьє, Ж.Фурастьє). Вільний час досліджується зазначеними вченими як стимулятор регіонального розвитку, фактор стабілізації суспільства, зростання якості культурного середовища, життя окремої людини загалом. Дозвілля і відпочинок, як його головний зміст, аналізується вченими не через діяльність особистості, а через її ставлення до цієї діяльності, що пов'язано з поняттям свободи, щастя, задоволення, самоствердження, повноти життя. При цьому більшість дослідників, визнаючи особливу роль дозвілля в становлення самосвідомості особистості, підкреслюють, що культурне самовизначення людини неминуче припускає можливість власного вибору, адже вільний час завжди можна заповнити за своїми унікальними, неповторними уподобаннями, а не за примусом. Це час, який можна безрозсудливо витрачати і який є захистом проти повсякденності, втечею від неї, як протилежність прагматизму і раціоналізму. Тому бажанням втечі від буденності просякнуте все повсякденне життя людини [3].

У вітчизняному культурознавстві висвітлювали проблему розвитку особистості в контексті вільного часу В.Патрушев [7] (обґрунтування використання вільного часу як детермінанти культурного самовизначення людини шляхом позитивно побудованої дозвіллєвої діяльності, що включає й мистецьку діяльність), В.Піча [8] (філософія вільного часу, значення його балансу у життєвому просторі, а також зворотній вплив вільного часу на робочий), Я.Підпригоршук [9] (стратегія використання вільного часу як компенсаційного засобу, психологічні механізми його емоційної наповненості засобами мистецтва), Є.Чмихало [11] (культурно-дозвіллєва діяльність у зарубіжних країнах) та ін. Усі ці праці тією чи іншою мірою торкаються проблеми розвитку особистості та її самоцінності в мистецькому просторі.

Отже, визначальним положенням наукових концепцій філософів, психологів та культурологів стало використання внутрішнього досвіду особистості для вивчення динамічного процесу її "самозмінювання", "постійного напряму руху впродовж життя". Саме в процесі самозмінювання, коли задовольняється потреба особистості в самоактуалізації, у неї виникає "пікове" переживання самоідентичності та власної цінності. Останнє пов'язане зі здійсненням особистої місії, зокрема з більш повним пізнанням і прийняттям власної споконвічної цінності, з "безутомним прагненням до єдності, інтеграції, або внутрішньої синергії особистості" [14].

Відтак, аналіз різних наукових концепцій дає можливість стверджувати, що самоцінність як унікальна цілісна система являє собою не лише заздалегідь задану, а й відкриту можливість для самореалізації. Головне в розвитку самоцінності особистості – не залежність від її минулого, а спрямованість в майбутнє, до вільної реалізації своїх потенцій, особливо творчих задатків і здібностей, до зміцнення віри в себе й прагнення до ідеального "Я". У нашому дослідженні самоцінність розглядається як важливе психологічне утворення, що виникає на основі самосприйняття, самооцінки Я-образу, оцінок референтного оточення. Самоцінність – одна зі складових суб'єктного ядра особистості й структури її самосвідомості, механізм керування поведінкою. На рівні самосвідомості самоцінність проявляється у стратегіях поведінки особистості й соціальній діяльності. Самоцінність – це впевненість людини у власній значущості, особистісній цінності, і ця цінність – її власне "Я", самоідентичність.

Спираючись на наукові доробки окремих вчених (І.Д. Беха, С.Л. Рубінштейна, А.В. Брушлінського, В.В.Знакова, Н.І.Нєпомнящої, І.С.Якіманської та ін.), нами розроблений особистісно-ціннісний підхід, сутність якого полягає у визнанні людини як найвищої цінності, її прав на вільний розвиток, прояв своїх духовних потреб, здібностей, утвердження духовно-ціннісного "Я" у соціальній взаємодії. Основу особистісно-ціннісного підходу складає сукупність вихідних теоретичних положень про закономірності, структуру, функціонування і розвиток самоцінності особистості, він полягає у особистісній інтерпретації цінностей і сенсів життя, відтворенні ціннісно-смислової сфери особистості та індивідуального способу розуміння буття. Вихідними принципами цього підходу визначено наступні: автономізація-соціалізація власного "Я" особистості (автономне освоєння соціального та автономне відторгнення й відтворення соціального); обумовленість самореалізації самоцінності особистості різними стратегіями її поведінки (адаптативною-неадаптивною, альтруїстичною-егоїстичною, конструктивною-деструктивною) [10].

Вільний час – це величезна можливість формування особистості на кращих зразках світової художньої культури, народній художній спадщині, традиціях, звичаях, обрядах українського та інших народів, що живуть на терені України. Тож важливим чинником розвитку самоцінності особистості є раціональне використання вільного часу, оптимального сполучення в ньому двох основних функцій: відновлення фізичних і психічних сил людини та фізичного й духовного розвитку засобами мистецтва.

У реалізації даних функцій сфера культури і мистецтва посідає особливу, надзвичайно важливу роль. Культурно-мистецьке розмаїття, значні відмінності між культурами різних народів, історичних епох, цивілізацій – необхідна передумова та вихідна основа процесів мистецької комунікації. Різноманітність суспільних і міжкультурних зв'язків уможливлює процес спілкування з естетичними ідеями різних часів. Художнє спілкування – завжди реальне спілкування, процес комунікації шляхом образного збагачення та психологічного контактування. Саме художнє спілкування дозволяє людині включатись у певну спільноту (культурну, соціально-історичну), виявляючи при цьому індивідуально-особистісну участь, схильність до визначеної культурної традиції. Так відбувається як єднання етносу і „передача культурних естафет" (М.Мамардашвілі) від покоління до покоління всередині його, так і активізація світової культурної динаміки.

Розвиток самоцінності особистості через мистецтво дає людині можливість виражати набагато більше змісту, смислу, оцінок, почуттів, ніж через інші форми спілкування. Не випадково художня культура першим руйнує хибні прояви поведінки та сприяє. Саме мистецтво забезпечує спілкування між людьми, сприяє створенню особливої сфери соціокультурної комунікації. З одного боку, спілкування відбувається через духовний витвір – художній образ, а з іншого – характер переживання є безпосередньо-практичним. Це переживання веде до закріплення в структурі особистості здатності до співпереживання, спонукає людину до співучасті в житті інших людей та творчої самореалізації свого ціннісного "Я". Іншими словами, раціональне використання вільного часу через мистецтво сприяє формуванню самоцінності та духовності людини, її фізичної досконалості, задоволенню інтересів і потреб у спілкуванні та творчому саморозвитку.

Мистецтво, художня творчість мають здатність об'єднувати суспільство, створювати емоційно-психологічну спільність (наприклад, особливості психології нації, соціальної групи, етнічної спільноти формуються, та є похідними багато в чому завдяки культурно-комунікативним впливам). А це, в свою чергу, вдосконалює, гуманізує й суспільні відносини, формуючи здатність до індивідуалізованого спілкування, емоційного відгуку і розуміння іншої людини на основі сформованого досвіду емоційно-художнього спілкування, що ґрунтується на широкому засвоєнні культурних традицій.

Значний науковий та практичний інтерес мають дані про стимулюючий вплив культурно-дозвіллєвої діяльності на творчі здібності людини, на їх загальний та духовний розвиток. З великим навантаженням у школі справляються ті учні, що вже реалізують свої творчі здібності, зокрема у сфері художньої творчості (малювання, навчання танцювальному мистецтву, музиці), тобто ті, хто має розвинені художні смаки. Не викликає сумніву, що, перш, ніж учень візьметься за вивчення основ різних наук, його мозок має досягти певного рівня розвитку. Це відбувається лише за умови систематичних

сенсорних впливів. І ось тут важливу роль відіграє культурно-дозвіллєва діяльність. При цьому значення художньої культури визначається рівнем впливу художніх образів на внутрішній світ дитини. Дослідник проблеми впливової сили художньої культури Л.С.Виготський відзначав, що вона "втягує в коло соціального життя найінтимніші й найособистіші складники нашого єства". Духовні аспекти гармонії в художньому творі органічно поєднуються з художніми образами і часом непомітно впливають на потреби, почуття, розум, свідомість молодої людини.

На думку Ф.М.Достоєвського, в процесі спілкування з художнім твором, враження, "поступово нагромаджуючись, пробивають з розвитком серцеву кору, проникають у серце, в його сутність і формують людину". При цьому художня культура використовує феномен емоційної пам'яті людини, яка в багато раз сильніша за раціональну. "Емоційна пам'ять формується як "пам'ять серця" без усякого заучування".

"Художні творення", – наголошував З.Фрейд, – даючи привід до сумісного переживання, викликають у підлітка почуття ідентифікації з художнім образом. Коли твори мистецтва "відображають досягнення цієї культури", то вони "вражаюче нагадують про її ідеали".

Проте, як наголошував Л.Виготський, "мистецтво ніколи прямо не народжує з себе тієї чи іншої практичної дії, воно лише готує організм до цієї дії". Нерідко художній твір спроможний "раптом потрясти одним потрясінням, заридати одними слізьми і засміятися одним сміхом". Художня культура здатна схилити підростаючу особистість на рішучі вчинки, змінити її потреби.

У процесі культурно-дозвіллєвої діяльності художня культура стає для підростаючої особистості джерелом життєвого досвіду, спеціально організованого, продуманого й оціненого з точки зору істинного смислу. Формується оволодіння своїми сутнісними силами, всебічно розвивається ціннісне "Я" особистістості. Цей процес охоплює складний комплекс свідомих і підсвідомих реакцій людини, які сприяють визначенню особистісного ставлення до мистецтва, а через нього, – до осягнення духовної сфери життя. Найважливішою умовою такого спілкування має бути духовна насолода, що виникає на основі злиття образного змісту твору та індивідуально-неповторного чуття сприймаючого, в якому виявляється катарсичний характер художньої діяльності.

У процесі сприймання художніх цінностей важливо виділити такі етапи: 1) емоційно-смисловий пошук художньої істини; 2) перенесення уваги з мистецького твору на власні особливості сприйняття; 3) включення свого "Я" в концептуальне розуміння твору.

Заняття мистецтвом у процесі культурно-дозвіллєвої діяльності спонукає розвиток творчих здібностей і потреб, здійснюється немовби подвоєння особистості, збагачення її соціальним та культурним досвідом багатьох поколінь. Поступово у молодої людини відбувається становлення найінтимніших почуттів, формуються особисті позиції в розумінні мистецтва, орієнтири вирішення життєвих проблем, що створює засади для самопроекції та саморегулювання власних вчинків.

Це дає можливість констатувати виключно виключну роль художньої культури у розвитку самоцінності підростаючої особистості та набуває нового соціокультурного змісту в умовах оновлення виховної системи й стало актуальним для сучасної культурології.

На шляху виявлення і пізнання ефективності культурно-дозвіллєвої діяльності як засобу розвитку самоцінності підростаючої особистості постають серйозні теоретичні і практичні труднощі. Від того, наскільки людина соціалізована й наскільки вона здатна оцінити власне "Я", залежить якість самореалізації, принципу самодостатності (самодовіри, самоповаги, внутрішньої гармонії) .

Проте слід зауважити, що процеси виховання взагалі та розвитку самоцінності зокрема в сучасних умовах потребують переосмислення відповідно до завдань оновлення всіх сфер людської життєдіяльності, побудови в нашій країні демократичного гуманістичного суспільства.

Так, на думку А.Маслоу постала необхідність у новому типі виховання та освіти, "який ми повинні розробити і який сприяв би становленню необхідного нам типу людини, що перебуває в постійному русі, творчої, імпровізуючої, яка довіряє собі, мужньої, самостійної"[10]. Сьогодні в західних країнах започатковується "культуротворче" виховання з уявленнями про гуманістичний тип особистості, яка не лише споживає культурні цінності, але й примножує їх, особистості як самоцінності і цілі, а не засобу суспільного розвитку. Центрування "вирощування" творчої особистості, її саморозвитку у вихованні разом з появою численних моделей інноваційного навчання зменшує кардинальну зміну типу соціокультурного успадкування, яким забезпечується перевага нового над копіюванням старого.

Вченими західних країн висувається парадигмальна формула сучасного гуманістичного виховання та освіти: виховна парадигма самореалізації особистості – освітня парадигма "школи життя". Ось чому сучасне виховання вимагає докорінного переосмислення підростаючої особистості, створення умов для самореалізації її ціннісного "Я" у різних видах творчої діяльності. Саме за цих умов соціально-культурні інституції сприятимуть повноцінному формуванню самоцінності підростаючої особистості.

Література

1. Бех І.Д. Виховання особистості: У 2 кн. Кн.2: Особистісно-орієнтований підхід: науково-практичні засади: наук. видання / Бех І.Д. – К.: Либідь, 2003. – 280 с.

2. Брушлинский А.В. Психология субъекта /Брушлинский А.В. – М.: Изд-во ИП РАН; СПб.: Алетейя, 2003.

3. Веблен Т. Теория праздного класса / Веблен Т. – М., 1966.

4. Леонтьев Д. А. Ценность как междисциплинарное понятие: опыт многомерной реконструкции /Леонтьев Д. А. // Вопросы философии. -1996. №4. – С.15-26.

5. Нартова-Бочавер С. К. Человек суверенный: психологическое исследование человека в его бытии /Нартова-Бочавер С. К. – СПб.: Питер, 2008.- 400 с.

6. Непомнящая Н. И. Ценностность как личностное основание: Типы. Диагностика. Формирование / Н.И. Непомнящая; Рос. акад. образования, Моск. психол.-социал. ин-т. – М. : МПСИ ; Воронеж : Изд-во НПО "МОДЭК", 2000. – 170 с.

7. Патрушев В. Д. Свободное время: как, где и с кем проводит его горожанин /Патрушев В. Д. // Фонд времени и мероприятия в социальной сфере. – М., 1989.

8. Піча В. М. Культура вільного часу: Філософсько-соціологічний аналіз / Піча В. М. – Львів, 1990.

9. Підпригорщук Я. В. Формування механізму задоволення духовних потреб в умовах ринку / Підпригорщук Я. В. // Питання культурології: Міжвідомчий збірник. – № 13. – К.: КДІК, 1994.

10. Просандєєва Л. Є. Генеза самоцінності особистості в процесі соціалізації: монографія / Людмила Євгеніївна Просандєєва. – К.: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2011. – 348с.

11. Чмихало Є. І. Деякі аспекти розвитку культурно-дозвільної діяльності в зарубіжних країнах та її кадрового забезпечення /Чмихало Є. І. // Культурно-просвітницька діяльність в сучасних умовах ринку. – К.: КДІК, 1994.

12. Friedman G. La puissance et la sagesse / Friedman G. – Gallimard, 1979.

References

1. Bekh I.D. Vykhovannia osobystosti: U 2 kn. Kn.2: Osobystisno-oriientovanyi pidkhid: naukovo-praktychni zasady: nauk. vydannia / Bekh I.D. – K.: Lybid, 2003. – 280 s.

2. Brushlinskii A.V. Psikhologiia sub"ekta /Brushlinskii A.V. – M.: Izd-vo IP RAN; SPb.: Aleteiia, 2003.

3. Veblen T. Teoriia prazdnogo klassa / Veblen T. – M., 1966.

4. Leont'ev D. A. Tsennost' kak mezhdistsiplinarnoe poniatie: opyt mnogomernoi rekonstruktsii /Leont'ev D. A. // Voprosy filosofii. – 1996. №4. – S.15-26.

5. Nartova-Bochaver S. K. Chelovek suverennyi: psikhologicheskoe issledovanie cheloveka v ego bytii /Nartova-Bochaver S. K. – SPb.: Piter, 2008.- 400 s.

6. Nepomniashchaia N. I. Tsennostnost' kak lichnostnoe osnovanie: Tipy. Diagnostika. Formirovanie / N.I. Nepomniashchaia; Ros. akad. obrazovaniia, Mosk. psikhol.-sotsial. in-t. – M. : MPSI ; Voronezh : Izd-vo NPO "MODEK", 2000. – 170 s.

7. Patrushev V. D. Svobodnoe vremia: kak, gde i s kem provodit ego gorozhanin /Patrushev V. D. // Fond vremeni i meropriiatiia v sotsial'noi sfere. – M., 1989.

8. Picha V. M. Kultura vilnoho chasu: Filosofsko-sotsiolohichnyi analiz / Picha V. M. – Lviv, 1990.

9. Pidpryhorshchuk Ya. V. Formuvannia mekhanizmu zadovolennia dukhovnykh potreb v umovakh rynku / Pidpryhorshchuk Ya. V. // Pytannia kulturolohii: Mizhvidomchyi zbirnyk. – № 13. – K.: KDIK, 1994.

10. Prosandieieva L. Ye. Heneza samotsinnosti osobystosti v protsesi sotsializatsii: monohrafiia / Liudmyla Yevheniivna Prosandieieva. – K.: Natsionalna akademiia kerivnykh kadriv kultury i mystetstv, 2011. – 348s.

11. Chmykhalo Ye. I. Deiaki aspekty rozvytku kulturno-dozvilnoi diialnosti v zarubizhnykh krainakh ta yii kadrovoho zabezpechennia /Chmykhalo Ye. I. // Kulturno-prosvitnitska diialnist v suchasnykh umovakh rynku. – K.: KDIK, 1994.

12. Friedman G. La puissance et la sagesse / Friedman G. – Gallimard, 1979.

УДК 008(477) "21ст" : 321.02

Босик Зоя Олександрівна
кандидат культурології,
завідувач лабораторії традиційної
народної культури ім. В.Т. Скуратівського
Українського центру культурних досліджень
e-mail: zoia.bosik@gmail.com

ТРАДИЦІЙНА КУЛЬТУРА ХХІ СТОЛІТТЯ У КОНТЕКСТІ ЖИТТЄЗДАТНОСТІ НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ (на прикладі фольклору)

У статті здійснено науковий аналіз життєздатності нематеріальної культурної спадщини України в складовій традиційної культури, що сприяє морально-естетичному самооздоровленню нації, збереженню та розвитку звичаїв, обрядів, традицій, української мови, відродженню національної свідомості, духовності народу, іміджу України в європейському культурному просторі та є підґрунтям розвитку професійного мистецтва. На прикладі фольклору підкреслено значущість "живої культури" для людства у ХХІ столітті з виявленням у культурній спадщині тих феноменів, що можуть гідно репрезентувати українців у світовому культурно-мистецькому інтеграційному процесі.

Ключові слова: традиційна культура, нематеріальна культурна спадщина, життєздатність, фольклор, ЮНЕСКО, Конвенція.

© Босик З. О., 2015

Босык Зоя Александровна, *кандидат культурологии, заведующая лаборатории традиционной народной культуры им. В.Т. Скуративского Украинского центра культурных исследований*

Традиционная культура XXI века в контексте жизнеспособности нематериального культурного наследия Украины (на примере фольклора)

В статье проведено научный анализ жизнеспособности нематериального культурного наследия Украины в составляющей традиционной культуры, что способствует морально-эстетическому самоисцелению нации, сохранению и развитию обычаев, обрядов, традиций, украинского языка, возрождению национального сознания, духовности народа, имиджа Украины в европейском культурном пространстве и является основой развития профессионального искусства. На примере фольклора подчеркнуто значимость "живой культуры" для человечества в XXI веке с выявлением в культурном наследии тех феноменов, которые могут достойно представлять украинский народ в мировом культурно-художественном интеграционном процессе.

Ключевые слова: традиционная культура, нематериальное культурное наследие, жизнеспособность, фольклор, ЮНЕСКО, Конвенция.

Bosyk Zoya, *Ph.D. (Cultural Studies), Head of V.T. Skurativskyi Laboratory of Folk Culture, Ukrainian center for Cultural Studies*

Traditional culture of the XXI century in the context of viability of the intangible cultural heritage in Ukraine (on the example of folklore)

This article provides a scientific analysis of the viability of the intangible cultural heritage in Ukraine as a component of traditional culture that promotes moral and aesthetic self-recovery of nation, preservation and development of customs, traditions, Ukrainian language, the revival of national consciousness, spirituality of people, the image of Ukraine in the European cultural space, and is the basis of the professional art development. On the example of folklore, the importance of "living culture" for humanity in the twentieth century is emphasized.

The researches made by Dmitrenko M., L. Ivannikova, I. Kimakovych, I. Koval-Fuchylo, L. Kozar, A. Shalak, T. Shevchuk focus on topical issues of folklore study, the specific operation of traditional Ukrainian intangible culture, in particular the detection in the traditional culture of those phenomena that can adequately represent the global Ukrainian cultural and artistic integration process. However, the existing problems of the traditional culture of the XXI century in the context of sustainability of IKH in Ukraine as an example of folklore require more thorough study.

It is noted that Ukraine is a multiethnic state, which has a huge variety of cultural traditions and ethnic and cultural features. The viability of the intangible cultural heritage of Ukraine reflects the traditions, rituals, customs, etc. for the operation of culture. The attention is focused on the ritual transmitted orally from generation to generation and which retains in modern edge all original elements and functions: socialization, communication, emotional, aesthetic, consuming – and is a prime example of respect for the festive and ritual tradition.

Attention is focused also on traditional folk culture that is intertwined with folklore and is the root foundation of centuries-old culture of the peoples of Ukraine, retains its vitality, a system of spiritual values of the people directed to form patriotic education, comprehensive development of a nationally oriented person.

It is noted adding to the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity by UNESCO the element of Intangible Cultural Heritage of Ukraine – "Petrikivsky painting".

The prospects of other elements of the cultural heritage of Ukraine that claim to international recognition were outlined.

It is concluded that the traditional culture of the XXI century in the context of the viability of the intangible cultural heritage in Ukraine on the example of folklore as its spiritual component is a deep foundation of all variety of types, shapes, orientations of nation-type culture and reflects people's identity, based on the continuity of cultural traditions and preserves the most important elements of the spiritual side and historical experience of peoples. Developing for many centuries, cultural traditions function naturaly and perfectly in adaption the national culture to the society and a human to national statehood.

Without knowledge of the depths of the indigenous culture and its values, one can not protect her. Intangible cultural heritage of the XXI century is in need of preservation, promotion on local and European levels.

Keywords: traditional culture, intangible cultural heritage, sustainability, folklore, UNESCO, Convention.

Приєднання України до Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини актуалізують дослідження цієї "живої культури" України.

Нематеріальна культурна спадщина – усна форма народної творчості – передається від покоління до покоління, постійно відтворюється спільнотами і групами залежно від навколишнього середовища, взаємодії з природою, їх історії і формує у них відчуття самобутності, спадкоємності, сприяючи цим повазі до культурної різноманітності і творчості людини [4].

У сучасному світі традиційна культура все більше перетворюється на ключовий елемент суспільного, гуманітарного розвитку. Завдяки традиційній культурі члени суспільства мають змогу реалізувати свій творчий потенціал, долучитись до всього духовного й художнього багатства світової цивілізації, зберігати і збагачувати власну культурну спадщину у всьому її різноманітті. Особливо актуалізується ця проблема у країнах, де традиційна культура не просто історичний факт, але й жива реальність. Однією з таких країн і є Україна. Цим і зумовлений вибір питання традиційної культури XXI століття в контексті життєздатності нематеріальної культурної спадщини України на прикладі фольклору.

Вітчизняні дослідники торкалися цих проблем і раніше. Розкриттю сутності основних факторів і тенденцій розвитку народних традицій присвячені наукові дослідження багатьох науковців. М. Дмитренко, Л. Іваннікова, І. Кімакович, І. Коваль-Фучило, Л. Козар, О. Шалак, Т. Шевчук зосереджують увагу на актуальних питаннях вивчення фольклору, специфіки функціонування традиційної нематеріальної культури українців, зокрема на виявлення у традиційній культурі тих феноменів, що можуть гідно ре-

презентувати українців у світовому культурно-мистецькому інтеграційному процесі [8]. Водночас існуючі проблеми традиційної культури XXI ст. в контексті життєздатності НКС України на прикладі фольклору потребують більш поглибленого вивчення.

Мета роботи – проаналізувати традиційну культуру в контексті життєздатності нематеріальної культурної спадщини України на прикладі фольклору та підкреслити їх значущість для людства у XXI столітті.

Нематеріальна культурна спадщина – "звичаї, форми показу та вираження, знання, навички, що передаються від покоління до покоління, постійно відтворюються спільнотами та групами під впливом їхнього досвіду, оточення, взаємодії з природою, історії та формують у них почуття самобутності та наступності, сприяючи таким чином повазі до культурного розмаїття і творчості людини" (Закон від 14.12.2010 р. №2778-VI "Про культуру").

Україна багатоетнічна держава, яка має велике розмаїття культурних традицій та етнокультурних особливостей. Життєздатність нематеріальної культурної спадщини України відображають традиції, обряди, звичаї тощо, що забезпечують функціонування культури. Важливо привернути увагу до обряду, що передається усним шляхом від покоління до покоління. Він зберігає в сучасному виконанні всі початкові елементи і функції: соціалізації, комунікативні, емоційні, естетичні, споживчі – і є яскравим прикладом дбайливого відношення до святково-обрядової традиції. Тож цілком закономірно, що для України питання життєздатності нематеріальної культурної спадщини набуває особливого значення, насамперед у зв'язку з могутнім духовно-творчим потенціалом української традиційної культури, яка є головним чинником морально-естетичного самооздоровлення нації, збереження та розвитку української мови, відродження національної свідомості, духовності народу, підґрунтям розвитку професійного мистецтва.

Поступальний розвиток людства XXI ст. вимагає, з одного боку, глибокого освоєння культурної спадщини, розширення обміну неосяжними культурними цінностями між народами, а з іншого – вміння вийти за межі звичних, підтримуваних консервативною силою традиції, але вже застарілих уявлень. У вирішенні цих проблем помітну роль відіграють знання й адекватне сучасності розуміння світового і національного культуротворення.

Зокрема традиції, якщо розуміти їх в комплексі, не є чимось сталим і незмінним. Водночас в них присутні елементи стабільності та мінливості. Традиції народного мистецтва засновані на універсальній космологічній ідеї, що походить з обрядово-міфологічної давнини. Ця ідея та її духовне втілення, локалізація в просторі й часі є фольклорною основою традиції. Місцеві традиції різняться між собою і в тому, на якій відстані вони перебувають від обрядової субстанції, котра в принципі може бути однаковою для багатьох народів, етносів, націй.

Народна традиційна культура тісно переплетена з фольклором є кореневою основою багатовікової культури народів України, зберігає свою життєздатність, систему духовних цінностей народу, спрямованих на формування патріотизму, виховання всебічно розвиненої, національно орієнтованої людини. Насамперед "фольклор – це сукупність усних творів з усвідомленою та неусвідомленою художньою установкою, вплетених у практичне життя народу і створених у процесі спільної праці поколінь, це – творчість із стійким традиційним змістом і традиційною формою; фольклор – це традиційна художня творчість народу" [1, 14.].

Фольклор як феномен культури людства за своєю природою сягає первісної епохи формування людини як мовної, соціальної істоти. Протягом тисячоліть фольклор набував специфіки універсального явища повсякденної життєдіяльності, фольклорна свідомість стала однією з форм суспільної свідомості. Тож беззаперечною є думка М. Дмитренка, що "багато жанрів у світовому фольклорі спільні, фольклор має донаціональну, національну, наднаціональну (інтернаціональну), регіональну специфіку. В глобалізаційно-інформаційну епоху жанри фольклору актуалізуються через інтернет-мережу набувають нових додаткових характеристик. Естетизація фольклорної свідомості безпосередньо пов'язана з жанроутворенням. Багатофункціональність фольклору враховує раціональні та ірраціональні, естетичні та неестетичні складові" [8, 223].

Світова практика показує, що фольклор як елемент нематеріальної культурної спадщини тривалий час у міжнародно-правових актах певною мірою ігнорувався, тому законодавчо не закріплювався. Це призвело до втрати значної частини цієї культурної спадщини. Наприклад, а останні десятиліття знизилася популярність вірменської музики дудук, зокрема в сільських районах, де вона широко побутувала. В даний час гравці дудука зосереджені в Єревані. Музика дудук ризикує втратити свою життєздатність і традиційний характер, хоча її коріння дуже давнє і сягає часів вірменського царя Тиграна Великого (95–55 до н.е.). Дудук як інструмент і музика дудука, якими ми їх знаємо сьогодні, формувалися протягом багатьох століть, і є традиційно невіддільною від соціального життя і культурної ідентичності вірмен. Музика дудука супроводжує популярні традиційні вірменські пісні та танці різних регіонів і соціальні заходи, такі як весілля і похорон (http://www.unesco.org/culture/ intangible-heritage/17apa_uk.htm). Доцільно додати, що географічне поширення подібних прикладів може охоплювати низку країн світу. Відповідно важливим міжнародним документом з цього приводу стала "Рекомендація про збереження традиційної культури і фольклору" (ЮНЕСКО, Париж, 1989 р.), що визнає значення фольклору у розвитку сучасної цивілізації як могутнього засобу зближення народів, утвердження їх культурної самобутності, як вразливої частини етнокультури, котра під впливом різноманітних чинників піддається не-

безпеці швидкого зникнення. Для нашого дослідження цінним є визначення поняття "фольклор" (сукупність заснованих на традиціях культурної спільноти творінь, виражених групою або індивідуумами і визнаних як віддзеркалення сподівань спільноти, її культурної і соціальної самобутності) та його структурних елементів (рідна мова; народна і традиційна література; традиційна і народна музика, хореографія; традиційні ігри і забави; міфологія; обряди, звичаї, ритуали; традиційні ремесла; архітектура; інші види художньої творчості) [7].

Беззаперечним є той факт, що життєздатність нематеріальної культурної спадщини забезпечує фольклор, який відіграє важливу роль у духовному житті народу, виконуючи різноманітні функції: естетичну, пізнавальну, аксіологічну, нормативну, виховну, світоглядну, ігрову. Саме фольклор – мовне джерело, високохудожній посередник між минулим, сучасним і майбутнім, скарбниця народної мудрості та мистецтва, один із засобів виховання патріотизму, національної самосвідомості, тобто "жива культура", яка вимагає дбайливого ставлення до цього духовного багатства, переданого нам пращурами [8].

Фольклорна "жива культура" нематеріальної культурної спадщини України в XXI столітті набуває вагомої значущості. В умовах сьогоднішніх соціальних перетворень, на тлі процесів глобалізації її невичерпні ресурси виявляються все більш затребувані. Ухвалення Конвенції ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини (17.10.2003 р.) збіглося з процесом відродження та переосмислення традиційної культури, автентичного фольклору [4].

Парадоксально, але саме в наш час спільноти усього світу дуже потребують комплексної системи збереження елементів нематеріальної культурної спадщини та пізнання її животворної сили. Вони шукають можливі шляхи її відродження і передачі молодим поколінням, щоб забезпечити їх майбутнє у відповідності з висунутими їм цінностями.

Конвенція ЮНЕСКО про охорону нематеріальної культурної спадщини націлює наші зусилля на підтримання життєздатності його елементів у сфері їх появи і функціонування безпосередньо в самих спільнотах – носіях даної спадщини [2; 4]. У зв'язку з цим потрібно змінити стратегію, політику, методи і діючі в даній сфері заклади, що передбачає перегляд усієї системи захисту нематеріальної культурної спадщини.

В період кризових явищ живе побутування нематеріальної культурної спадщини України має стати нагальною необхідністю. Вона допомагає відтворювати вічні загальнолюдські цінності, перевірені часом, сприяє соціальній згуртованості та підтримує людство в пошуку рішень численних сучасних проблем.

Першочерговими завданнями для України є сьогодні вжиття заходів з метою забезпечення життєздатності нематеріальної культурної спадщини, охоплюючи її ідентифікацію, документування, дослідження, збереження, захист, популяризацію, підвищення її ролі, її передачу за допомогою формальної та неформальної освіти, а також відродження різних аспектів такої спадщини, як цього вимагає Конвенція ЮНЕСКО [4; 5]. Приєднання України до Конвенції [3] сприяло посиленню уваги до культурного розмаїття та розвитку різних форм культурного самовираження.

У 2013 р. внесено в Репрезентативний список нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО один елемент нематеріальної культурної спадщини України "Петриківський розпис". Сам процес підготовки номінації елемента "Петриківський розпис" до Репрезентативного списку ЮНЕСКО спонукав до міжкультурного діалогу та обміну знаннями про розмаїття нематеріальної спадщини людства на міжнародному, національному і місцевому рівні. Цього ж року було проведено за кордоном, зокрема у Франції, Державі Кувейт, Іспанії, Бельгії серію виставок з елементом нематеріальної культурної спадщини України "Петриківський розпис" [6].

В рамках Конвенції за категорією традиційних ремесел на даному етапі презентувати Україну можуть також писанкарство, Косівська кераміка гончарство Опішні, українські козацькі пісні. Зокрема, всесвітнє визнання козацької культури надасть потужний імпульс у розвитку не лише мистецтва, а й формування іміджу України як держави з багатими традиціями та живою фольклорною культурою. Носіями української козацької пісні є фольклорні ансамблі та виконавці, які проживають в Дніпропетровській області, творчість яких і складає культурну спадщину. Дніпропетровщина є краєм січей та прабатьківщиною козаків, а їх фольклорна скарбниця – козацькі пісні. Вони зберігають культурно-історичну спадковість поколінь, виховують у молоді повагу до історії свого краю.

Задля життєздатності нематеріальної культурної спадщини України, крім її "охорони", доцільно проводити заходи з гуманістичною місією освіти та просвітництва, яка полягає в залученні до суспільного життя духовних цінностей, у відкритті перспектив соціокультурного розвитку на базі поєднання національних і загальноцивілізаційних орієнтирів та інтересів. Адже обмін між поколіннями культурно-історичним досвідом і представленими в традиційному фольклорі правилами, нормами, традиціями, естетичними канонами – запорука стійкості та життєздатності будь-якої держави.

Отже, традиційна культура XXI ст. в контексті життєздатності нематеріальної культурної спадщини України на прикладі фольклору, як її духовно-ціннісна складова, є глибинною основою всього різноманіття видів, форм, напрямків культури національно-державного типу, відображає народну самосвідомість, на основі наступності культурної традиції зберігає найважливіші початки і сторони духовного та історичного досвіду народів. Розвиваючись протягом багатьох століть, культурні традиції природно і бездоганно виконують функцію адаптації національної культури до життя суспільства і адаптації людини до національної державності.

Підсумовуючи сказане, можемо констатувати, що традиційна культура в поєднанні з фольклором є багатогранним феноменом і поєднує у собі сукупність надбань і цінностей життєздатності нематеріальної культурної спадщини України, що потребує невідкладних заходів спрямованих на її збереження та розвиток. Однак, без знання глибини культури, представником якої ти є, годі сподіватися на те, що пізнаєш і зрозумієш носія іншої культури. Тож охороняти можна лише те, що досконало знаєш, що стало твоїм внутрішнім духовним наповненням. Відтак слід широко популяризувати культурні цінності усіх часів, знайомити з ними найширші верстви населення.

Література

1. Аникин В. П. Русское устное народное творчество: Учеб. / В. П. Аникин. – М. : Высш. школа, 2001. – 725, [1] с.
2. Босик З. О. Нематеріальна культурна спадщина України та її збереження на сучасному етапі / З. О. Босик // Сучасні проблеми мистецтвознавчої експертної оцінки культурних цінностей та предметів колекціонування: Матеріали Всеукраїнської наук. практ. конф., Київ, 26–27 листопада 2009 р. – К. : ДАКККіМ, 2009. – 199 с. – С. 108–112.
3. Закон України "Про приєднання України до Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини" // Відомості Верховної Ради України. – 2008. – № 16. – С. 153.
4. Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини (2003 р.) / Міжнародні нормативні акти ЮНЕСКО [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zakon.rada.gov.ua/cgibin/laws/main.cgi?user=c&sp=i&find=1&org =788
5. Нематеріальна культурна спадщина України. Співпраця з ЮНЕСКО [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://culturalstudies.in.ua/ UNESCO/unesko-sp1-1.php.
6. Петриківський розпис включено до Списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://uzhgorod.in/ua/novini/2013/dekabr/petrikivs_kij_rozpis_vklyucheno_do_spisku_nematerial_noyi_kul_turnoyi_spadschini_yunesko.
7. Рекомендація про збереження традиційної культури і фольклору / Міжнародні нормативні акти ЮНЕСКО (Генеральна конференція, Париж, 15.11.1989) [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://wh.unesco.ru /text/recomendations.htm.
8. Український фольклор: методологія дослідження, динаміка функціонування: Колективна монографія / За редакцією доктора філологічних наук, професора М.К. Дмитренка. – К. : ПАЛИВОДА А.В., 2014. – 252 с.

References

1. Anikin V. P. Russkoe ustnoe narodnoe tvorchestvo: Ucheb. / V. P. Anikin. – M. : Vyssh. shkola, 2001. – 725, [1] s.
2. Bosyk Z. O. Nematerialna kulturna spadshchyna Ukrainy ta yii zberezhennia na suchasnomu etapi / Z. O. Bosyk // Suchasni problemy mystetstvoznavchoi ekspertnoi otsinky kulturnykh tsinnostei ta predmetiv kolektsionuvannia: Materialy Vseukrainskoi nauk. prakt. konf., Kyiv, 26–27 lystopada 2009 r. – K. : DAKKKiM, 2009. – 199 s. – S. 108–112.
3. Zakon Ukrainy "Pro pryiednannia Ukrainy do Konventsii pro okhoronu nematerialnoi kulturnoi spadshchyny" // Vidomosti Verkhovnoi Rady Ukrainy. – 2008. – № 16. – S. 153.
4. Konventsiia pro okhoronu nematerialnoi kulturnoi spadshchyny (2003 r.) / Mizhnarodni normatyvni akty YuNESKO [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : http://zakon.rada.gov.ua/cgibin/laws/main.cgi?user=c&sp=i&find=1&org =788
5. Nematerialna kulturna spadshchyna Ukrainy. Spivpratsia z YuNESKO [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : http://culturalstudies.in.ua/ UNESCO/unesko-sp1-1.php.
6. Petrykivskyi rozpys vkliucheno do Spysku nematerialnoi kulturnoi spadshchyny YuNESKO [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : http://uzhgorod.in/ua/novini/2013/dekabr/petrikivs_kij_rozpis_vklyucheno_do_spisku_nematerial_noyi_kul_turnoyi_spadschini_yunesko.
7. Rekomendatsiia pro zberezhennia tradytsiinoi kultury i folkloru / Mizhnarodni normatyvni akty YuNESKO (Heneralna konferentsiia, Paryzh, 15.11.1989) [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : http://wh.unesco.ru /text/recomendations.htm.
8. Ukrainskyi folklor: metodolohiia doslidzhennia, dynamika funktsionuvannia: Kolektyvna monohrafiia / Za redaktsiieiu doktora filolohichnykh nauk, profesora M.K. Dmytrenka. – K. : PALYVODA A.V., 2014. – 252 s.

УДК 047.44.2

Виткалов Сергій Володимирович
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри культурології і музеєзнавства
Рівненського державного гуманітарного
університету

КУЛЬТУРНО-ДОЗВІЛЛЄВА СФЕРА РЕГІОНУ: ПОШУК НОВИХ ФОРМ ІСНУВАННЯ

На підставі аналізу різноманітної спеціальної літератури, друкованої переважно в Росії та частково в Україні, розглядаються можливі підходи до розуміння сутності культурно-дозвіллєвої діяльності в сучасних умовах. Аналізується проблемне поле регіональної культурної практики і можливі шляхи виходу з кризи, зокрема йдеться про можливі форми співпраці бізнесових структур і керівництва сферою культури в регіоні. Акцентується увага на найбільш вдалих формах проведення культурно-дозвіллєвих практик на Рівненщині, організованих методичними службами краю. Представлено також характеристики найбільш ефективних форм організації культурно-дозвіллєвої діяльності в Україні, показано найбільш проблемні точки дотику бізнесу і культурно-дозвіллєвої сфери. Наголошується на провідних тенденціях розвитку цієї діяльності і можливих формах її використання в сучасних умовах. Аналізується фестивальний рух як сучасна форма культурного обслуговування населення, найбільш доречна у докорінно змінених соціально-економічних умовах.

Ключові слова: культурно-рекреаційна діяльність, регіональна практика, наукові дослідження, культурні пам'ятки, тенденції розвитку культурної практики, оригінальні види регіональної культурної діяльності.

Виткалов Сергей Владимирович, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии и музееведения Ровенского государственного гуманитарного университета*

Культурно-досуговая сфера региона: поиск путей дальнейшего функционирования

На основе анализа литературы, опубликованной преимущественно в Российской Федерации и частично в Украине, рассматриваются возможные подходы к пониманию сущности культурно-досуговой деятельности в современных условиях. Анализируется проблемное поле региональной культурной практики и возможные пути выхода из кризиса, в частности эффективные формы сотрудничества бизнеса и руководства сферой культуры на региональном уровне. Акцентируется внимание на наиболее перспективных формах проведения культурно-досуговых практик на Ровенщине, организованных методическими структурами края. Представлено характеристики форм организации культурно-досуговой деятельности в Украине, показано проблемные точки соприкосновения бизнеса и культурно-досуговой сферы. Акцентируется внимание на ведущих тенденциях развития этой деятельности и возможных эффективных формах ее использования в современных условиях. Анализируется фестивальное движение как важная и эффективная форма культурного обслуживания населения в нових социально-экономических условиях.

Ключевые слова: культурно-досуговая деятельность, региональная практика, научные исследования, культурные памятники, тенденции развития культурной практики, оригинальные виды региональной культурной деятельности.

Vitkalov Sergiy, *Ph.D., assistant professor of cultural studies and museology Rivne State Humanitarian University*

In a civilized manner-recreational sphere of region : search of new forms of existence

On the basis of analysis of the various special literature, printed mainly in Russia and partly in Ukraine, the possible going is examined near understanding of essence of культурно-дозвіллєвої activity in modern terms. The problem field of regional cultural practice and possible ways of exit are analysed from a crisis, in particular speech goes about the possible forms of collaboration of business structures and guidance the sphere of culture in a region. Attention is accented on the most successful forms of realization of культурно-дозвіллєвих practice on Рівненщині, organized by methodical services of edge. Descriptions of the most successful forms of organization of культурно-дозвіллєвої activity are given also in Ukraine, the most problem tangencies of business and культурно-дозвіллєвої sphere are shown. It is marked on leading progress of this activity trends and possible effective forms of her use in modern terms. Festival motion as modern form of cultural maintenance of population is analysed.

Keywords: in a civilized manner-recreational activity, regional practice, scientific researches, cultural sights, progress of cultural practice, original types of regional cultural activity.

Чим далі розвивається країна, тим більше відбувається розрив між культурно-дозвіллєвою сферою, представленою клубною мережею, і запитами та потребами пересічної молодої людини, свідченням чого є відвідання наших закладів культури і вартість послуг, що надаються цими закладами [2, 13-17]. Спробуємо переконати читача, розуміючи, що він є переважно епізодичним відвідувачем цієї сфери, у необхідності суттєвих змін. Але перед цим запросимо його переглянути хоча б назви тих праць, що відображають напрями наукового пошуку, який йде вже сьогодні і спрямований на значні видозміни в галузі. Повною мірою розуміючи, що все це зробити нелегко, спробуємо хоча б окреслити проблемний ряд.

Зважаючи на те, що провідною парадигмою соціального розвитку на межі XX та XXI століть визначено людину як найвищу цінність та культуру як колективний інтелект і умову самоорганізації й са-

© Виткалов С. В., 2015

морозвитку особистості, доцільно окремо відзначити фундаментальні дослідження тих, хто сьогодні займається цією проблематикою. Найбільш помітними серед них назвемо: Волощенко Г. "Досуг: о бинарности и трёх кризисах развития" (2004 р.), "Досуг как явление культуры: генезис и развитие" (2006 р.) Стрельцов Ю. "Культурология досуга" (2002 р.) та Хрєнов М. "Мифология досуга" (1998 р.), "Культура в эпоху социального хаоса" (2002 р.), "Человек играющий" в русской культуре" (2005 р.). До цих додамо ще декілька, назви яких, на нашу думку, свідчать про напрями наукового та й практичного пошуку, у тому числі і нашого північного сусіда: Зубець О. "Праздность и лень" (2002 р.); Сельє Г. "Труд и досуг"; Фопель К. "На пороге взрослой жизни: Психологическая работа с подростковыми и юношескими проблемами. Цели и ценности. Школа и учеба. Работа и досуг" (2008 р.); Голубєва О. "Принципы формирования архитектуры рекреационно-досуговых комплексов" (2006 р.); Мірошниченко О. "Соціально-демографічні основи планування рекреаційних систем на базі сільського розселення України" (1995 р.); Безгін І. "Мистецтво і ринок" (2005), Панкратов А. "Принципи організації будівель боулінг-центрів в Україні" (2004 р.); Черняк І. "Детские парки" (1992 р.), "Городские и развлекательные парки" (1993 р.), Шулик В. "Методичні проблеми формування регіональних рекреаційних систем (на прикладі Полтавської області", 1999 р.) та ін., у яких дослідники аналізують форми сучасних ринкових відносин і проблеми функціонування мистецтва, реалізацію багатофункціональних заходів, будівництво штучних моделей дозвіллєвої діяльності, розробляють принципи функціонально-планувальної організації закладів дозвілля як архітектурного об'єкта тощо. Вони намагаються створити максимально сприятливе середовище перебування з урахуванням психологічних аспектів, а також сформувати рекреаційний простір, вдало розмістивши зони активного та спокійного (пасивного) відпочинку. Атмосфера активної взаємодії з навколишнім предметним середовищем є однією з головних умов ефективної діяльності дозвіллєвих структур. Вона має значні потенціальні можливості для відпочинку та розваг, стимулювання розумових і творчих процесів життєдіяльності людини [4].

Подібними питаннями зі своєї точки зору переймаються і соціологи (Акімова Л. "Социология досуга", 2003 р.; Бакштейн І. "Социальные функции досуга и проектирование учреждений культуры", 1995 р.; Мосалев Б. "Досуг: методология и методика социологических исследований", 1995 р.; Рєзванов О. "Досуговая активность населения: социологический анализ генерационных сдвигов", 2002 р. та ін.), систематизуютчи досягнення у сфері дозвілля, вивчаючи дефініції дозвілля; змістове його наповнення; взаємозв'язок дозвілля і тих змін, що відбуваються у світі; організацію дозвіллєвої діяльності (її форми, методи, принципи); дозвіллєву специфіку на різних етапах людського життя (у період дитинства, юності, зрілості, старості); дозвіллєві розбіжності між статями ("типово жіноче" і "типово чоловіче" дозвілля); сімейне дозвілля (потреби членів сім'ї у спілкуванні, відпочинку, творчості).

Водночас соціологічні дослідження, беззаперечно, дозволяють розкрити дозвіллєві тенденції; диференційовано проаналізувати структуру цієї діяльності; прослідкувати залежність дозвіллєвої поведінки людини від соціальних чинників (віку, статті, освіти, сімейного стану, соціального статусу, професії, умов проживання тощо); визначити вплив економічних, соціально-політичних, культурних факторів на дозвіллєву діяльність на різних історичних етапах; зафіксувати зміни, що відбуваються у суспільній свідомості в контексті дозвіллєвих занять та проведення вільного часу.

Економістами (Бакєєв О. "Организационно-экономический механизм деятельности городского спортивно-досугового центра" (2000 р.); Євсєєв А. "Организационно-экономические аспекты развития досуговых услуг для молодежи на региональном уровне" (1998 р.); Угрюмов Є. "Управление рекреационным предприятием на основе рационализации движения его финансовых потоков" (1999 р.); Устинов М. "Экономические особенности организации досуга населения как элемента качества его жизни" (2001 р.) вивчаються потенційні можливості поєднання інтересів дозвіллєвої та економічної сфер. Одним словом, дозвілля у дослідженнях кінця XX – початку XXI ст. розглядається як один з основних елементів довгострокової економічної стратегії. З'явилися нові форми кооперації між дозвіллєвою сферою та економікою. Це виявляється у відкритті в дозвіллєвих закладах прибуткових творчих майстерень, наданні комерційних послуг, виконанні дозвіллєвих заходів на замовлення, створенні чтмалої кількості робочих місць шляхом відкриття дозвіллєвих центрів з їх розгалуженою інфраструктурою. Особливо актуальними виявилися питання реального та потенційного співвідношення між зайнятістю у дозвіллєвій сфері і іншими сферами трудової діяльності людини.

Дозвіллєвий потенціал вивчається й медиками, яких цікавлять ефективні й дійові засоби збільшення адаптаційних ресурсів організму шляхом різноманітних методів раціональної організації дозвіллєвої діяльності (Добрянська О. "Гігієнічне обґрунтування вимог до влаштування, обладнання і організації роботи комп'ютерних ігрових закладів та проведення в них дозвілля дітей" (2007 р.); Сергета І., Бардов В. "Організація вільного часу та здоров'я школярів" (1997 р.); Симонов Д. "Условия реализации воспитательного потенциала подросткового досугового объединения культурно-оздоровительной направленности" (2002 р.). І цей ряд фахової літератури з акцентуванням уваги лише на розширення точок дотику дозвілля і бізнесу (або спроб останнього знайти своє місце у сфері дозвілля), виходячи навіть з її назв, можна продовжувати й надалі.

Як бачимо, у цій, на превеликий жаль, переважно російськомовній літературі, помітні зміщені акценти не на систему організації дозвілля в традиційному її розумінні – клубному сенсі цього слова, а якщо такі і присутні, то акценти перенесені на економічні складові. Адже дозвілля – це не лише клуб чи бібліотека, а це й безліч можливих уже нових форм: ТРЦ, боулінг-клуби, льодові майданчики, сауни, широка мережа

готельно-ресторанного комплексу і ще безліч інших форм, в організації яких простежується не лише надання можливості відпочинку, орієнтованого на спів і танець, але інших послуг, й акцентовано значною мірою на фінансовому чиннику, оскільки сучасна індустрія розваг характеризується значною витратністю: усі ці ТРЦ передбачають спочатку потужне вкладання коштів, а вже потім – одержання прибутку. Причому, власників, як правило, мало цікавлять питання, наскільки змістовним є духовна складова; їх цікавить, виходячи із вкладених коштів, зовсім інше. І це є нормальним явищем, зважаючи на сьогодення.

Якщо, приміром, у новостворений (Рідивилівський район) комплекс на Рівненщині, спрямований на відродження вітчизняної техніки ткацтва – "поліського серпанку" вкладені чималі кошти, і крім пошуку майстринь, одержання й обробки інформації стосовно сутності цього явища, пошук і придбання художніх зразків цього ткацтва, фінансування приїзду майстрів на цей захід, а також організацію паркування власного автотранспорту відвідувачів або приміського та його охорону, громадського харчування, виставкової діяльності тощо, то відповідно і ціни на квитки для відвідування цього центру мають бути достатньо високими, аби ці затрати окупилися. І саме якість наданих послуг (тобто того, що ми там зможемо побачити, почути чи скуштувати) і буде коригувати вартість цих квитків.

Це можна сказати й про занедбані на Рівненщині Тараканівський форт, Корецький та Клеванський замки з безліччю легенд, якими вони оповиті, чи будь-які інші пам'ятки, що знаходяться у жалюгідному і повністю безперспективному стані сьогодні а Україні. Утім, для бізнесу тут є чимало привабливих аспектів майбутньої діяльності. Зрозуміло, що мова йде майже виключно про міське або приміське дозвілля, тобто систему його організації на базі чи в середовищі значної кількості молодого населення, здатного ці послуги споживати, тобто фінансово підтримати. Але принцип підходу до його організації можна запозичити і для сільської місцевості, враховуючи свою, сільську, специфіку, акцентувавши увагу на сільській кухні та традиційних формах відпочинку і розваг. Економічні закони ж діють всюди однаково. Та й піар-технології роблять чудеса з, приміром, спиртними напоями, виходячи з того, що реклама спиртного вже давно і майже безперспективно заборонена на телеекрані!

У цьому зв'язку важливого значення набуває факт усвідомлення керівниками галузі культури на всіх рівнях необхідності широкої і різнопланової взаємодії з бізнесовими структурами, у яких є кошти, і які здатні профінансувати будь-який захід, аби він вписувався в їхнє бачення бізнес-проекту, а у галузі культури є товар – художній продукт, який потрібно продати, тобто за підтримки бізнесу спробувати у якомога кращому варіанті продемонструвати цей товар публіці і у такий спосіб надати населенню можливості пізнати потенційні культурні можливості краю, а згодом – і країни.

І тут поле для його репрезентації також достатньо широке: глибока інформованість про культурне явище того, хто має це робити, форма презентації (адже вона також повинна враховувати уже давно змінені смаки у населення стосовно ставлення до товару, у т. ч. і художнього), та й зовнішній вигляд, у самому широкому сенсі цього слова, того, хто це має робити; супровід (музичний чи будь-який інший) цього процесу тощо. Молоде населення дивиться телепрограми (а вони переважно презентаційні) значно частіше, ніж про це мають уяву клубні працівники і сприймає, на жаль, перш за все, "обгортку".

Як швидко, і може й не зовсім добре з точки зору її культурної складової, але оперативно організовують численні ТРЦ презентації то картин світової класики в сучасній інтерпретації (?!), то бізнесові структури змінюють упаковку приміром, на вітчизняних цукерках (як це робили менеджери, що співпрацювали з Рівненською кондитерською фабрикою), на яких чимало років експонувався потужний ряд світового та вітчизняного образотворення. Хіба це погано?! Молодь, яка майже не відвідує читальних зал бібліотек, а в приватній мистецькій галереї "Євро-Арт" крім планових екскурсій аншлагу не передбачається, незважаючи на справді вартісні полотна, хоча б таким чином долучиться до світової культурної скарбниці. Одним словом, форма, спочатку – форма, а її наповнення повністю залежить від "продавців".

Класик театрального мистецтва попередньої доби свого часу зауважив дуже слушну думку про роль театру у суспільстві. Наведемо її повністю: "Театр – не школа. Театр – розвага. І нехай населення сприймає театр виключно як розвагу. Але до нас, у театральну залу, прийшла публіка… ми напустили у цю залу темноту…. І можемо робити з нею, що завгодно". Краще б сказати у нашому випадку – що зможемо!

Чим не порада для працівників сфери культури у широкому сенсі цього слова.

Адже уже, приміром, чимало років активно використовують фахівці-бізнесмени потенційні можливості Кам'янець-Подільського замку, організовуючи там численні весілля, освідчення в коханні, рицарські турніри та й ще в безлічі чого, про що "не пишуть у широкій пресі!". Теж саме робиться і з всесвітньо відомим дендропарком Черкащини – "Софіївка", зусиллями останнього керівника перетвореного на своєрідний (тобто, свій, рідний) ТРЦ, давно залишивши вузькі рамки лише науково-дослідного майданчика Національної аграрної академії НАН України. Чого тут лише не пропонують: і надзвичайно фахові екскурсії територією парку, під час яких можна дізнатися не лише про історію його будівництва, вітчизняну історію культури, але й всього того, що лягло колись в основу епістолярного жанру (два Національних університети та чимало середніх спеціальних закладів, а історики-пенсіонери, залучені до екскурсійної діяльності – це ж справжній "Клондайк" для туристів); і фото-відеоапаратуру різної вартості на прокат, і дістатися до "Озера мертвих" через підземну річку Стікс, відчувши на собі дію щойно почутих легенд у підземеллі, а який прейскурант послуг на сувенірну продукцію! А ресторанно-гастрономічне меню як на території парку, поромі, що курсує (метрів 90) до острова Кохання, так і в ресторані "Софія" та Будинку відпочинку вчених НАН України – це взагалі неперевершено! І в плані обслуговування, і, зрозуміло, пропозиції!

І за ці кошти, одержані в результаті активної культурно-дозвіллєвої діяльності, сам парк значно змінився. Сьогодні жоден бюджет міста та й держави загалом для нормальної підтримки його не витримає. Це можна сказати і про чималу кількість театрів, відкритих останнім часом у провінційних містах країни, підтримувати які не може жоден муніципальний бюджет, а державний також не знає, як звести кінці з кінцями. Так само, відродити хоча б частково замкову мережу краю за державний кошт узагалі не можливо, враховуючи лише витрати на розробку дозвільної чи загалом проектно-реставраційної документації. Це може зробити лише бізнес, якщо він бачитиме у цьому і свій зиск.

Чому маса населення переміщується на значні відстані, витрачаючи чималі кошти, щоб переконатися в тому, що "…тут стояла Нефертіті, а тут вона комусь, щось розповідала"…. І подібних прикладів можна навести безліч. Але там під культурний чинник підведено потужну інфраструктуру готельно-ресторанного бізнесу.

Інакше кажучи, "бізнес – менеджмент – культурний продукт" – ця та тріада, на якій тримається уся культурна сфера цивілізованого світу. А Україна вже чимало років обрала не соціалістичний шлях розвитку. Тому й звикати треба до дії вже інших економічних законів, згідно з якими і переформатовувати власну діяльність, а не чекати коштів від держави. У такій кількості у цієї ж держави їх немає і ніколи не буде.

Одним словом, галузь культури сьогодні надзвичайно повільно перебудовує своє ставлення до того, що вона має, а відповідно – і втрачає кошти, які могла б заробити, маючи такий культурний потенціал чи продукт, який, приміром, є на Рівненщині. І триматися подалі від бізнесу – не розумно. Він на те і бізнес, щоб заробляти гроші, і все одно знайде предмет заробітку. Шкода лише, що наш культурний потенціал може так і залишитися не презентованим широкому загалу!

Література

1. Ариарский М. А. Прикладная культурология / М. А.Ариарский. – СПб., 1999. – 545 с.
2. Мальчин Ю. Інтелектуальне та кадрове забезпечення місцевого та регіонального розвитку. Інноваційні механізми місцевого та регіонального розвитку / Ю. Мальчин. – К., 2002.
3. Марченко В. В. Культурно-дозвіллєва сфера в умовах сьогодення (КЗ "Рівненський обласний центр народної творчості" Рівненської обласної ради – 75) / Марченко В. В., Виткалов С. В. // Народна творчість Рівненщини, 2015. – № 4. – С.4-9.
4. Нариси української популярної культури / за ред. О. Гриценка. – К., 1998.
5. Україна: друга половина XX століття: Нариси історії / П. П. Панченко, М. Р. Плющ, Л. А. Шевченко та ін. – К., 1997. – 352 с.

References

1. Ariarskii M. A. Prikladnaia kul'turologiia / M. A.Ariarskii. – SPb., 1999. – 545 s.
2. Malchyn Yu. Intelektualne ta kadrove zabezpechennia mistsevoho ta rehionalnoho rozvytku. Innovatsiini mekhanizmy mistsevoho ta rehionalnoho rozvytku / Yu. Malchyn. – K., 2002.
3. Marchenko V. V. Kulturno-dozvillieva sfera v umovakh sohodennia (KZ "Rivnenskyi oblasnyi tsentr narodnoi tvorchosti" Rivnenskoi oblasnoi rady – 75) / Marchenko V. V., Vytkalov S. V. // Narodna tvorchist Rivnenshchyny, 2015. – № 4. – S.4-9.
4. Narysy ukrainskoi populiarnoi kultury / za red. O. Hrytsenka. – K., 1998.
5. Ukraina: druha polovyna XX stolittia: Narysy istorii / P. P. Panchenko, M. R. Pliushch, L. A. Shevchenko ta in. – K., 1997. – 352 s.

УДК 74.01/09

Михалевич Віктор Вадимович
кандидат культурології, доцент кафедри основ архітектури та дизайну Інституту аеропортів Національного авіаційного університету
e-mail: bulti1@rambler.ru

РОЛЬ ІНТЕРНЕТУ В РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ТА СУЧАСНОГО АРТ-РИНКУ

У статті розглядається віртуальна мережа як місце, де відбуваються зміни в культурному житті суспільства, а також її вплив на сучасну художню культуру. Проаналізовано приклади, коли медіа відіграють важливу роль у розвитку галерей, музеїв, приватних колекцій та у творчій спільноті. Наведено переваги та недоліки використання віртуальної мережі в мистецькій сфері. Зазначається зв'язок художника, інтернету та суспільства. Висвітлюються засоби, якими користуються віртуальні аукціони, галереї та музеї. Порівнюється традиційний арт-ринок та його аналоги онлайн. Наведено електронні адреси, особливості та можливості найпопулярніших арт-ресурсів.

Ключові слова: інтернет, арт-ринок, аукціон, галерея, мистецтво, художня культура.

© Михалевич В. В., 2015

Михалевич Виктор Вадимович, *кандидат культурологии, доцент кафедры основ архитектуры и дизайна Института аэропортов Национального авиационного университета*

Роль интернета в развитии художественной культуры и современного арт-рынка

В статье рассматривается виртуальная сеть как место, где происходят изменения в культурной жизни общества, а также ее влияние на современную художественную культуру. Проанализированы примеры, в которых медиа играют важную роль в развитии галерей, музеев, частных коллекций и в творческой среде. Приводятся преимущества и недостатки использования виртуальной сети в художественной сфере. Отмечается связь художника, интернета и общества. Освещаются средства, которыми пользуются виртуальные аукционы, галереи и музеи. Сравнивается традиционный арт-рынок и его аналоги онлайн. Приводятся электронные адреса, особенности и возможности популярных арт-ресурсов.

Ключевые слова: интернет, арт-рынок, аукцион, галерея, искусство, художественная культура.

Viktor Mykhalevych, *PhD in cultural studies, associate professor of the Department of Architecture and Design of National Aviation University*

Role of the Internet in the development of artistic culture and modern art market.

This article examines the virtual network as a place where there is a change in the cultural life of the community and its impact on modern culture. Analyzed examples where the media plays an important role in the development of galleries, museums, private collections and the creative community. The article presents the advantages and disadvantages of using a virtual network in the artistic field. Noted the relationship of the artist, the Internet and society. Highlights the means used by the virtual auctions, galleries and museums. Compared to the traditional art market and its analogs online. The article presents the e-mail addresses, features and possibilities of popular art resources.

Keywords: Internet, art market, auction, gallery, art, culture.

Сьогодні стає зрозуміло, що одним з найбільших досягнень цифрових технологій з кінця XX – на початку XXI століття є інтернет, що визначає майбутнє комунікацій. Поки він замикає такі наукові досягнення, як фотографія, радіо, кіно та телебачення. Мистецтво дуже чітко накладається на концепцію та ідеологію мережі, як суспільства без кордонів та відстаней. З кожним роком найрізноманітніші сфери життя потрапляють в інтернет-площину. Ця тенденція не оминула і мистецтво.

Питання інтернету в культурі досліджувалося у працях В. А. Висоцької, Ю. В. Ришковця, О. Г. Рутковського. У праці "Проектування та реалізація інтелектуальних інформаційних систем Інтернет-аукціону" В. А. Висоцькою проаналізовано основні проблеми електронної комерції в сфері інтернет-аукціонів і запропоновано методи вирішення цих проблем [1]. Ю. В. Ришковцем у праці "Побудова віртуальних галерей за інтересом користувача" запропоновано методи пошуку творів мистецтва в мережі Інтернет, а також методи побудови веб-галереї цих творів [6]. В "Українському словнику-довіднику екранних медіа" О. Г. Рутковським подано лексикон сучасних медіа та інтернету та висвітлено їх соціальні функції [7].

На нашу думку, актуальною залишається проблема впливу інтернету на сучасний арт-ринок, на розвиток мистецтва та його роль у культурному середовищі.

У класичному музеї мистецтво, що у ньому представлене, має, в хорошому сенсі, "консервований" стан. Воно має певні визнані історично-естетичні рамки. З сучасним мистецтвом інакше. Воно є більш залежним від простору, де експонується. Куратори обирають певні рекламні прийоми для більшого ефекту, і якщо конкретний художній твір не вкладається в загальну концепцію, він не виставляється. Навіть якщо цей твір є цікавим сам по собі. І тут художник бачить вихід у віртуальному середовищі. У цьому є плюси і мінуси. Звичайно, в класичному розумінні є художник, галерея, публіка. Прямий контакт з мистецтвом має великий ефект і значення. Але в інформаційному суспільстві публіка все більш черпає інформацію з інтернету, і мистецтво тут не є виключенням. Тобто сучасний художник може не обмежувати свою творчість стінами галерей та музеїв.

З розвитком інтернету середовище музею чи галереї часто замінює віртуальний простір, де місця вистачає усім бажаючим. У мережі може розміститися "будь-яке мистецтво". Це не залежить від техніки виконання твору. Тобто інтернет дає можливість показати публіці все те, що користувачі вважають цікавим. Звичайно, що більша частина цієї творчості не несе художню цінність, а тільки задовольняє творчі амбіції авторів. Тобто це така собі глобальна народна творчість. Але унікальність цього полягає у тому, що інтернет усіх ставить практично в однакові соціальні умови. Наприклад, любитель може опублікувати свою творчість у Facebook так само як і професійний художник. Зрозуміло, що у них буде різна аудиторія, але не факт, що творчість любителя, якщо вона справді цікава, перегляне менше користувачів мережі Інтернет ніж твори професійного художника. Отже, інтернет дає потужний старт для розвитку художника. Користувачі соціальних мереж не платять за оренду приміщення галерей чи музеїв, не влаштовують фуршети, але так само спілкуються та обмінюються досвідом.

Традиційний галерейний бізнес у всьому світі зараз під питанням. Як стверджує російська художниця та галерист Айдан Салахова (Айдан галерея): "Настала нова епоха – епоха Інтернету. Тому ми повинні орієнтуватися на нові тенденції медійності – присутність в Інтернеті, соціальних мережах та СМІ" [8].

Якщо приблизно уявити кількість людей, що прийдуть на художню виставку і порівняти це з кількістю переглядів цієї ж виставки у інтернеті, то віртуальний перегляд буде більший в рази. Звичайно, що це залежить від реклами та популярності художника, але у наш час зручність користування мережею Інтернет виступає на перший план. Більш того, прихильники мистецтва самі стають піарщиками: вони діляться гіперпосиланнями, фото, відео матеріалами в соціальних мережах, обго-

ворюють те, що сподобалося і чому. Це все не має просторових та часових меж, бо воно у віртуальному просторі.

За допомогою інтернету художник може продавати своє мистецтво без посередників, наприклад, на таких сайтах, як Deviant Art (http://www.deviantart.com), Artbreak (http://www.artbreak.com), Art Brokerage (http://www.artbrokerage.com), eBay (http://www.ebay.com), Amazon (http://www.amazon.com), Saatchi Online (saatchionline.com) та на багатьох інших.

Невідомим авторам складно продавати свої роботи серйозним колекціонерам за високу ціну через інтернет. Як правило, це поки робиться через галереї традиційним способом, де відсутній фактор ризику.

Ми можемо стверджувати, що такий перебіг подій має тимчасовість. Іменити галереї навряд розмістять на своєму сайті твори невідомого майстра. Але це питання зараз стає більш суперечливим. Якщо проаналізувати сайти галерей та їх же посилання у соціальні мережі, такі як Twitter, Facebook, або переглядачі фото та відео Instagram та Youtube, то стає зрозумілим, що соціальні віртуальні площадки мають перевагу. Це пояснюється тим, що глядачі мають більш схожі умови, що і автори творів, для яких відкривається можливість безмежного спілкування з своїми прихильниками. Треба підкреслити, що для художників, які не співпрацюють з будь-якою галереєю, можливість показувати своє мистецтво у соціальних мережах є не поганою альтернативою.

Сьогодні більшість існуючи галерей та музеїв мають свої сайти, де висвітлено постійні та тимчасові експозиції. На цих сайтах ми можемо подивитися каталоги творів, ознайомитись з біографією та творчістю художників і навіть мати віртуальну екскурсію по виставкових залах. Більш того, багато сайтів від галерей та музеїв пропонують різні заходи: лекції, майстер-класи, виставки, пеформанси, онлайн-конференції. Також ми можемо скористатися сайтом для замовлення та покупки творів мистецтва.

Як приклад наведемо адреси сайтів найпопулярніших галерей та музеїв світу, що не один рік мають свої електронні ресурси: Лувр – Париж, Франція (http://www.louvre.fr), Музей Метрополітен – Нью-Йорк, США, (http://www.metmuseum.org), Лондонська Національна галерея – Великобританія (http://www.nationalgallery.org.uk), Національна галерея мистецтва – Вашингтон, США (http://www.nga.gov/content/ngaweb.html), Художня галерея Амброзіана – Мілан, Італія (http://www.ambrosiana.eu/jsp/index.jsp), Національна пінакотека Брера – Мілан, Италия (http://www.brera.beniculturali.it), Дрезденська картинна галерея – Німеччина (http://www.skd.museum), Державна Третьяковська галерея – Москва, Росія (http://www.tretyakovgallery.ru), Ермітаж – Санкт-Петербург, Росія (http://www.hermitagemuseum.org).

Корисними є інтернет-ресурси де творчі люди можуть не тільки черпати інформацію про мистецтво, а й робити свою віртуальну виставку, або портфоліо. Наприклад, відомий російський сайт Artlib (http://www.artlib.ru), де є бібліотека з образотворчого мистецтва, форум, та можливість створювати авторські галереї для художників та колекціонерів. Або дизайнерів – американський Coroflot (http://www.coroflot.com), де залишають свої ртфоліо дизайнери з всього світу.

Одвічною проблемою музеїв було зберігання великих архівів до своїх колекцій. Мається на увазі не тільки записи про авторство та рік виконання твору, а експертиза, атрибуція, історія твору, що підкріплюється документами та фотодокументами. Звичайно, що в ідеалі такий архів повинен бути на кожен твір мистецтва і це дуже рутинна задача. Але з розвитком комп'ютерних технологій є можливість формування електронних баз даних. Більш того все це можна переглядати через інтернет-ресурси музеїв. Електронний архів одного твору може мати безліч посилань на творчість автора та електроні архіви інших музеїв, приватних колекцій і т. д. Це дає безцінну можливість для вивчення каталогів мистецтва, що пов'язані через мережу.

Найбільші американські художні музеї мають обширні онлайн-бібліотеки: Метрополітен музей (http://www.metmuseum.org), музей Гугенхайма (http://www.guggenheim.org/new-york) та музей Гетті (http://www.getty.edu). Окремо від музейних ініціатив стоїть просвітницький проект Google (https://www.google.com/culturalinstitute/project/art-project), що дозволяє мати віртуальну екскурсію залами найбільших музеїв світу. Українські онлайн-проекти присвячені сучасному та традиційному мистецтву та культурі як способу життя: IZIN (http://izin.com.ua/about), Prostir.museum (http://prostir.museum/ua/topic/ProMuseum), AZH (http://www.azh.com.ua) та ін.

З'являються такі користні інтернет-проекти для шанувальників образотворчого мистецтва, такі, як Wikiart (www.wikiarte.com), що є електронною візуальною арт-енциклопедією. Такі сайти можуть вміщувати тисячі біографій художників, фото матеріали їхніх творів та різні корисні посилання, наприклад, у Wikipedia. Перевагою цих проектів є можливість обрання потрібної мови, що розширює аудиторію користувачів.

Особливий акцент треба зробити на зображення творів у мережі. Зазначимо, що якісне зображення має великі розміри. Багато прохідних інтернет-ресурсів надають не дуже чітке зображення. Це може бути пов'язано або з непрофесійністю, або з дотриманням правил безпеки від піратства. Але з розвитком швидкості інтернету ця проблема практично вирішена. Тобто споглядач може через мережу замовити та завантажити якісну репродукцію і зробити першу умовну оцінку твору. Наприклад, за допомогою Google Art Project (www.googleartproject.com) можна знайти оцифровані роботи з високою роздільною здатністю, а також пройтися по віртуальній галереї (функція працює за принципом "street view" в Google Maps). На цьо-

му сайті кожний користувач може створювати особисті віртуальні галереї, збираючи до них картини з різних музеїв. Також присутній розділ для викладачів "Освіта" з прикладами для студентів.

Новим етапом у світі мистецтва стало проведення Biennale Online – перша виставка сучасного мистецтва, що проходить виключно в інтернеті. Для того щоб "побувати" на онлайн-бієнале, достатньо лише зареєструватися. Кожен може пройтись залами віртуальної виставки, знайти за допомогою додатків потрібного художника, художню техніку, регіон і т.д., а потім переглянути роботу у збільшеному масштабі (www.artplus.com).

Також не можна забувати про гранти. Раніше художнику знайти грант було практично не реально. Але з розвитком інтернету все більше з'являється можливість отримати потрібний грант на творчість. Сьогодні це можуть бути як вітчизняні так і закордоні спонсори: різні фонди при музеях, галереях, університетах та меценати. Головне це те, що доступ до інформації поширюються в основному через інтернет. Художник зв'язується онлайн з потрібною інституцією, висилає свої роботи та мотиваційного листа, обговорює деталі, наприклад, через Скайп, може брати участь у різних відбірних конкурсах, а потім отримує результат. Звичайно, що це все швидше і зручніше, ніж традиційною поштою.

Дуже велику користь від інтернету мають аукціони. Однією з проблем проведення традиційних аукціонів завжди були витрати на організацію та проведення у визначеному місці і в певний час. Для інтернет-аукціону це не є проблемою. Сьогодні не обов'язково бути присутнім на торгах для того щоб придбати твір мистецтва. Достатньо зареєструватися на сайті аукціону і в онлайн-режимі з будь-якої точки світу купувати мистецтво. Так покупець може паралельно порівнювати ціни, бронювати твори мистецтва, радитись і приймати рішення, не виходячи з дому.

В інтернет-аукціоні ("онлайновий аукціон") момент закінчення, на відміну від традиційних аукціонів, заздалегідь призначається самим продавцем під час постановки товару на торги. У звичайних ж аукціонах боротьба йде до того часу, поки підвищуються аукціонні ставки. Після закінчення інтернет-аукціону покупець має переказати гроші продавцю по безготівковому розрахунку, а продавець зобов'язаний вислати товар покупцю поштою. Кордони можливої пересилки товару вказуються самим продавцем заздалегідь.

Такий комп'ютеризований арт-ринок у світі має багато переваг. По-перше, зручність: колекціонери не витрачають час на перельоти, поїздки та пошуки потрібного твору мистецтва і можуть паралельно займатися іншими справами. Тобто вони стають більш незалежні. По-друге, інформативність інтернет-ресурсів галерей та аукціонів: клієнт може шукати архіви у електронних каталогах, переглядати рецензії, акти експертиз, новини світового арт-ринку та ін. По-третє, дуже важливою складовою інтернету для аукціонів та галерей є можливість проведення online конференцій та форумів. Це дає можливість у реальному часі ділитися інформацією про конкретний твір мистецтва та його вартість, спостерігати за коливанням ціни, прогнозувати події на арт-ринку.

Формування атмосфери довіри на онлайнових аукціонах передбачає:

- наявність рейтингової системи кредитоспроможності продавців;
- незалежну перевірку (верифікацію) дійсності відомостей, надаваних покупцями й продавцями;
- страхування проти шахрайства;
- проведення угод через рахунки типу "ескроу" (escrow) (умовні документи, які стають документами повної дії після виконання певних умов) для забезпечення поставок оплаченої продукції. Платежі надходять рахунки "ескроу" й переправляються продавцеві після того, як товар доставлено покупцеві;
- заборона доступу на аукціон продавцям, що роблять запит на поставку власної продукції для імітації підвищеного інтересу;
- заборона доступу на аукціон покупців, які раніше виграли аукціон, але не завершили угоду платежем.

Варто мати на увазі, що для онлайнового аукціону придатні не всі товари. Важливо відзначити, що на успішно функціонуючих сайтах-аукціонах границя між бізнесом і задоволенням стає розмитою [2].

Найбільшим інтернет-аукціоном у світі є "eBay", заснований у Каліфорнії, що має оборот кілька угод на день. Серед російських інтернет-користувачів найбільшою популярністю користуються такі аукціони, як Molotok (www. molotok.ru), Meshok (www.meshok.ru), Gelos (www.gelos.ru). Українці віддають перевагу аукціонам Kopeikoff (www.kopeikoff.com), Auction.ua (www.auction.ua), нумізмати і фалеристи користуються Violity (http://auction.violity.com). Останнім часом популярними стають так звані скандинавські аукціони, привабливість яких пояснюється низькою стартовою ціною товарів. У Великобританії великою популярністю користується аукціон Swoopo (www.swoopo.co.uk). У Фінляндії популярний аукціон Fiksuhuuto (www.fiksuhuuto.fi), а в Естонії Sendioksjon (www.sendioksjon.ee). Великою популярністю серед інтернет-користувачів є інтернет-аукціони, на яких ставку можна зробити у вигляді SMS-повідомлення. Різні онлайн-ринки мистецтва мають свої особливості. Наприклад, інтернет-ресурс Artsy (www.artsy.net) створювався для колекціонерів. Тут представлені експонати з ведучих галерей та приватних колекцій. Особливістю сайту є те, що користувач має можливість знаходити не тільки необхідне, але й твори мистецтва з аналогічними характеристиками. Технологія "VIP Art Fair" дозволяє відчути себе справжнім клієнтом при буквальній імітації ринкового простору з планами галерей, з можливістю зв'язку з співробітником за допомогою чату або Skype та напряму придбати роботу. Цікавою особливістю є участь у цьому проекті реальних статусних галерей: White Cube, Gagosian, Hauser & Wirth, David Zwirner.

Завдяки інтернету виникає потужна конкуренція у мережі між такими аукціонними домами-"гігантами", як Sothbey's (http://www.sothebys.com) і Christie's (http://www.christies.com). Ці аукціони дозволяють своїм зареєстрованим клієнтам робити ставки через інтернет. Але після того, як Christie's вклав п'ятдесят мільйонів доларів в онлайн-бізнес, Sothbey's оголосив разом з eBay про відкриття площадки для онлайн-трансляції нью-йорських торгів Sothbey's у всьому світі. Наступним етапом співпраці стане розміщення лотів Sothbey's на eBay для продажу виключно онлайн. За прогнозами, інтернет-продажі творів мистецтва в найближчий час будуть тільки зростати.

Звичайно, що реальний контакт з твором мистецтва остаточно не заміниться віртуальним. Особливо коли справа заходить про дуже цінні лоти колекційного мистецтва, наприклад, антикваріату. У цьому випадку "полювання на твір мистецтва" може здійснюватися роками і навіть десятиліттями. Відбуваються консультації з мистецтвознавцями-експертами, навіть проводяться власні експертизи для того щоб переконатися у автентичності даного твору. Тобто без залучення професіоналів жодна серйозна угода не проходить. Звичайно, що іменити аукціони мають своїх спеціалістів, що надають гарантії справжності мистецтва. Але навіть у цих випадках колекціонери залучають незалежних експертів. Звичайно, все це зробити через інтернет неможливо.

Треба зазначити, що перегляд сучасного мистецтва онлайн відрізняється від цієї ж процедури з антикваріатом. Хоча атрибуція, як правило, зазначена на веб-сторінці сучасного твору, але вона, по суті, для інтернет-покупця є недостатньою. Особливо якщо клієнт не знайомий особисто з творчістю автора. Це ускладнює процес покупки і може в результаті розчарувати. Справа у тому, що сучасне мистецтво часто виглядає більш яскраво в медіа, особливо у віртуальній мережі, ніж в реальності. Воно не перевірено часом, критикою, не затримувалося у стінах галерей, музеїв та власних колекціях. Ефект першого враження в інтернеті може бути оманливим. Особливо якщо цей твір виконано не класичними матеріалами, а в різних формах Contemporary. Наприклад, інсталяція, відео-арт, голограми та в інших сучасних формах мистецтва. Інша справа з традиційним мистецтвом. Як правило, покупець знайомий з творчістю автора, стилем та технікою. Антикваріат має історію у вигляді багаторазово опублікованих каталогів та рецензій мистецтвознавців та арт-критиків. Це полегшує придбання мистецтва онлайн. З іншого боку, на відміну від антикваріату, перевага покупки не дуже відомого сучасного мистецтва через інтернет полягає у тому, що зменшуються ризики купити підробку. Особливо якщо автор твору живий. Хоча, звичайно, легше підробляти саме сучасне мистецтво, бо воно, як правило, виконано сучасними матеріалами і техніками. Тому в будь-якому разі необхідна експертиза.

Можна констатувати, що віртуальна мережа стає новим місцем існування культури. Сучасні медіа відіграють важливу роль у творчому розвитку особистості: дозволяють художникам досягнути незалежності від кураторів, отримати прямий доступ до електронних архівів музеїв та інформації з приватних колекцій та галерей.

На сьогодні інтернет – це найдешевший, найшвидший та найзручніший спосіб показати свою творчість. Він надає можливість розміщати та розробляти творче портфоліо, шукати замовників творів мистецтва, гранти, брати участь у міжнародних проектах та конкурсах. Усе це дає потужний старт для розвитку художника.

Інтернет – це неосяжне поле для сучасного арт-ринку, завдяки яктму виникає потужна конкуренція між аукціонами, галереями, колекціонерами, художниками, арт-дилерами, колекціонерами. Велику користь від інтернету мають сучасні аукціони, які стали більш зручними, динамічними та комунікабельними. Завдяки віртуальній мережі музеї та галереї мають можливість формувати онлайн-бібліотеки, архіви та віртуальні виставки, проводити онлайн-конференції та лекції, що дають змогу вивчати мистецтво дистанційно.

Література

1. Висоцька В. А. Проектування та реалізація інтелектуальних інформаційних систем Інтернет-аукціону / В. А. Висоцька, А. В. Овчаренко, Л. В. Чирун // Вісн. Нац. ун-ту "Львів. політехніка". – Л.: Львів. політехніка, 2008. – № 610. – С. 70-84.

2. Інтернет-аукціон [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://uk.wikipedia.org/wiki/Інтернет-аукціон.

3. Никитина А. Медиаарт: искусство в сети [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.psychologies.ru/events/internet/_article/mediaart-iskusstvo-vseti.

4. Ришковець Ю. В. Аналіз особливостей відвідування Веб-галерей з урахуванням поведінки користувача / Ю. В. Ришковець, П. І. Жежнич // Радиоэлектроника и информатика. – 2012. – № 2. – С. 90-93.

5. Ришковець Ю. В. Моделювання інформаційних потреб користувача Веб-галереї / Ю.В. Ришковець, П.І. Жежнич // Штучний інтелект. – 2011. – № 1. – С. 236-242.

6. Ришковець Ю.В. Побудова віртуальних галерей за інтересом користувача / Ю.В. Ришковець, В.В. Литвин, П.І. Жежнич // Зб. наук. праць НАН України, Ін-т пробл. модел. в енергетиці ім. Г. Є. Пухова. – К.: Інститут проблем моделювання в енергетиці НАН України ім. Г.Є.Пухова, 2009. – Вип. 51. – С. 159-166.

7. Рутковський О. Г. Український словник-довідник екранних медіа: лексикон кіно, телебачення, відео та Інтернету / О. Г. Рутковський. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2007. – 302 с.

8. Хачатуров С. Современное искусство готово встраиваться в Интернет [Електронний ресурс] / С. Хачатуров // Московские новости. – 2014. – №664(664). – Режим доступу: http://www.mn.ru/culture/20120424/316432626.html.

References

1. Vysotska V. A. Proektuvannia ta realizatsiia intelektualnykh informatsiinykh system Internet-auktsionu / V. A. Vysotska, A. V. Ovcharenko, L. V. Chyrun // Visn. Nats. un-tu "Lviv. politekhnika". – L.: Lviv. politekhnika, 2008. – № 610. – S. 70-84.
2. Internet-auktsion [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://uk.wikipedia.org/wiki/Internet-auktsion.
3. Nikitina A. Mediaart: iskusstvo v seti [Elektronnii resurs]. – Rezhim dostupu: www.psychologies.ru/events/internet/_article/mediaart-iskusstvo-vseti.
4. Ryshkovets Yu. V. Analiz osoblyvostei vidviduvannia Veb-halerei z urakhuvanniam povedinky korystuvacha / Yu. V. Ryshkovets, P. I. Zhezhnych // Radyoэlektronyka y ynformatyka. – 2012. – № 2. – S. 90-93.
5. Ryshkovets Yu. V. Modeliuvannia informatsiinykh potreb korystuvacha Veb-halerei / Yu.V. Ryshkovets, P.I. Zhezhnych // Shtuchnyi intelekt. – 2011. – № 1. – S. 236-242.
6. Ryshkovets Yu.V. Pobudova virtualnykh halerei za interesom korystuvacha / Yu.V. Ryshkovets, V.V. Lytvyn, P.I. Zhezhnych // Zb. nauk. prats NAN Ukrainy, In-t probl. model. v enerhetytsi im. H. Ye. Pukhova. – K.: Instytut problem modeliuvannia v enerhetytsi NAN Ukrainy im. H.Ye.Pukhova, 2009. – Vyp. 51. – S. 159-166.
7. Rutkovskyi O. H. Ukrainskyi slovnyk-dovidnyk ekrannykh media: leksykon kino, telebachennia, video ta Internetu / O. H. Rutkovskyi. – K. : IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy, 2007. – 302 s.
8. Khachaturov S. Sovremennoe iskusstvo gotovo vstraivat'sia v Internet [Elektronnii resurs] / S. Khachaturov // Moskovskie novosti. – 2014. – №664(664). – Rezhim dostupu: http://www.mn.ru/culture/20120424/316432626.html.

УДК 316.722(477) : 303.02

Садовенко Світлана Миколаївна
кандидат педагогічних наук,
доктор філософії (PhD), доцент, с.н.с.,
заступник директора з науково-технічної роботи
Українського центру культурних досліджень
Міністерства культури України,
професор кафедри теорії, історії культури
і музикознавства Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: svetlanasadovenko@bigmir.net

КЛУБНІ ЗАКЛАДИ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ РЕГІОНІВ УКРАЇНИ: ФУНКЦІЇ ТА ФОРМИ ДІЯЛЬНОСТІ

У статті проаналізовані клубні заклади як важливий фактор становлення і розвитку культури регіонів України, осмислюється їх роль, функції та форми діяльності. Підкреслюється, що сьогодення диктує нові умови функціонального призначення клубу та змістовності його роботи у духовному житті сучасного суспільства. Наголошується, що особливої уваги з боку держави, органів місцевого самоврядування та всього суспільства потребує розвиток культури у сільській місцевості. Зроблено висновок, що, попри наявні успіхи, творчі досягнення і різноманітні напрацювання в клубній галузі, в індустрії дозвіллєвого простору потрібні зміни.

Ключові слова: клубні заклади, обласні центри народної творчості (ОЦНТ), регіони України, клубні формування, культурно-мистецькі заходи, мистецьке аматорство.

Садовенко Светлана Николаевна, *кандидат педагогических наук, доктор философии (PhD), доцент, старший научный сотрудник, заместитель директора по научно-технической работе Украинского центра культурных исследований Министерства культуры Украины, профессор кафедры теории, истории культуры и музыковедения Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Клубные учреждения как значимый фактор становления и развития культуры регионов Украины: функции и формы деятельности

В статье проанализированы клубные заведения как важный фактор становления и развития культуры регионов Украины, осмысливается их роль, функции и формы деятельности. Подчеркивается, что нынешняя ситуация диктует новые условия функционального назначения клуба и содержательности его работы в духовной жизни современного общества. Отмечается, что особого внимания со стороны государства, органов местного самоуправления и всего общества требует развитие культуры в сельской местности. Сделан вывод, что, несмотря на имеющиеся успехи, творческие достижения и различные наработки в клубной сфере, в индустрии досугового пространства необходимы перемены.

Ключевые слова: клубные учреждения, областные центры народного творчества (ОЦНТ), регионы Украины, клубные формирования, культурно-художественные мероприятия, художественная самодеятельность.

Sadovenko Svitlana, *candidate of pedagogical sciences (Ph.D.), docent, senior researcher, Deputy Director of the scientific and technical work of the Ukrainian Centre for cultural research of the Ministry of culture of Ukraine, associate of the National Academy of Managerial staff of Culture and Arts*

Clubs as an important factor formation and development of culture regions of ukraine: function and form of

The article analyzes the club facilities as an important factor in the formation and development of culture regions of Ukraine, interpreted their roles, functions and activities. Emphasizes that the current situation dictate new functional

© Садовенко С. М., 2015

purpose and substance of the club in the spiritual life of modern society. It is noted that special attention from the state, local governments and society needs cultural development in rural areas. It is concluded that, despite the successes, creative achievements and various developments in the club sector, industry leisure space needs change.

Keywords: clubs, regional centers of folk art, regions of Ukraine, club formation, cultural events, artistic amateurism.

Протягом прелімінарних років незалежної України клубна мережа, як важливий фактор становлення і розвитку культури регіонів, залишалась незмінною за чисельністю і типологією. Нині, в нелегкий шлях переходу Української держави до моделі європейського демократичного зразка, надзвичайно важливу роль відіграють саме клубні заклади, що є основними осередками, які, спрямовуючи свою роботу на збереження й розвиток традиційного народного мистецтва, задоволення культурних, естетичних потреб населення шляхом залучення до участі у культурно-дозвіллєвій та культурно-освітній роботі, пропонують культурні послуги в різних місцевостях, зокрема й там, де відсутня альтернатива отримання культурних послуг з інших джерел – в селах, районних центрах та невеликих містах. Однак, сьогодення диктує нові умови функціонального призначення клубу та змістовності його роботи у духовному житті сучасного суспільства. Попри наявні успіхи, творчі досягнення і різноманітні напрацювання, в індустрії дозвіллєвого простору потрібні зміни.

Особливої уваги з боку держави, органів місцевого самоврядування та всього суспільства потребує розвиток культури в сільській місцевості. Відсутність нового інструментарію, застарілість технічних засобів, сучасної аудіотехніки, звукопідсилювальної апаратури в сільських клубних закладах, зношеність ресурсної бази тощо не в повній мірі можуть забезпечити необхідний розвиток творчого потенціалу та аматорського мистецтва на селі. Навіть через тривіальну відсутність автотранспорту або коштів на транспортні витрати для сільських аматорських художніх колективів певної області часто постає питання щодо участі останніх у різноманітних фестивалях та конкурсах, які відбуваються в регіонах та на більш високих рівнях.

Із поступовим розширенням сфери дозвілля сільський клуб вступає у конкурентні відносини з іншими новітніми закладами подібного профілю – диско-клуби, диско-бари, клуби-кафе, Інтернет-клуби тощо. Особливої популярності набирають комерційні клуби, що мають певні специфічні особливості, використовують нестандартні, іноді – доволі екзотичні форми роботи. Поглиблюють гостроту ситуації низький рівень оплати праці громадян, особливо в сільській місцевості, високий рівень безробіття, неефективність місцевої влади, занепад духовності та моралі в суспільстві, неякісні культурні послуги та відсутність альтернатив в питаннях працевлаштування.

У сфері культури постають питання реорганізації культурно-дозвіллєвої сфери в цілому, отже подальше реформування закладів культури України не втратило своєї *актуальності*, а навпаки стає одним із важливих завдань держави з огляду на необхідність демократизації сектору культури. Однак, роботу щодо оптимізації культурних закладів, розробку та впровадження інновацій в культурно-дозвіллєвій сфері потрібно проводити поетапно і помірковано, зважаючи на діючу Постанову Верховної Ради України "Про недопущення закриття об'єктів соціально-культурного призначення в сільській місцевості", Закон України "Про культуру", інші документи, що регламентують сферу культури в Україні [3].

Мета статті – аналіз клубних закладів як важливого фактору становлення і розвитку культури регіонів України, осмислення їх ролі, функцій та форм діяльності, вивчення та узагальнення питань щодо збереження мережі клубних закладів, у тому числі у сільській місцевості.

Щоб дослідити ці аспекти, необхідно провести науковий аналіз процесу та причин скорочення мережі клубних закладів з розробленням на основі статистичних даних зведених таблиць основних показників діяльності та динаміки кількості клубних закладів, клубних формувань, кількості учасників в них за регіонами та заходів клубних закладів України; забезпеченості населення закладами культури в Україні; відвідування населенням закладів культури і мистецтв в Україні; рівень забезпеченості клубними закладами в регіонах України тощо.

На сучасному етапі розвитку українського суспільства особлива увага держави зосереджена на розвитку духовних цінностей суспільства, збереженні нематеріальної культурної спадщини, впровадженні інноваційних підходів у вирішенні питань духовного виховання молоді та громадськості в полікультурному просторі України. Закон України "Про культуру" в частині розділу III "Діяльність у сфері культури" та розділу IV "Базова мережа закладів культури", Указ Президента України від 12.01.2009 року №6/2009 "Про деякі невідкладні заходи щодо підтримки культури і духовності в Україні", Постанова Кабінету Міністрів України від 12 листопада 1998 року № 1775 "Про нормативи забезпечення населення клубними закладами", Наказ Міністерства культури і мистецтв України від 25 березня 2003 року № 166, "Примірне положення про обласний центр народної творчості та культурно-освітньої роботи" від 23 червня 1999 року № 415, "Положення про народний (зразковий) аматорський колектив у культурно-освітніх закладах системи Міністерства культури і мистецтв України" від 07 грудня 2004 року № 835, "Загальне положення про клубне формування закладу культури системи Міністерства культури і мистецтв України" визначають правові засади діяльності у сфері культури, регулюють суспільні відносини, пов'язані зі створенням, використанням, розповсюдженням, збереженням культурної спадщини та культурних цінностей і збереження доступу до них.

Актуальність теми дослідження зумовлена також і піднесенням ролі культури в суспільному розвитку, реалізацією культурного потенціалу різних регіонів України, формуванням і здійсненням ре-

гіональної культурної політики, в тому числі щодо збереження традиційної культури та розвитком аматорського мистецтва і потребою сьогодення у популяризації української культури у світі. Варто підкреслити, що пріоритетна роль у відродженні української культури, залученні широких верств населення до надбань народного мистецтва, самобутніх фольклорних традицій належить клубним закладам, які є найбільш наближеними установами культури до громадян країни, в порівнянні з іншими інституціями, зокрема театрами, музеями. Може саме тому найбільшою в системі культури України є мережа клубних закладів *(див. табл. 1, діагр. 1, 2)* [1; 2].

Майже усі клубні заклади перебувають у комунальній власності та є основними осередками, що пропонують культурні послуги у сільській місцевості, в районних центрах та невеликих містах України. Вагомим аргументом для збереження й розвитку клубних закладів є відсутність альтернативи для сільського населення і жителів невеликих міст у задоволенні їх соціально-культурних потреб. Разом з тим, постає завдання щодо перегляду функцій цих закладів та їх значної модернізації з огляду на нерозвиненість менеджерської культури, що дозволить діяти сучасним закладам культури більш гнучко у вирішенні соціальних потреб громади, розширенні кіл аудиторії, ефективного використання наявних та залучення додаткових ресурсів тощо.

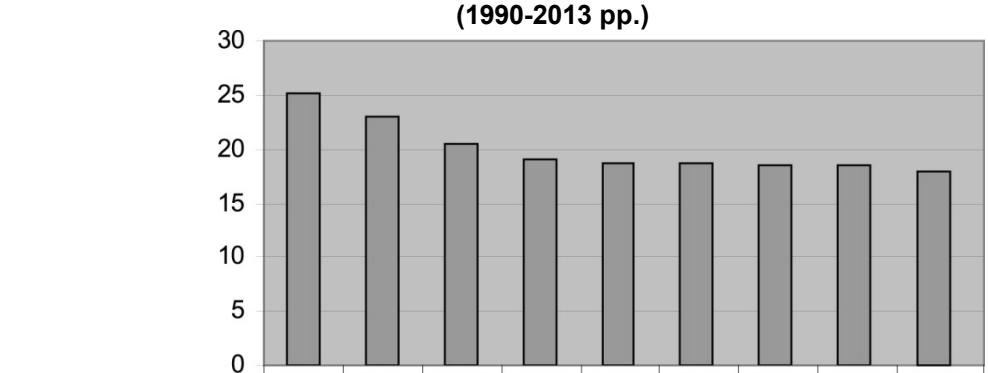
В Україні на сьогодні функціонують майже 42 тисячі закладів культури, з них у сільській місцевості – близько 22 тисяч.

Клубні заклади є самостійними організаціями, що діють з метою духовного розвитку особистості, формування громадської думки, сприяють консолідації та розвиткові української нації, її історичної свідомості, традицій і культури, а також розвиткові етнічної, культурної, мовної та релігійної самобутності всіх корінних народів і національних менших України, створюють умови для розвитку народної творчості, задоволення культурних потреб і організації відпочинку населення.

Кількість клубних закладів за статистичними даними на кінець 2013 року складала 18 452 тис. одиниць, що на 34 заклади менше, ніж було у 2012 році (18 476 тис.), зокрема у сільській місцевості – 16 395 тис., а у міських поселеннях – 2057 *(див. Табл. 1, гістограму 1, 2, діаграму 1).*

Гістограма 1

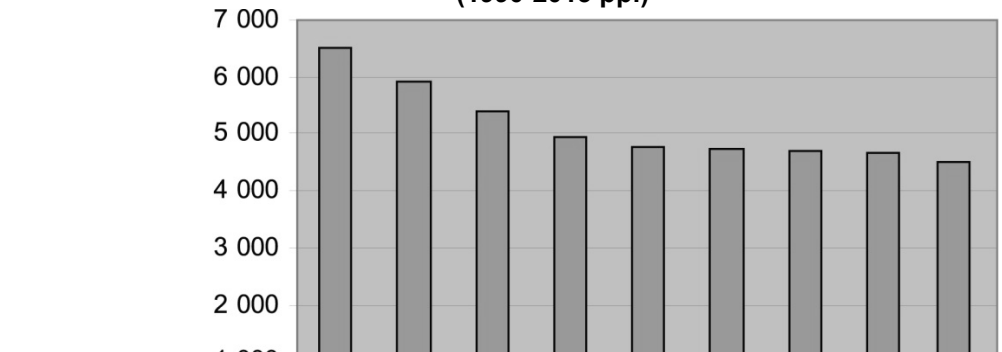
Динаміка зменшення клубних закладів в Україні (1990-2013 рр.)



	1990	1995	2000	2005	2009	2010	2011	2012	2013
Кількість клубних закладів (на кінець року), тис.	25,1	23	20,4	19,1	18,7	18,6	18,5	18,5	18,45

Гістограма 2

Динаміка зменшення кількості місць у клубних закладах України (1990-2013 рр.)



	1990	1995	2000	2005	2009	2010	2011	2012	2013
в них місць, млн тис.	6 502	5 921	5 381	4 960	4 785	4 740	4 714	4 684	4 664

Таблиця 1

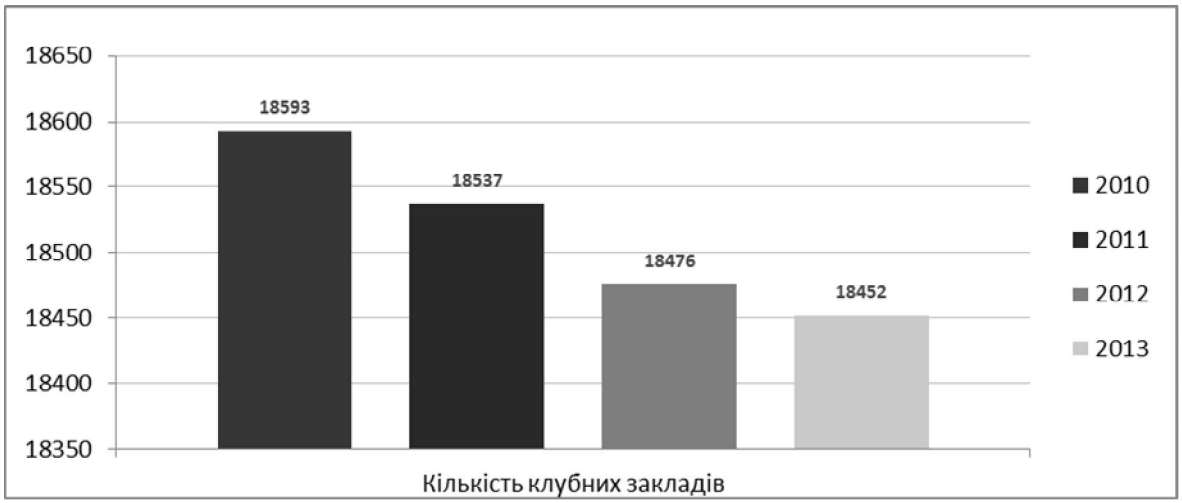
Динаміка кількості клубних закладів, клубних формувань та їх стан за 2010-2013 рр. *(дані Міністерства культури України)*

	Регіони	Кількість клубних закладів, всього					Кількість клубних формувань, всього					Кількість клубних закладів у розрахунку на 100 000 осіб, всього				
		2010	2011	2012	2013	Різни-ця, ±	2010	2011	2012	2013	різни-ця, ±	2010	2011	2012	2013	різни-ця, ±
1	м. Київ	32	32	32	30	↓ -2	379	379	340	340	↓-39	1.1	1.1	1.1	1.0	↓-0.1
2	м. Севастополь	33	33	33	33	0	276	279	276	276	↓-3	8.7	8.7	8.6	8.6	↓-0.1
3	Автономна	638	637	631	631	↓-7	5080	5044	5011	5118	↑+38	32.5	32.5	32.1	32.1	↓ -0.4
4	Вінницька область	1151	1139	1138	1132	↓-19	6731	6754	6802	6876	↑+145	70.1	69.7	69.9	69.9	↓ -0.2
5	Волинська область	673	671	671	672	↓-1	3184	3171	3164	3209	↑ +25	64.9	64.6	64.5	64.5	↓ -0.4
6	Дніпропетровська	615	599	596	595	↓-20	3835	3614	3688	3704	↓ -131	18.4	18.0	18.0	18.1	↓ -0.3
7	Донецька область	663	656	646	649	↓-14	6158	6145	6107	5873	↓ -285	15.0	14.9	14.8	14.9	↓ -0.1
8	Житомирська	1084	1084	1087	1088	↑ +4	4063	4240	4310	4307	↑ +244	84.8	85.1	85.7	86.2	↑ 1.4
9	Закарпатська область	474	469	469	467	↓ -7	3578	3461	3401	3337	↓ -241	38.0	37.5	37.4	37.2	↓ -0.8
10	Запорізька область	469	470	447	445	↓-24	3231	3283	3286	3300	↑ +69	26.0	26.2	25.0	25.1	↓ -0.9
11	Івано-Франківська	723	722	723	722	↓-1	3999	3953	4000	3960	↓ -39	52.4	52.3	52.3	52.2	↓ -0.2
12	Київська область	841	843	842	839	↓-2	4442	4545	4669	4727	↑ +285	49.0	49.0	48.9	48.6	↓ -0.4
13	Кіровоградська	594	597	597	596	↑+2	3605	3533	3511	3472	↓ -133	58.8	59.6	60.0	60.3	↑ 1.5
14	Луганська область	562	564	556	555	↓-7	3895	3875	3655	3765	↓ -130	24.5	24.8	24.6	24.8	↑ 0.3
15	Львівська область	1407	1413	1410	1416	↑+9	6900	6930	6803	6817	↓ -83	55.3	55.6	55.5	55.8	↑ 0.5
16	Миколаївська	540	539	540	532	↓-8	2735	2687	2694	2594	↓ -141	45.6	45.7	46.0	45.5	↓ -0.1
17	Одеська область	736	737	737	738	↑+2	4304	4332	4279	4261	↓ -43	30.8	30.9	30.8	30.8	↑ 0.1
18	Полтавська область	855	858	858	856	↑+1	4579	4537	4642	4722	↑ +143	57.5	58.1	58.5	58.7	↑ 1.2
19	Рівненська область	678	676	678	679	↑+1	3152	3135	3229	3252	↑ +100	58.8	58.6	58.6	58.6	↓ -0.2
20	Сумська область	634	635	634	635	↑+1	3892	3610	3366	3287	↓ -605	54.6	55.1	55.5	56.0	↑ 1.4
21	Тернопільська	924	923	923	923	↓-1	4166	4046	3997	3978	↓ -188	85.2	85.4	85.7	86.0	↑ 0.8
22	Харківська область	710	698	695	697	↓-13	4324	4335	4611	4750	↑ +426	25.8	25.5	25.3	25.5	↓ -0.3
23	Херсонська область	455	453	453	454	↓-1	3323	3155	3129	3494	↑+171	41.8	41.8	42.0	42.3	↑0.5
24	Хмельницька область	1183	1176	1176	1166	↓-17	5062	4820	4643	4414	↓ -648	89.2	89.1	89.5	89.2	0
25	Черкаська область	746	744	744	740	↓-6	5811	5821	5864	5894	↑ +83	58.0	58.2	58.6	58.7	↑ 0.7
26	Чернівецька область	393	393	385	387	↓-6	3025	3001	2985	2998	↓ -27	43.5	43.4	42.4	42.6	↓ -0.9
27	Чернігівська область	780	776	775	775	↓-5	3836	3758	3733	3653	↓ -183	71.0	71.3	71.9	72.6	↑ 1.6
	Україна	**18593**	**18537**	**18476**	**18452**	**↓-141**	**107565**	**106443**	**106195**	**106378**	**↓ -1187**	**40.6**	**40.6**	**40.6**	**40.6**	**0**

[1] Любительські об'єднання та клуби за інтересами, колективи самодіяльної художньої творчості (у т.ч. оркестрові та інструментальні, вокально-хорові, хореографічні, пісні і танцю, театральні, кінофотостудії, дискотеки, фізкультурно-оздоровчі, курси, інші).

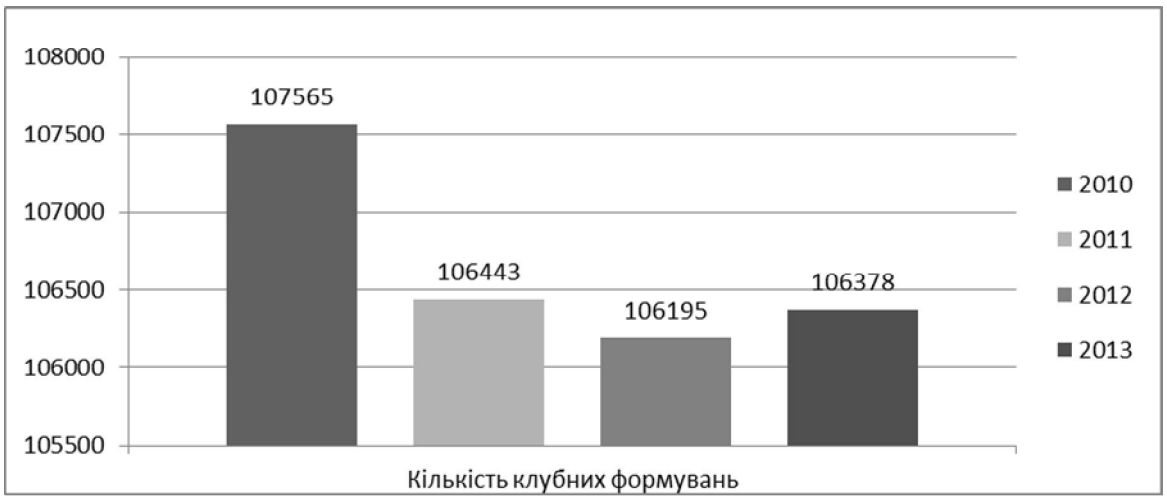
Діаграма 1

Кількість клубних закладів, всього



Діаграма 2

Кількість клубних формувань, всього



Аналіз статистичних даних та звітів Обласних центрів народної творчості за 2013-2014 роки свідчить, що культурно-дозвіллєва діяльність має попит, а клуби та будинки культури відвідують усі категорії населення. Насамперед, це пов'язане з тим, що у клубних закладах нині діє понад 106 тис. клубних формувань (любительські об'єднання, клуби за інтересами, колективи самодіяльної художньої творчості (у т.ч. оркестрові та інструментальні, вокально-хорові, хореографічні, пісні і танцю, театральні, кінофотостудії, дискотеки, фізкультурно-оздоровчі, курси, інші)), в роботі яких беруть участь понад 1,3 млн. учасників (1 344 тис.), з них – до 600 тис. дітей (див. *табл. 1, діаграма 2).*

Мережа клубних закладів функціонує відповідно до затверджених нормативів забезпечення населення України клубними закладами (Постанова Кабінету Міністрів України від 12 листопада 1998 р. № 1775 "Про нормативне забезпечення населення клубними закладами") і має універсально-комплексний характер діяльності.

У сільській місцевості клубні заклади є взагалі основними осередками культурного життя та базами для розвитку творчого потенціалу місцевих громад (знову таки через аматорські мистецькі гуртки, клуби музичної культури, фольклору, кіно, книжки, технічної творчості, жінок, молоді, пенсіонерів тощо).

Структурну основу клубних закладів складають колективи художньої самодіяльності, у тому числі зі званням "народний" та "зразковий". Серед керівників народних, зразкових аматорських художніх колективів працюють висококопрофесійні спеціалісти. Зокрема, в Харківській області у 2013-2014 роках у 15-ти районах і 4-х містах при клубних закладах працювало з почесним званням 65 аматорських творчих колективів різних жанрів**,** з них "народних" – 50, "зразкових" – 15. Це говорить про затребуваність клубних закладів і високий рівень аматорського мистецтва художніх колективів, які працюють на базі саме клубних закладів, у тому чисті й у сільській місцевості. Відтак, не можна допустити тенденцію щодо знищення мережі клубних закладів. Тим більше, що упродовж останніх 23-х років Незалежності кількість клубних закладів в Україні постійно зменшувалася: з 1990 до 2013 року їх кількість зме-

ншилась майже на 6,5 тис. одиниць, з відповідним зменшенням кількості місць у них на 1 млн. 800 тис. (див. *таблицю 1а, гістограму 1, діаграму 1*). Пов'язано це було, насамперед, із демографічною ситуацією в країні. Протягом тривалого часу порушення узгодженого функціонування та розвитку основних компонентів, частин і сфер виробництва (економічна криза 1990-1999 рр.) призвело до пошкодження механізму демотворення (відродження населення), втрат здатності соціального організму до самовідтворення населення у суспільно необхідній кількості та якості. Кризовий стан основних сфер життя суспільного організму, нагромадження і загострення суперечностей негативно вплинули на демореальність. Лише за 7 років (2002–2009) населення України зменшилось на 2,4 млн. осіб. Зрозуміло, що буремні події 2014 року призвели і надалі продовжують призводити до масового відтоку населення з певних регіонів у зв'язку з ситуацією на Сході України та в Криму.

Таблиця 1а

Кількість клубних закладів на кінець року (1990-2013)

	1990	1995	2000	2005	2009	2010	2011	2012	2013
Кількість клубних закладів (на кінець року), тис.	25,1	23,0	20,4	19,1	18,7	18,6	18,5	18,476	18,452
в них місць, млн тис.	6 502	5 921	5 381	4 960	4 785	4 740	4 714	4 684	4 664

Другим чинником зменшення кількості клубних закладів за ці роки було недостатнє фінансування мережі клубних закладів, що вплинуло, зокрема, і на стан їх приміщень *(див. таблицю 2)* та недостатня кількість нормативних документів, які свідчили б про державну підтримку клубної галузі.

Цікавим фактом є те, що порівняно з 2011 роком, у 2012 році кількість закладів, які потребували капітального ремонту знизилась на 60 одиниць. Якщо у 2011 році капітального ремонту потребувало 6 850 одиниць клубних закладів (36,8% від загальної кількості), водночас у аварійному стані перебувало 468 закладів, то у 2012 році капітального ремонту потребували 6589 клубних закладів (35,7%), а кількість закладів, що перебувають в аварійному стані скоротилася на 60 одиниць. Ймовірно, це пов'язано радше із закриттям клубів, аніж із проведенням капітальних ремонтів. Практично на стільки ж (61 од.) скоротилася мережа клубних закладів за період 2012-2013 рр.

Динаміка стрімкого зменшення кількості клубних закладів *активно призупинилась у 2008–2011 рр.* За цей період скорочення становило близько 300 одиниць установ (див. *гістограму 1).* Однак динаміка клубних закладів України має тенденцію щодо зменшення їх кількості, особливо у сільській місцевості. Для того, щоб ситуація змінювалася на краще, необхідні зусилля держави та всіх дотичних до цієї справи громадських організацій.

На сьогодні існує потреба в підвищенні рівня забезпеченості населення культурно-дозвіллєвими об'єктами. Загалом по Україні кількість клубних закладів у розрахунку на 100 тис. населення становить 40,6: з них у міських поселеннях – 6,6, а в сільській місцевості – 115, 7 одиниць. Така ситуація складається у зв'язку з низьким рівнем оплати праці працівників культури, особливо на селі, високим рівнем безробіття, подеколи неефективністю місцевої влади, занепадом духовності та моралі в суспільстві. Природним є перегляд функцій закладів культури та їх значної модернізації.

Як ми вже зауважували, важливі функції у справі розвитку культури регіонів України покладено на Центри народної творчості, які забезпечують методичну, організаційно-інформаційну діяльність різноманітних клубних закладів [5]. З метою підвищення кваліфікації працівників сільських клубних закладів областей, ОЦНТ проводять виїзні творчі сесії з наданням методичної та практичної допомоги районам. Така форма методичного забезпечення передбачає лекційні заняття, консультації, ділові ігри, творчі лабораторії, майстер-класи, "відкриті репетиції" та виступи аматорських колективів.

Діяльність Центрів народної творчості характеризується пошуком та втіленням у практику нетрадиційних форм роботи з мешканцями сільських, районних громад. Однак головною метою діяльності працівників ОЦНТ є розвиток аматорського мистецтва, підвищення рівня професійної кваліфікації керівників самодіяльних художніх колективів областей, формування репертуарної політики, а нині з наголосом на патріотичне виховання.

Робота ж працівників клубних закладів спрямована на вивчення й задоволення культурних запитів та духовних потреб населення, розвитку любительства та розширення художньо-естетичного виховання громадян. Свої інтереси на основі вільного вибору видів занять та добровільності членства громадяни задовольняють участю у діяльності 18452 тис. клубних закладів та 106 378 тис. любительських об'єднань, найкращі з яких беруть участь у міжнародних та Всеукраїнських фестивалях, конкурсах тощо.

У ході перегляду матеріалів фестивалів завжди виявляється багато цікавих форм роботи клубних формувань, розкривається широке коло інтересів населення та визначається необхідність поширення досвіду роботи кращих любительських об'єднань та клубів за інтересами серед різноманіття закладів культури регіонів України з метою розширення культосвітньої діяльності і культурного обслуговування населення.

Таблиця 2

Стан приміщень клубних закладів за регіонами, 2010-2013 рр.

(дані Міністерства культури України)

Регіони	На кінець 2010 року				На кінець 2011 року				На кінець 2012 року				На кінець 2013 року			
	кількість закладів, які потребують капітального ремонту		кількість закладів, які знаходяться в аварійному стані		кількість закладів, які потребують капітального ремонту		кількість закладів, які знаходяться в аварійному стані		кількість закладів, які потребують капітального ремонту		кількість закладів, які знаходяться в аварійному стані		кількість закладів, які потребують капітального ремонту		кількість закладів, які знаходяться в аварійному стані	
	одиниць	у % до загальної кількості клубних закладів	одиниць	у % до загальної кількості клубних закладів	одиниць	у % до загальної кількості клубних закладів	одиниць	у % до загальної кількості клубних закладів	одиниць	у % до загальної кількості клубних закладів	одиниць	у % до загальної кількості клубних закладів	одиниць	у % до загальної кількості клубних закладів	одиниць	у % до загальної кількості клубних закладів
м. Київ	8	25.0	—	—	8	25.0	—	—	8	25.0	—	—	8	26.7	—	—
м. Севастополь	11	33.3	3	9.1	11	33.3	3	9.1	10	30.3	3	9.1	15	45.5	3	9.1
Автономна Республіка Крим	321	50.3	28	4.4	285	44.7	28	4.4	309	49.0	20	3.2	316	50.1	20	3.2
Вінницька область	306	26.6	10	0.9	302	26.5	9	0.8	296	26.0	7	0.6	234	20.7	6	0.5
Волинська область	212	31.5	9	1.3	214	31.9	9	1.3	199	29.7	7	1.0	168	25.0	8	1.2
Дніпропетровська область	399	64.9	43	7.0	386	64.4	36	6.0	395	66.3	29	4.9	385	64.7	22	3.7
Донецька область	322	48.6	8	1.2	328	50.0	7	1.1	303	46.9	4	0.6	334	51.5	10	1.5
Житомирська область	509	47.0	20	1.8	482	44.5	16	1.5	441	40.6	16	1.5	427	39.2	16	1.5
Закарпатська область	114	24.1	7	1.5	104	22.2	7	1.5	115	24.5	7	1.5	103	22.1	7	1.5
Запорізька область	255	54.4	23	4.9	254	54.0	21	4.5	251	56.2	18	4.0	250	56.2	19	4.3
Івано-Франківська область	312	43.2	21	2.9	295	40.9	17	2.4	238	32.9	16	2.2	229	31.7	14	1.9
Київська область	356	42.3	29	3.4	321	38.1	23	2.7	311	36.9	25	3.0	312	37.2	29	3.5
Кіровоградська область	225	37.9	13	2.2	189	31.7	16	2.7	147	24.6	8	1.3	129	21.6	8	1.3
Луганська область	200	35.6	15	2.7	204	36.2	20	3.5	189	34.0	18	3.2	211	38.0	13	2.3
Львівська область	511	36.3	11	0.8	501	35.5	7	0.5	490	34.8	10	0.7	433	30.6	10	0.7
Миколаївська область	190	35.2	42	7.8	190	35.3	41	7.6	199	36.9	38	7.0	191	35.9	43	8.1
Одеська область	393	53.4	39	5.3	398	54.0	27	3.7	397	53.9	23	3.1	383	51.9	26	3.5
Полтавська область	476	55.7	42	4.9	469	54.7	42	4.9	461	53.7	47	5.5	445	52.0	48	5.6
Рівненська область	75	11.1	—	—	90	13.3	—	—	89	13.1	—	—	76	11.2	—	—
Сумська область	223	35.2	14	2.2	210	33.1	12	1.9	211	33.3	11	1.7	195	30.7	9	1.4
Тернопільська область	167	18.1	16	1.7	166	18.0	17	1.8	159	17.2	17	1.8	154	16.7	20	2.2
Харківська область	376	53.0	15	2.1	342	49.0	15	2.1	369	53.1	1	0.1	372	53.4	—	—
Херсонська область	222	48.8	47	10.3	223	49.2	43	9.5	228	50.3	46	10.2	228	50.2	43	9.5
Хмельницька область	78	6.6	4	0.3	81	6.9	4	0.3	82	7.0	4	0.3	89	7.6	4	0.3
Черкаська область	364	48.8	54	7.2	370	49.7	27	3.6	321	43.1	19	2.6	267	36.1	16	2.2
Чернівецька область	142	36.1	13	3.3	152	38.7	15	3.8	137	35.6	9	2.3	141	36.4	9	2.3
Чернігівська область	245	31.4	10	1.3	245	31.6	6	0.8	234	30.2	5	0.6	246	31.7	5	0.6
Україна	**7012.0**	**37.7**	**536.0**	**2.9**	**6820.0**	**36.8**	**468.0**	**2.5**	**6589.0**	**35.7**	**408.0**	**2.2**	**6341.0**	**34.4**	**408.0**	**2.2**

Можливість віднайти нові форми і методи культурного обслуговування міст та селищ, звернути увагу керівників, громадськості на проблеми фінансування закладів культури, залучення ширшого кола населення, особливо творчої інтелігенції до участі у діяльності культурно-освітніх установ та аматорських колективів допомагають Обласні та Всеукраїнські огляди-конкурси на кращий сільський, районний чи міський клубний заклад, організований Міністерством культури України та ОЦНТ. Ці огляди-конкурси також демонструють вагомі культурно-мистецькі здобутки міських та селищних будинків культури, виявляють зростання їх ролі в житті місцевих громад, демонструють вагомий виховний вплив на формування активної громадянської позиції жителів різних регіонів України.

Попри недостатнє фінансування клубних закладів, слабку матеріально-технічну базу необхідно зазначити, що під час підготовки та проведення регіонального етапу Всеукраїнського огляду-конкурсу клубних закладів у сільській місцевості 2014 року помітно активізувалася робота творчих аматорських колективів, майстрів декоративно-ужиткового та образотворчого мистецтва. Тільки в Дніпропетровській області в огляді-конкурсі взяли участь 512 сільських клубних закладів! Переможцем було визначено Палац культури селища Дніпровське Верхньодніпровського району.

Позитивний вплив на подальшу роботу районних та міських клубних закладів мають обласні наради директорів РБК, МБК, СБК з питань, зокрема, про організацію роботи клубних закладів по виконанню нормативно-правових документів за участю спеціалістів управлінь культури облдержадміністрацій та ОЦНТ.

З метою надання консультацій, методичних порад та практичної допомоги районним та сільським клубним закладам, методистам відділів науково-методичної роботи ОЦНТ необхідно здійснювати виїзди на місця.

Необідною ланкою методичної роботи є підготовка та видання фахівцями Центрів методичних матеріалів для закладів культури збірок нот, буклетів фестивалів і конкурсів, методичних розробок, рекомендацій та доповідей, матеріалів з досвіду роботи творчих колективів та закладів культури. Зокрема, клубні установи областей мають отримувати "Календар знаменних і пам'ятних дат, державних, релігійних, народних та професійних свят на поточний рік", інформаційний вісник "Підсумки діяльності клубних установ у попередньому році", методичні рекомендації, збірники сценаріїв, збірники рекомендованих п'єс для аматорських колективів, матеріали з досвіду роботи народних аматорських фольклорних ансамблів, народних аматорських ансамблів бального танцю, народного аматорського фольклорно-етнографічного колективу, з досвіду роботи народної аматорської циркової студії, з досвіду роботи народного аматорського ансамблю народної музики тощо.

Таким чином, аналіз діяльності клубних закладів дозволив дійти висновків щодо роботи цих установ і зробити певні висновки, а саме:

Потребує поліпшення кадрове забезпечення культури в регіонах. Низький рівень знань з питань економічної, господарської роботи гальмує діяльність культурно-освітніх закладів у ринкових умовах. Аналіз засвідчує, що нині 33% спеціалістів клубних закладів мають досвід роботи понад 30 років, 40% – понад 20 років, 20% – понад 10 років, 7% – понад 5 років. Необхідне створення відповідних умов для творчої, обдарованої молоді, здатної забезпечувати роботу культурно-освітніх закладів у сучасних умовах. Майже в кожній області гостро стоїть проблема неповної зайнятості працівників клубних закладів, що приводить до відтоку спеціалістів.

Відповідно до законодавства України, фінансове і матеріально-технічне забезпечення закладів культури села здійснюється за рахунок місцевого бюджету. Ефективність роботи клубних закладів суттєво залежить від фінансово-економічного забезпечення галузі культури на місцях.

У більшості областей та районів, у багатьох містах розроблені й затверджені регіональні програми розвитку культури, передбачено комплекс заходів економічного характеру, спрямованих на забезпечення їх повноцінного функціонування, стимулювання їх господарської самостійності, забезпечення сільським жителям рівних можливостей (порівняно з міським населенням) у задоволенні їхніх інформаційних, освітніх, культурних, дозвіллєвих потреб.

Сьогодні діяльність клубних закладів потребує збільшення фінансової підтримки з місцевих бюджетів. Ці кошти потрібні на здійснення поточних і капітальних ремонтних робіт, оновлення матеріально-технічної бази, оплату за споживі енергоносії та ремонт систем опалення, забезпечення районних будинків культури аудіо- та відеоапаратурою, копіювальною технікою, комп'ютерами тощо.

Неодмінним є надання переваг щодо впровадження в культурно-дозвіллєву діяльність сучасного маркетингу та інноваційних комерційних заходів: інноваційно-видовищних програм, шоу-проектів тощо.

Обласним центрам народної творчості необхідно пропонувати платні послуги культурного дозвілля, що надасть можливість проводити масові заходи та закуповувати необхідне обладнання та інвентар.

Важливим є проведення обласних конкурсів методичних служб РБК з метою підвищення рівня розвитку культури в регіонах в України, зокрема в сільській місцевості, а також співпраця з міжнародними культурними центрами (конференції, симпозіуми, семінари, фестивалі, конкурси тощо).

Отже, сьогодення диктує нові умови функціонального призначення клубу та змістовності роботи у духовному житті сучасного суспільства. Особливої уваги з боку держави, органів місцевого самоврядування та всього суспільства потребує розвиток культури у сільській місцевості. Відтак, попри наявні успіхи, творчі досягнення і різноманітні напрацювання, в індустрії дозвіллєвого простору потрібні зміни.

Література

1. Заклади культури, мистецтва, фізкультури та спорту України у 2011 році. Статистичний бюлетень. – К. : Державна служба статистики України, 2012. – 93 с.
2. Заклади культури, мистецтва, фізкультури та спорту України у 2012 році. Статистичний бюлетень. – К. : Державна служба статистики України, 2013. – 94 с.
3. Закон України "Про культуру". – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zakon1.rada.gov.ua/laws/show/2778-17.
4. Звіти обласних центрів народної творчості за 2009–2013 роки. – К. : УЦКД (Архів УЦКД).
5. Садовенко С.М. Обласні центри народної творчості як чинник розвитку культури України: регіональний вимір / С.М. Садовенко // XI Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва "Взаємодія культур і збереження розмаїття форм культурного самовираження в умовах глобалізації" : збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції [упор., наук. ред. С.М. Садовенко], Київ, 28–29 травня 2013 р. – К. : НАКККіМ, 2013. – 360 с. – С. 33–59.

References

1. Zaklady kultury, mystetstva, fizkultury ta sportu Ukrainy u 2011 rotsi. Statystychnyi biuleten. – K. : Derzhavna sluzhba statystyky Ukrainy, 2012. – 93 s.
2. Zaklady kultury, mystetstva, fizkultury ta sportu Ukrainy u 2012 rotsi. Statystychnyi biuleten. – K. : Derzhavna sluzhba statystyky Ukrainy, 2013. – 94 s.
3. Zakon Ukrainy "Pro kulturu". – [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : http://zakon1.rada.gov.ua/laws/show/2778-17.
4. Zvity oblasnykh tsentriv narodnoi tvorchosti za 2009–2013 roky. – K. : UTsKD (Arkhiv UTsKD).
5. Sadovenko S.M. Oblasni tsentry narodnoi tvorchosti yak chynnyk rozvytku kultury Ukrainy: rehionalnyi vymir / S.M. Sadovenko // XI Kulturolohichni chytannia pamiati Volodymyra Podkopaieva "Vzaiemodiia kultur i zberezhennia rozmaittia form kulturnoho samovyrazhennia v umovakh hlobalizatsii" : zbirnyk materialiv Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii [upor., nauk. red. S.M. Sadovenko], Kyiv, 28–29 travnia 2013 r. – K. : NAKKKiM, 2013. – 360 s. – S. 33–59.

УДК 008(477):316.722(477)

Тимошенко Максим Олегович
кандидат культурології,
доцент кафедри культурології
та інноваційних культурно-мистецьких проектів
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ЛЮДИНА-МИТЕЦЬ ЯК СУБ'ЄКТ КУЛЬТУРНОЇ РОЗБУДОВИ УКРАЇНИ

У статті розглядається людська особистість, досліджується її роль у мистецтві з позиції сучасних культурологічних досліджень, а саме: теорії українського музикознавства та практичного сучасного стану музичної творчості. Виявлені і з'ясовані споріднені ціннісні орієнтації культурної та музичної свідомості в контексті їх культурологічного та музикознавчого осмислення.

Ключові слова: людина, культурна і мистецька свідомість, композиторська творчість, масове і елітарне мистецтво.

Тимошенко Максим Олегович, *кандидат культурологии, доцент кафедры культурологии и инновационных культурно-изобразительных проектов Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Человек-творец как субъект культурного развития Украины

В статье рассматривается человеческая личность, исследуется ее роль в искусстве с позиции современных культурологических исследований, а именно: теории украинского музыковедения и практического современного состояния музыкального творчества. Выявлены родственные ценностные ориентации культурного и музыкального сознания в контексте культурологического и музыковедческого осмысления.

Ключевые слова: человек, культурное и художественное сознание, композиторское творчество, массовое и элитарное искусство.

Tymoshenko Maxim, *candidate cultural studies, associate professor of cultural studies and innovative cultural projects National Academy of Managerial staff of Culture and Arts*

Artist as a subject of cultural development of Ukraine

The present article investigates the human characteristic and the role of art in contemporary cultural studies. It is noted that the problem of person, Humanity as a Cultural discipline remain in the spotlight of contemporary cultural studies, but still need more methodical justification and specification. The research makes two groups of issues possible to distinguish in the content of Ukrainian musicology that meet modern culture-component process: the situation of

© Тимошенко М. О., 2015

musical creativity as a test, even the leading field of cultural semantics (for the period) and the question of the specific qualities, while typical properties and characteristics of Ukrainian composers' creativity of the last decades of XX – early years of XXI centuries . It is this duality of musical artifacts and their epiphenomenon study that reaches the level of organizing, lays methodological originality and scientific innovation of musicological studies.

Analyzing composer individuality the article proves that it is a piece of music in its architectonics and semantic filling inherits individual the spiritual world of its creator, becomes the material on which it is possible to judge with sufficient certainty not only on individual aspects of composition, but its meaning dominant cultural environment of "near" and "far" social circle of artist.

Studies phenomenon personification combines the two main dimensions of the human person in the "life world of art", art and cultural, one that is based on specialized professional performance, and one that expresses the general communicative and semantic guidelines culture.

Keywords: people, cultural and artistic consciousness, composition, mass and elite art.

Увага до окремої людської особистості стає показовою прикметою сучасних культурологічних досліджень. Але у наукових спробах створити образ "людини світу" на сучасному етапі взаємного розвитку як людини, так і світу виникають певні складнощі, протиріччя.

По-перше, узагальнення знань про людину, що найчастіше відбувалося у галузі філософських наук, досягло граничної межі як оголошення "смерті людини", тобто відмови від визначення людської індивідуальності, водночас ще одного визнання неможливості вивчення вищої, трансцендентної реальності.

По-друге, психологічне, психоаналітичне поглиблення знань про людину також віднайшло власну кризову ситуацію, досягло межі можливого, зосередилось в основному на визначенні обмеженості, негативних рис людської свідомості, на характеристиці патогенних чинників.

Отже, середній рівень, власне, життєвий рівень існування людини у її повсякденності, соціальному прагматизмі та культурній значущості залишається незадіяним. Тому проблема людини, людинознавство як культурологічна дисципліна залишаються у центрі уваги сучасних культурологічних досліджень, але все ще потребують більшої методичної виправданості та специфікації.

Мета статті полягає у спробі проаналізувати особливий взаємозв'язок людини і мистецтва, визначити роль людини-митця у вітчизняній культурній розбудові.

Так, у змісті українського музикознавства як визначеної та самодостатньої дисциплінарної галузі виокремлюються дві групи питань, що відповідають сучасним складовим культуротворчого процесу: питання про стан музичної творчості як показової, навіть провідної галузі культурної семантики (на даний період) та питання про специфічні якості, типові властивості й ознаки творчості українських композиторів останніх десятиріч XX – перших років XXI сторіч. Саме такою подвійністю вивчення музичних артефактів та їх епіфеноменів, що сягає рівня систематизації, закладається методична оригінальність й наукова інноваційність музикознавчих розвідок.

Зрозуміло, що до цього спонукає процесуальний, у тому числі історично-процесуальний аспект музичнотворчої і культуротворчої діяльності в їх ціннісній єдності. Закономірно також, що все частіше одним з головних завдань музикознавчого дослідження стає виявлення та з'ясування споріднених ціннісних орієнтацій культурної та музичної свідомості, тобто культурологічне та музикознавче осмислення в їх методичній єдності, що відразу відкриває як важливу позитивну рису сучасного музикознавства тісний зв'язок з проблемою смислу – розуміння; цей зв'язок стає все більш рельєфним упродовж останніх десятиріч, суттєво підвищуючи методологічний рівень науково-дослідних концепцій.

Здається, що оновлене методологічне оснащення музикознавчих робіт уможливило переконливі характеристики явищ та понять тексту, інтерпретації, герменевтичного пізнання, взагалі актуальних мистецько-гуманітарних підходів в українській науковій думці останніх десятиріч. Але важливі поняття смислу, розуміння та інтерпретації, художньої герменевтики, що сьогодні є по-справжньому засадничими і у визначенні інтердисциплінарних спрямувань, і в усвідомленні власних специфічних інтенцій, і в неодмінній для музикознавця аналітичній розробці музичних текстів, ще існують під гаслом проблемних, дискусійних, суперечливих, хоча й безумовно "ключових слів" сучасного музиколога.

Відмітимо також, що багато хто з вітчизняних вчених починає свій дослідний шлях з визначення провідних тенденцій розвитку музичної культури України 80-90-х років XX ст., тобто насамперед виникає потреба визначити те, що може бути назване контекстом музичної творчості. Це досить сталий шлях, що передбачає відношення культурних настанов до художньої поетики як більшого (більш широкого) до меншого (більш вузького). Такий шлях передбачає діяльнісний аналіз музичного життя України зазначеного періоду, що поєднує розгляд загальних рис музичної культури і специфічних форм композиторської, виконавської, а також масової й аматорської музичної творчості; його віддалена загальна мета ("місце призначення") – створити досить глибоке підґрунтя для запровадження та подальшого розвитку поняття про соціокультурний музичний простір з притаманними йому історично-темпоральними зумовленностями. Наведене поняття останніми роками стає наскрізним та активно зростаючим в монографічних, в тому числі дисертаційних дослідженнях.

Крім того, діяльнісний (можна назвати його й прагматичним) підхід дозволяє повно й різноманітно відтворити те, що Е. Гусерль називав "життєвим світом культури" [1], можна перефразувати – "життєвий світ музичної культури", частиною якого постає "музичне життя" України; з іншого боку, звертання до музичного мистецтва як предмету наукового тлумачення потребує висвітлення феномена

художнього змісту, тобто веде до поглиблення дослідної оцінки. Таким чином рух "вшир" врівноважується рухом "вглиб", до того ж обидва є рівною мірою необхідними для сучасного, по-справжньому музикологічного дискурсу. Навіть якщо завданням стає панорамно-оглядова характеристика музичної культури України (будь-якого періоду), якщо залучені формалізація та оглядово-номінативний принцип, без концептуалізації, що, власне, й утворює своєрідний науково-дослідний предмет, музикознавцю не обійтись.

Саме з позиції інноваційних досягнень включаються в зміст української культури й музично-культурна свідомість, й власне музикознавча (музикологічна) діяльність, що засвідчує значення останньої як важливої складової культурної рефлексії та необхідного контексту вивчення музично-естетичних і музично-художніх явищ. Навряд чи хто стане заперечувати, що, звертаючись до музикознавчих праць, ми дістаємо змогу опосередковано характеризувати певні передумови та тенденції формування сучасної української музичної культури, визначити "проблемні вузли" в дослідженні музично-культурної сфери, прогнозувати майбутнє української композиторської школи (навіть з позиції гендерного підходу) тощо. Окрім того, музикознавча діяльність сама стає об'єктом пильної уваги з боку культурологів, тобто може інтерпретуватись як вагомий дослідний предмет, тлумачитись з позиції не лише суто професійних, а й соціокультурних вимог.

Однією з провідних музикознавчих думок сьогодні стає думка про значний вплив постмодернізму на українську музичну творчість [2,47]. Не зупиняючись зараз та тій обставині, що взагалі значення постмодернізму (дійсно важливого чинника соціоестетичного усвідомлення) – як парадигми художнього мислення, як художньо-стильового явища — для вітчизняної культури останньої третини XX століття є дещо перебільшеним. Звернемо увагу лише на два моменти категоріальної розпливчатості – можна сказати, деякої невпевненості – що виникають в зв'язку із залученням до музикознавчого підходу поняття про постмодернізм. По-перше, характеристика постмодерністських тенденцій надто розширена, тяжіє до універсальності і у такому вигляді може виступати адресантом любого стилю любої епохи. По-друге, іноді некритично сприймається зіставлення понять про постмодернізм та музично-стильових напрямків на одній паралелі, а тому втрачається можливість конкретизуючого обговорення впливів так званих "стилів культури" на музичну творчість (на структурно-семантичному рівні музичної поетики); повз уваги іноді проходить й той факт, що пост-стильові чинники стосуються не лише "модерністської" культурної свідомості, а й взагалі усіх процесів, виявів "світу культури" (як, насамперед, психологічного світу) в останній третині XX століття; зауважимо також, що ці "остання третина" дивним чином затягнулась та подовжилась й на початку третього тисячоліття. Окрім сказаного, відчуття "кінця часу" не заперечує відчуття "початку часу", навіть певним чином його провокує. Можливо, звідси й численні експлуатації приставки "нео-", особливо у поєднанні з поняттями бароко (дійсно "знакового" для української музики "стилю культури" – але ж "культури"!); звідси починається дискурсивна гра сполученнями пост- та нео-, що призводить до бінарних стильових визначень на зразок "постнеоромантизму" або "неопоставангарду" тощо.

Спадає на думку, що подібне термінологічне нагромадження свідчить лише про одне – про потребу винайдення нових, адекватних сучасному музично-творчому процесу, зокрема процесу жанроутворення та соціально-ужиткової адаптації, понять про стиль, тобто музично-стильових номінацій. Звісно, музикознавці ці номінації ще не виробили остаточно, але краще погодитись на їх попереднє, ще не досить стисле та визначене, обговорення, аніж на навішування старих імен на нові стильові "обличчя" музики. Цікаво, що спроби знайти ці нові стильові імена пов'язані останнім часом з вивченням сучасної композиторської індивідуальності як носія особистісної неповторності, відтак рушієм загальнокультурної музичної свідомості стає авторська постать, авторські композиторські уподобання [3]; з іншого боку, знаходимо й спроби відкрити такі глибинні архетипи художнього усвідомлення дійсності, які не потребують (в якості ціннісно-смислових етико-естетичних) термінологічних транскрипцій, а завжди є дієвими, заангажованими [4].

Складні взаємовідносини між людиною та створеними нею ж самою мистецькими творами були й залишаються однією з пріоритетних галузей розвитку культурологічної думки. Певною мірою в цих взаємовідносинах завжди існує таємниця, дещо таке, що не піддається раціональному тлумаченню. З одного боку, з мистецтвом пов'язане "друге народження", так би мовити, "штучне народження" людини як соціальної істоти (за думкою М. Мамардашвілі) [5,184]; мистецтво функціонує як "спосіб виробітки людей і людського гуртожитку" (за думкою В. Ключевського) [6,73-75]. З іншого боку, культуру і мистецтво розглядають як сукупність артефактів, до того ж різноманітних – від матеріально-речових до духовних ідеаційних, це є результатом діяльності сигніфікації як прояву вторинних психічних функцій людської свідомості (за теорією Л. Виготського) [7, 234].

Отже, зумовлюючи існування людини як особистості з широким спектром індивідуальних настанов, властивостей, звичок, мистецтво є водночас наслідком самоздійснення людини, засобом збереігання та передачі досвіду у багатьох його вимірах, результатом його предметно- символічного втілення у житті людської спільноти, відбитком свідомості людини у навколишньому культурному просторі.

Думається, що такі парадоксальні стосунки людини як історичної істоти з мистецтвом як універсальним хронотопним явищем зумовили парадоксальність й самого феномена людини. Як зазна-

чав М. Бахтін, людина або більше своєї долі, або менше своєї людяності ("Епос і роман") [8]; з цим висловом пов'язана й думка Бахтіна про те, що людина ніколи не збігається сама з собою, що й визначає справжнє життя особистості ("Проблеми поетики Достоєвського"). Іншими словами, існування людини в мистецтві потребує комплексу умов для формування її особистості, але, визначаючись як особистість, тобто підкоряючи загальні фактори соціального людського буття індивідуальним можливостям усвідомлення, розуміння та творчого резонансу.

Так, в дослідженні І. Драч [9] створюється синтетична інтердисциплінарна теоретична модель композиторської творчості, що дозволяє оцінювати названу творчість як художньо-естетичну цілісність, розкривати соціокультурне значення складових композиторської індивідуальності. В той же час звертання до такої загальногуманітарної проблеми, як проблема людської індивідуальності, завжди несе певну небезпеку розчинення у безмежній галузі знання, в сукупності підходів, питань та суперечностей. Тому дуже важливим здається те, що І. Драч задає названій проблемі свої питання, знаходить свої власні, обґрунтовані музикознавчим досвідом, підходи, викриває ті протиріччя, що можуть стати перешкодою до оригінальної концептуалізації композиторської індивідуальності.

Спеціально зупинимось на понятті концептуалізації. Його ми сприймаємо як "знак" переваги концепційного підходу, що сьогодні стає все більш помітним у мистецтвознавчих та культурологічних працях, відповідаючи зростанню їх "розуміючих" тенденцій. Надзвичайно важливим нам здається те, що у межах концепційного підходу І. Драч пропонує не тільки множинність аспектів актуалізації композиторської індивідуальності, а й виявляє складний зміст, смислову багаторівневість кожного з таких аспектів. Так засвідчуються глибинні процеси формування музично-творчого задуму та його виходу на композиційно-драматургічну "поверхню" твору.

Сьогодні можна вже зрозуміти, чому проблема індивідуальності стає однією з провідних, навіть претендує на значення фундаментальної методологічної в системі сучасного знання: впродовж минулого століття невпинно зростає складність індивідуальної свідомості людини відповідно до стрімкого розширення інформаційного поля культури та до принципових змін в характері інформації (її інтегрованості з одного боку, стратифікації – з іншого; певного "омасовлення" – водночас герметичності, що потребує володіння особливими кодами тощо).

З позиції змін у "смисловій побудові" (термін Л. Виготського) людської свідомості не лише відкриваються шляхи композиторського мислення, напрями творчої самореалізації композитора, а й пояснюються ті суто музичні ідеї та форми їх втілення в художній формі музиці, що є справжнім змістом "модусів композиторської індивідуальності" (І. Драч). Таким чином, музичний твір, що в своїй архітектоніці та семантичному наповненні наслідує індивідуальний духовний світ свого творця, стає тим матеріалом, на основі якого можна з достатньою впевненістю судити не лише про аспекти композиторської індивідуальності, а й про смислові домінанти культурного середовища, про "близьке" і "далеке" кола спілкування митця.

Такі методичні прямування вимагають аналітичних підкріплень, невід'ємних від живої тканини музичного твору; останній в свою чергу "вплітається" в структуру музичного тексту на жанрово-стильовому рівні, тобто стає елементом в загальній системі музичного мовлення, додаючи до неї індивідуалізовані складові. Таким чином індивідуальні "компоненти стилю" композитора не залишаються лише приналежністю його особистісної свідомості.

У цілому дослідження композиторської індивідуальності стає "ключем" до нового системного вивчення музики як естетичної та художньої форми, до тих інтердисциплінарних можливостей музикознавства (у тому числі – філософських, соціологічних, психологічних що збільшують його методологічне значення. Це надзвичайно важливий і відповідальний напрям сучасного музикознавства.

Отже, професійна музикознавча обізнаність, водночас впевнене володіння культурологічними знаннями дозволяє визначати музикознавчу проективність культурологічних підходів і культурологічну глибинність, осмисленість музикознавчих методів аналізу. Головним завданням тут виступає формування такого дослідного підходу до творчості українських майстрів, котрий засновується на особливостях смислового змісту та засобів його вираження у музичному тексті, тобто на семантиці творів. Такий підхід є вмотивованим з боку смислових інтенцій культури, наприклад, з боку, "категорій граничних заснувань" або "одвічних екзистенційних дихотомій", водночас дозволяє ставити конкретні питання про певні художні технології.

З цього випливає й важливість розгляду усього спектру композиторських технік в українській музиці в її еволюційній спрямованості, поліпараметровості композиторської мови, що відбивається в окремому музичному творі й зумовлює його значення історичного феномену, також важливість визначення провідних засобів виразності у зв'язку зі специфікою формоутворення тощо.

Майже всі сучасні музикознавчі дослідження вказують на необхідність поєднання, інтеграції та адаптації у обраній предметній галузі різних підходів, методів дослідження, зокрема, тих методів аналізу музики, які визначаються як традиційні, а саме, жанрово-стильового, інтонаційно-семантичного, структурно-композиційного. На жаль, не завжди вказується на якісний результат такого поєднання-інтеграції, але ж його мета – відійти від того розрізненого споглядання застосованих у творах засобів виразності, зокрема мелосу, ритміки, висотності, фактури, поліфонії, артикуляції тощо, що відсилає нас до відомих за підручниками та навчальними посібниками визначень "рис стилю".

Відповідаючи поєднанню культурологічного підходу з ціннісним аналізом, зумовлюючи також певне семантичне "співробітництво" композиторів (майстрів музики) та музикознавців (знавців музики),

парадигматика знаходить своє місце в процесі розв'язування таких проблемних вузлів, як взаємозалежність, водночас, опір традиції – новаторства (інновацій), спільноти – особистості, без яких не обходиться жоден з періодів розвитку музичного мистецтва.

Підтвердження цього знаходимо в тому, що на образно-концептуальному рівні "осмислення композиторського "я", яке відбувається крізь "сучасні та традиційні стилістичні моделі"; "жанрово-формотворча парадигма" характеризується, з одного боку, "руйнуванням традиційних класичних форм розвитку", з другого – "використанням усталених форм, жанрових моделей"; а "аналіз парадигмального характеру технік композиції" засвідчує "наявність нових та розвиток звичайних традиційних конструктивних засобів виразності" [9].

Відтак, сама мистецтвотворча дійсність вимагає від музикознавця здійснення цілісного текстологічного аксіологічного підходу, звернення до питань мистецької герменевтики, визначення сучасного музично-культурологічного оточення з притаманними йому стильовими рисами як співтворчого феномена музичної композиції та виконавства.

Вже зазначалось, що в останні роки особливо яскраво виявляється інтердисциплінарна відповідальність культурологічних праць, їх, так би мовити, широке гуманітарне покликання. Системність, що дозволяє, окрім іншого, відкривати зміст теоретичної та історичної моделей культури як кореспондуючих, є домінуючою ознакою культурологічного підходу. Вона дозволяє інтерпретувати художню культуру як гіпертекст, тобто конгломерат текстів, що постійно взаємодіють на жанровому, стильовому, стилістичному, а також естетичному та соціально-психологічному рівнях. Особливо продуктивним є відношення до культури як до гіпертексту у вивченні явища музичної масової культури, що значною мірою зберігає ознаки усного функціонування. Але це й провокує певні труднощі, необхідність створення, знову таки ж, переконливого контексту для предмета дослідження, контексту, що спроможний виступати верифікацією ходу і змісту аналізу музичних феноменів.

Звідси до факторів актуальності сучасного культурологічного підходу віднесемо не тільки інтеграцію значного кола культурно-історичних, естетичних, музично-текстологічних питань, але і відтворення провідних уявлень про жанрові складові та передумови жанрової єдності музичної культури, підходів до стилістичного та семантичного аналізу текстів в річищі масової музичної культури. Тут відкривається можливість йти від узагальнюючого розгляду масової музики до визначення провідних рис окремих масових музичних жанрів, до функціонального вивчення "своїх" рівнів та ієрархічних узгодженостей масової музичної творчості. В такому разі дослідження вибудовується шляхом дедалі більшого "занурення" у проблематику роботи, конкретизації її предметного змісту як безпосередньо музичного. Останнє примушує суттєво оновлювати й постійні культурознавчі питання, культурологічні категорії (жанру, стилю, форми, музичної мови тощо).

Найбільша складність пов'язана з розкриттям взаємозалежності між масовою музикою як культурно-семантичним артефактом, тобто відчутною, оформленою та усвідомленою реалією культури, і конкретикою її окремої форми, наприклад, рок-музики, як вже суто художнього феномена, тобто як завершеної автономної знакової побудови, що за всіма ознаками (завершеність, структурованість, відмежованість – за Ю. Лотманом) мусить бути визнана текстом [10, 73].

Якщо в масовій музиці можна шукати зв'язки з безпосередньою реальністю життя, "алгоритм життя" – те, що зумовлює її "ідеологію" і "семантику", то й в житті, в "життєвому світі культури" можна знаходити "алгоритм музики" – як те, що зумовлює його естетичну виповненість та значимість. Проблема співіснування масового та елітарного постає однією з головних при визначення діяльнісних критеріїв сучасної творчої особистості.

Визначальна риса масової музичної культури – органічно міцний зв'язок з повсякденним життєвим процесом, тому масовість – необхідна сторона культури, а основа культури – життя, – все, що людина створює – надбудовується над тим фактом, що вона жива, що вона особистість і що повинен бути сформований її образ. Конфронтація масової і елітарної культур особливо загострилася в пострадянському просторі культури останніх десятиліть, в якому відкрився вільний доступ до різних інформаційних ресурсів, а також сталося повне переосмислення системи цінностей.

Але нам здається, що протиставлення масового і елітарного сьогодні не відіграє системоутворюючої ролі, швидше призводить до помилковим суджень, оскільки в масовому мистецтві виявляються власні елітарні шари. В цілому, протиставлення масового і елітарного не повинно носити оціночного характеру, бо й та й інша тенденції важливі для розвитку культури. І цілком зрозуміло, що співвідношення масового і елітарного не є раз і назавжди заданим та незмінним. Те, що було елітарним, може стати надбанням масової свідомості і навпаки.

Отже, явище персоніфікації поєднує між собою два головні виміри людської особистості у "життєвому світі мистецтва", мистецький та культурологічний, той, що засновується на спеціалізованих професійних показниках, і той, що виражає загальні комунікативно-смислові настанови культури.

Соціокультурний акціоналізм стає сьогодні одним з могутніх рушіїв усуспільненої людської свідомості, дає змогу поєднувати, взаємозаміняти масовий та елітарний плани суспільного людського життя. Такий роздум зміцнює впевненість не лише в сьогоденні, а й в майбутньому української культурознавчої праксеології.

Література

1. Читанка з історії філософії. У 6 кн. / За ред. Г. І. Волинки. – К.: Довіра, 1993. – Кн. 6.: Зарубіжна філософія XX ст. – 239 с.
2. Шапошникова Е. Феномен постмодерна в контексте эстетической и психической культурной динамики /Шапошникова Е. // Київське музикознавство. Зб. статей. – К.: Київське державне вище музичне училище ім. Р. М. Глієра. 2004. – Вип. 13: Культурологія та мистецтвознавство. – С. 45-52.
3. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. Аверинцев. – М.: Coda, 1997. – 343с.
4. Драч І. С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі. (На матеріалі творчості В.С. Губаренка): автореф. дис ... д-ра мистецтвознавства / І. С. Драч. – К.: Б.в., 2005. – 33 с.
5. Мамардашвили М. Техника понимания / М. Мамардашвили. Мой опыт нетипичен. – СПб.: Азбука, 2000. – С.183-198.
6. Ключевский В. Сочинения: в 8 т./ Ключевский В.О. – М.: Изд-во социально-экономической литературы, 1936. – Т. 6: Специальные курсы. – 1959. – 580 с.
7. Выготский Л. Психология искусства / Л. Выготский. – М.: Искусство, 1968. – 576 с.
8. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. Бахтин. – М.: Худ. лит., 1975. – 502 с.
9. Драч І. С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі: (На матеріалі творчості В.С. Губаренка) : Автореф. дис.. ... д-ра мистецтвознавства / І. С. Драч. – К.: Б.в., 2005. – 33 с.
10. Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров: Статьи. Исследования. Заметки (1968-1972) / Ю. М. Лотман. – СПб.: Искусство, 2000. –704 с.

References

1. Chytanka z istorii filosofii. U 6 kn. / Za red. H. I. Volynky. – K.: Dovira, 1993. – Kn. 6.: Zarubizhna filosofiia XX st. – 239 s.
2. Shaposhnikova E. Fenomen postmoderna v kontekste esteticheskoi i psikhicheskoi kul'turnoi dinamiki /Shaposhnikova E. // Kyivske muzykoznavstvo. Zb. statei. – K.: Kyivske derzhavne vyshche muzychne uchylyshche im. R. M. Hliiera. 2004. – Vyp. 13: Kulturolohiia ta mystetstvoznavstvo. – S. 45-52.
3. Averintsev S. Poetika rannevizantiiskoi literatury / S. Averintsev. – M.: Coda, 1997. – 343s.
4. Drach I. S. Aspekty vyiavu kompozytorskoi indyvidualnosti u suchasnii kulturi. (Na materiali tvorchosti V.S. Hubarenka): avtoref. dys ... d-ra mystetstvoznavstva / I. S. Drach. – K.: B.v., 2005. – 33 s.
5. Mamardashvili M. Tekhnika ponimaniia / M. Mamardashvili. Moi opyt netipichen. – SPb.: Azbuka, 2000. – S.183-198.
6. Kliuchevskii V. Sochineniia: v 8 t. / Kliuchevskii V.O. – M.: Izd-vo sotsial'no-ekonomicheskoi literatury, 1936. – T. 6: Spetsial'nye kursy. – 1959. – 580 s.
7. Vygotskii L. Psikhologiia iskusstva / L. Vygotskii. – M.: Iskusstvo, 1968. – 576 s.
8. Bakhtin M. Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniia raznykh let / M. Bakhtin. – M.: Khud. lit., 1975. – 502 s.
9. Drach I. S. Aspekty vyiavu kompozytorskoi indyvidualnosti u suchasnii kulturi: (Na materiali tvorchosti V.S. Hubarenka) : Avtoref. dys.. ... d-ra mystetstvoznavstva / I. S. Drach. – K.: B.v., 2005. – 33 s.
10. Lotman Iu. Semiosfera. Kul'tura i vzryv. Vnutri mysliashchikh mirov: Stat'i. Issledovaniia. Zametki (1968-1972) / Iu. M. Lotman. – SPb.: Iskusstvo, 2000. –704 s.

УДК 069.8

Шман Світлана Юріївна
кандидат культурології, доцент
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
головний спеціаліст відділу музейної справи
Міністерства культури України
e-mail: muzeum_mku@ukr.net

ПРОБЛЕМИ СТАНДАРТИЗАЦІЇ ДІЯЛЬНОСТІ МУЗЕЇВ

Стаття присвячена аналізу сутності стандартів та необхідності розробки їх для музейної справи, а також висвітленню стану нормативно-правових засад управління музейною справою та визначенню змісту основних концептуальних положень музейних стандартів. Розглянуто музейну справу, її основні структурні складові, їх внутрішній взаємозв'язок та функціонування у суспільстві.

Ключові слова: стандарти, діяльність інститутів культури, сучасне мистецтво, художній твір, музеї.

Шман Светлана Юрьевна, *кандидат культурологии, доцент Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, главный специалист отдела музейного дела Министерства культуры Украины*

Проблемы стандартизации деятельности музеев

Статья посвящена анализу современной социальной сущности стандартов и необходимости разработки их для музейного дела, а также исследованию состояния нормативно-правовых основ управления музейным де-

© Шман С. Ю., 2015

лом, определению содержания основных концептуальных положений музейных стандартов. Рассмотрено музейное дело, его основные структурные составляющие, их внутреннюю взаимосвязь и функционирование в обществе.

Ключевые слова: стандарты, деятельность институтов культуры, современное искусство, художественное произведение, музеи.

Shman Svitlana, *PhD Cultural Studies, Associate Professor National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Chief Specialist of the Museum Ministry of Culture*

Problems of museums activities standardization

Current state of socio-economic, socio-political and cultural development of society characterized by the need of significant changes in the activities of all the institutions of culture, to clarify their position and role in society. In the context of the transformation processes taking place in the national culture, characteristic shifts have occurred in the work of the museum. Article is devoted analysis of socia Modern Essence standarts and Needs for Development museum affairs, osveschenye Status normative foundations pravovuh Control muzeynum delom, definitions CONTENT osnovnuh kontseptualnuh provisions muzeynuh standartov. Rassmotrenu museum actually, uh Main strukturnue sostavlyayuschye, s vnutrennyaya vzaymosvyaz and funktsyonyrovanye in society. In addition, a total tselju Standardization javljaetsja the protection of interests of consumers and the state in question qualities production processes and services.

Keywords: standards, contemporary art, work of art.

Сучасний стан соціально-економічного, громадсько-політичного та культурного розвитку суспільства зумовлює необхідність істотних змін у діяльності всіх традиційних закладів культури, уточнення їх місця та ролі в житті людини. В контексті трансформаційних процесів, що відбуваються у вітчизняній культурі, характерні зрушення сталися і в роботі музеїв. Крім того, управління музейною справою України потребує доопрацювання або часткової модернізації з метою приведення у відповідність до сучасних потреб українського суспільства та європейських правових норм. Отже, дослідження питань стандартизації є актуальним науковим завданням.

Стандартизація є діяльністю, що забезпечує раціональне використання національних ресурсів, їх відповідність функціональним призначенням. Відповідно до існуючих міжнародних нормативно-правових документів Міжнародної організації зі стандартизації та Міжнародної електротехнічної комісії, стандартизація – це діяльність, спрямована на досягнення оптимального ступеня упорядкування в певній галузі шляхом встановлення положень для загального і багаторазового використання щодо реально існуючих або потенційних завдань (ISO/IEC 2:2004). Це ж визначення було зафіксовано в міждержавному стандарті ГОСТ 1.1-2002 "Міждержавна система стандартизації".

Завдання стандартизації спрямовані на створення умов для досягнення: економії всіх видів ресурсів, безпеки продукції, робіт і послуг для довкілля, життя, здоров'я і майна, відповідно до рівня розвитку науки, техніки і технології тощо. Питання дослідження стандартизації цікавить нас у двох аспектах: по-перше, як напрямок діяльності спрямований на встановлення якості предметів та, по-друге, як процедура спрямована на отримання інформації щодо оцінки послуг.

В історичному аспекті розвитку уявлення про стандартизацію та метрологію на території України представлені у статтях таких дослідників: Саранчі Г. А. "Метрологія, стандартизація, відповідність, акредитація та управління якістю", Храмова-Баранова О. Л. "Становлення метрологічних уявлень у Київській Русі" та "Метрологія і стандартизація як основа розвитку технічної культури на теренах України в давнині".

Музеєзнавчий аспект питання діяльності музеїв всебічно висвітлений у зарубіжній (М. А. Аріарський, Г. П. Бутіков, К. М. Газалова, М. Б. Гнєдовський, А. К. Грегорова, Ю. В. Зинов'єва, А. М. Разгон) та вітчизняній (Ю. М. Ключко, Г. Г. Мезенцева, Ю. А. Омельченко, О. І. Січкарук, Є. І.Чмихало) літературі.

У межах нашого дослідження на особливу увагу заслуговує питання організації вільного часу людей і змістовного наповнення дозвілля в умовах музейного середовища. Більшість досліджень діяльності музеїв, проведені в Україні за останнє десятиліття (Л. І. Баско, Л. О. Гайда, С. В. Івлєва, Н. І. Капустіна, О. О. Мащенко, Т. Г. Митрофанова, І. А. Піддубний, Д. М. Томюк, Н. Г. Чередник, О. П. Юрчук), присвячені питанням аналізу досвіду роботи з відвідувачами цих закладів.

У сучасних працях можна знайти відомості стосовно виникнення стандартів та використання результатів досліджень на практиці, але ці матеріали не дають повного уявлення про концепцію формування впливу стандартизації на розвиток культури. На сьогоднішній день бракує аналітичних розвідок щодо обґрунтування необхідності розроблення стандартів музеїв. Цей факт, а також соціальні й культурні трансформації останніх років відкривають новий етап у розвитку та функціонуванні українських музеїв та визначають актуальність даного дослідження.

Мета статті – аналіз сучасної ситуації із систематизацією та конкретизацією функцій державного управління музейною справою. Завдання статті – висвітлення стану нормативно-правових засад управління музейною справою та визначення змісту основних концептуальних положень музейних стандартів.

Дослідження здійснене на основі довідкової, публіцистичної та наукової літератури, присвяченої функціонуванню закладів культури.

Музейна галузь – це складова культурної сфери, в якій функціонують музейні предмети, які визнані суспільством особливо цінними, потребують збереження, охорони й передачі майбутнім поколінням як культурно-історичний досвід. На її основі створені різнопрофільні музеї. Кодекс музейної етики Міжнародної ради музеїв (ІКОМ) містить стандарти для визначення якісного рівня роботи музеїв,

методи дослідження аудиторії, які було б доцільно адаптувати до потреб вітчизняної музейної практики. Отже, цілеспрямована розробка стандартів музейної справи може відіграти важливу роль у створенні належних умов для реалізації модернізації згаданої галузі культури та вдосконалення засобів державного управління музейною справою України.

Держава є найвищою формою організації суспільства, яка зацікавлена у збереженні музейних предметів за допомогою відповідних організаційно-правових правил та повинна забезпечувати інтеграцію музеїв до єдиного світового культурного простору. Тобто держава встановлює і закріплює певні правові норми, визначає легітимність відповідних закладів у формуванні та реалізації державної культурної політики. Відповідно до вищезазначеного музейний стандарт повинен відобразити в першу чергу базові функції музею, а саме: виявлення, вивчення і зберігання музейних предметів та музейних колекцій; здійснення науково-дослідної та культурно-освітньої роботи для популяризації музейних предметів та музейних колекцій з науковою та освітньою метою; публічне представлення музейних предметів та музейних колекцій.

У зв'язку з вищезазначеним необхідно розглянути умови надання послуг населенню та забезпечення доступу до музейних предметів та музейних колекцій; ресурсну, нормативну, фондову, матеріально-технічну бази музею; фінансові та кадрові ресурси, організаційно-методичне забезпечення діяльності музею, місцеве співтовариство тощо.

Цікаво відзначити, що на сьогодні згідно із статтями 6 та 7 Закону України "Про музеї та музейну справу" передбачено, що музеї можуть засновуватися на будь-яких формах власності, передбачених законами. Засновниками музеїв можуть бути відповідні органи виконавчої влади, органи місцевого самоврядування, юридичні та фізичні особи. Класифікація за формою власності (державні та комунальні) потребує аргументації, чому саме одні музеї державні, а інші комунальні. Наприклад, 15 музеїв, які належать до сфери управління Міністерства культури України, були засновані як державні заклади сфери управління Мінкультури або передані Міністерству у державну власність на виконання відповідних розпорядчих документів.

Можна сказати, що класифікація за формою власності (державні та комунальні) не дозволяє чітко прослідкувати логіку віднесення музеїв до однієї з груп. Таку нечіткість можна вважати шкідливою. В результаті не тільки держава (управлінські структури), а й суспільство сприймає музей як установу, що зобов'язана надавати "споживчі послуги" поряд з супермаркетами, галереями, освітніми установами, розважальними і туристичними комплексами. Ймовірно, таких невідповідностей можна було б уникнути при введенні стандартів для музеїв.

Поділ музеїв за формою власності та нові економічні умови поставили їх в складні умови пошуку свого місця в ринковій економіці. Одночасно наприкінці 90-х років XX ст. з'явилися дослідження, в яких автори намагаються дати визначення місії музею в нових умовах розвитку держави. Однак, скільки б не писали про це, пошуки нових цілей та завдань для вищезазначених установ, пов'язаних зі збереженням, вивченням та трансляцією минулого, не були визначені. Взагалі всі дослідження зводилися виключно до формування позитивного іміджу у населення.

Крім того, за своїм профілем музеї поділяються на природничі (антропологічні, біологічні, ботанічні, геологічні, зоологічні, мінералогічні, палеонтологічні), історичні (загальноісторичні, військово-історичні, історії релігії, історико-побутові, археологічні, етнографічні), літературні, художні (образотворчого, декоративно-прикладного, народного, сучасного мистецтва), мистецькі (театральні, музичні, музеї кіно), науково-технічні, комплексні (краєзнавчі, екомузеї), галузеві тощо.

Відповідно до додатку 8 до наказу Міністерства культури і туризму України від 18.10.2005 № 745 діє поділ закладів культури на відповідні групи. Для музеїв, закладів музейного типу, виставок, панорам це поділ на: національні, I, II, III та IV групи, що відповідають кількості відвідувачів на рік та кількості експонатів основного фонду.

Отже, на сьогодні в Україні існує система музейних закладів, яку умовно можна розділити на три рівні. До першої групи належать державної форми власності, тобто 15 музеїв сфери управління Міністерства культури України. Наступна група складається із музейних закладів, що належать до комунальної форми власності, музеїв, які підпорядковані місцевим органам виконавчої влади та органам місцевого самоврядування – на сьогодні це 593 музеї. До третьої групи належать музеї, створені на громадських засадах, або ті, які належать до приватної форми власності.

Але, незважаючи на таку систему музеїв, є суттєві недоліки, які полягають у відсутності необхідних нормативів, які забезпечили б аргументацію щодо функціональних обов'язків державного управління музейною справою.

На сьогодні установчими документами музеїв є Статут, локальними документами є: колективний договір, штатний розклад, структура музею, положення про структурні підрозділи, правила внутрішнього трудового розпорядку, посадові інструкції тощо. Таким чином, запропоновані введення стандартів музеїв, сформульованих за допомогою музеєзнавчого теорії повинні суттєво вплинути на визначення конкретних цілей і завдань музейних установ.

У справі реалізації введення стандартів музеїв вкрай важливим є узагальнення всіх існуючих напрацювань у музейній галузі та розробка критеріїв якості музейних колекцій. Цінним, на нашу думку, є досвід, здобутий музеями Західної Європи та США.

У різні періоди розвитку суспільства існувало кілька підходів до визначення понять "стандарти" та "якість". Поняття "якість" вживається у загальному сенсі для позначення технічних, майнових та інтелектуальних можливостей закладу. Поняття "стандарти" вживається щодо очікуваних і дійсних рівнів результатів роботи закладу. Очікувані рівні потрібно закласти у вимогах, концепції розвитку закладу, методах спілкування з аудиторією. Процес досягнення високої якості й високого рівня стандартів музеїв − система, яка може складатися з певних підсистем, наприклад: забезпечення, процес, результат. Кожна з підсистем містить компоненти, які взаємодіють між собою в підсистемі й на рівні системи на різних стадіях процесу отримання музейних послуг. Наприклад, процес забезпечення залежить від кваліфікації музейних працівників, наявності і якості приміщень, фондових колекцій, відповідних музейних засобів комунікації, тощо. Водночас у процесуальній підсистемі пропонується програма розвитку установи, вживаються заходи для забезпечення її виконання, оцінюються досягнуті результати. Наслідком такої діяльності музейного колективу стає аналіз отриманих результатів.

Історично склалося, що в різні періоди розвитку суспільства при визначенні вимог до музеїв перевагу мав просвітницький напрям діяльності. Так, на початку ХХ ст. музей будує свою роботу відповідно до потреб ідеології. Через вплив ідей соціальної рівності музейні заклади відмовилися від експонування багатьох традиційних здобутків суспільства, запропонованих гуманістами. Це тривало до кінця 90-х років. Згідно з ідеями самостійності та незалежності українського суспільства перевага віддається розвиткові загальних інтелектуальних навичок, ознайомленню відвідувачів з кращими культурними традиціями українського народу та народів світу. Експозиції музеїв продовжують будуватись за хронологічним та меморіально-хронологічним принципами через такі академічні дисципліни, як література, історія, географія, філософія, мистецтвознавство тощо.

Варто зазначити, що сьогодні особлива увага зосереджується на інтелектуальному розвиткові людини, насамперед тримати в полі зору її особистість, а не потребі економіки або соціальні реформи.

Наступний компонент – система якості музейних колекцій, що є конкретною системою. При підготовці такої системи важливо враховувати профільність музею, тематичну спрямованість його експозиційних залів, потенційний склад аудиторії тощо.

На даному етапі розвитку музеїв в Україні процеси стандартизації та концептуалізації музейної діяльності можуть здійснюватись незалежно один від одного. Стандартизація не вимагає оцінок професійного співтовариства, вона розробляється з метою регламентації управління і контролю органами влади за установами культури, які їх фінансують. Тому основна частина цих документів повинна містити нормативні документи з оснащення інвентарем і технічними засобами, витрат на господарські товари, витрат на поточний і капітальний ремонт будівлі музею, рекомендації щодо визначення штатної чисельності працівників, забезпечення підписними виданнями та поповнення бібліотечних фондів. Тобто даний нормативний документ повинен формувати позитивний імідж музею, акцентувати увагу на інформаційному, архітектурному, фондовому аспектах. Але водночас у документ необхідно вкласти "Концепцію (створення або) розвитку музею".

Практика радянської державної системи показала, що під назвою "Концепція розвитку музею" більшість музеїв реального документа не мали, оскільки їх діяльність визначалася міністерськими нормативними документами.

Для того, щоб відповісти на питання: чи можливо сьогодні знайти той оптимальний шлях розвитку, який допоможе уникнути крайнощів і органічно поєднувати кращі традиції класичного музею з сучасними інноваційними процесами, необхідно провести попередній аналіз результатів концептуалізації музейної діяльності. За останні п'ять років кількість опублікованих в пресі або інтернеті "Концепцій розвитку музеїв" виросло на порядок, що свідчить про своєрідний "концептуальний бум" в музейному середовищі. Концептуальний підхід передбачає існування або формування процесу переходу від конкретного об'єкта до абстрактного або від абстрактного об'єкта нижчого рівня до абстрактного об'єкту вищого рівня. Якщо з позицій філософської рефлексії концептуалізація розглядається як процедура введення онтологічних уявлень в накопичений масив емпіричних даних; первинна теоретична форма, що забезпечує теоретичну організацію матеріалу, то з точки зору економіки концептуалізація визначається як визначення понять, відносин і механізмів управління, необхідних для опису процесів вирішення завдань в обраній предметній області. Концепція проекту – це головний задум майбутнього проекту, його "принцип". Вона відображає стратегію розвитку установи і будується на базі сформульованих відповідних місій, цілей і завдань. Завдання концепції – формулювання ідеї, яка буде основою технічного завдання, а потім і в самого проекту.

Аналіз концепцій розвитку музеїв дозволяє зробити деякі висновки. Більшість таких документів носять проектний характер, тому не включають в себе повний комплект необхідних аналітичних матеріалів, обмежуючись перерахуванням цілей, завдань, структури музею, описом його матеріально-технічної бази, видами діяльності, перерахуванням основних заходів, кадрової та маркетингової політики.

Сьогодні музеї можна розділити на три групи. Перша група – музеї, що дотримуються традиційного визначення своїх цілей служити провідником у світ вітчизняної історії та культури, сприяти процесу формування у громадян історичного світогляду в його моральному і політичному аспектах, сприяти підвищенню культурної самосвідомості народу, дбати про збереження пам'яті про славні традиції минулого і передачі історичного досвіду народу сучасним поколінням, стати великим центром патріотичного виховання молоді.

Друга група музеїв прагне "йти в ногу з часом" і бачить музей як унікальне суспільне утворення, покликане служити місцем зустрічі і продуктивної міжкультурної взаємодії, інформаційного та ціннісного обміну між представниками різних соціальних спільнот, етносів, поколінь, професій, вікових, територіальних та інших субкультур. Узагальнює тенденцію розуміння модернізації місії музею визначення мети сучасного музею, як сучасного культурно-освітнього і дозвільного центру, що відповідає стандартам сучасного дизайну та інформаційних технологій, головний принцип роботи якого – орієнтація на відвідувача і його запити. У третю групу музеїв можуть входити ті музеї, які у створенні Концепції розвитку свідомо уникають визначення своєї місії, обмежуючись тільки формулюванням мети і завдань.

Також треба зазначити, що у сучасній науковій літературі відчувається брак досліджень присвячених як аналізу окремих концепцій, так і регіональних особливостей форм розвитку музеїв. Теоретичний вакуум проявляється в неготовності музеїв сформулювати концепцію свого розвитку в нових умовах. Найчастіше проекти страждають такими недоліками, як фрагментарність і стисліть. Як правило, вони розробляються всередині музею музейними працівниками, для яких багато проблем та недоліків музею не видно "зсередини".

Спроба стандартизації музейної діяльності не може бути прийнята без обговорення і наукового аналізу в професійному співтоваристві. Загальною метою стандартизації є захист інтересів споживачів і держави з питань якості продукції, процесів і послуг. Тому на початковому етапі потрібно законодавчо закріпити поняття музейної послуги.

Отже, в статті розглянуто і висвітлено значення стандартизації як одного з інструментів, спрямованих на визначення перспектив подальшого розвитку закладів культури на теренах України. Здійснено аналіз літературних джерел, в яких підтверджується значення стандартизації в контексті суспільно-політичних та соціально-економічних умов, що здатні активізувати процеси реформування існуючих напрямків діяльності у галузі культури.

Відтак, українські стандарти музеїв безпосередньо залежать від профілю музейного закладу. Сам документ може містить два головних компоненти: загальну (технічну) та варіативну (концепцію розвитку закладу) частини. Зміст варіативної частини не має обмежень. Тож є можливість враховувати особливості відповідного музейного закладу, який на сьогодні є складним організмом, що функціонує як система взаємодії і взаємозумовленості різних сфер. Якісна та ефективна робота музею залежить від успішного розвитку всіх напрямів діяльності музею, що мають на меті популяризацію української культури.

Література

1. Андрущенко Т. Сучасний музей. Який він? / Т. Андрущенко // Образотворче мистецтво. – 2000. – № 3–4. – С. 23.

2. Баско Л. Науково-освітня робота: пошук і перспектива / Л. Баско // Музей на межі тисячоліть: минуле, сьогодення, перспективи. – Дніпропетровськ, 1999. – С. 149–151.

3. Гайда Л.А. Музейна педагогіка: пошук оптимальної моделі // Методологічні засади історичної освіти в контексті профілізації старшої школи: /Гайда Л.А. //Матеріали Всеукраїнської науково-методичної конференції (Кіровоград, 21-22 жовтня 2010р.). – Кіровоград: Видавництво КОІППО імені Василя Сухомлинського, 2012. – С.243-249.

4. Капустина Н. И. Психолого-социологические исследования эффективности музейных программ и занятий для школьников / Капустина Н. И., Гайда Л. А. // Музей і майбутнє: Доповіді та повідомлення наукової конференції до Міжнародного дня музеїв, травень 1997 р. – Дніпропетровськ, 1998. – 106 с.

5. Караманов О.В. Сучасні тенденції розвитку музейної педагогіки в Україні / О.В. Караманов // Матеріали науково-практичної конференції "Музейна педагогіка – проблеми, сьогодення, перспективи" (Київ, 24-25 вересня 2013 р.) / Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. – К.: НКПІКЗ, 2013. – С. 35–37.

6. Саранча Г. А. Метрологія, стандартизація, відповідність, акредитація та управління якістю / Г .А. Саранча // Підручник. – К.: Центр навчальної літератури, 2006. – 672 с.

7. Храмова-Баранова О. Л. Становлення метрологічних уявлень у Київській Русі / О. Л. Храмова-Баранова // Праці наукового товариства ім. Шевченка: Науковий журнал. Т.13. – Львів, 2004. – С.17-24.

References

1. Andrushchenko T. Suchasnyi muzei. Yakyi vin? / T. Andrushchenko // Obrazotvorche mystetstvo. – 2000. – № 3–4. – S. 23.

2. Basko L. Naukovo-osvitnia robota: poshuk i perspektyva / L. Basko // Muzei na mezhi tysiacholit: mynule, sohodennia, perspektyvy. – Dnipropetrovsk, 1999. – S. 149–151.

3. Haida L.A. Muzeina pedahohika: poshuk optymalnoi modeli // Metodolohichni zasady istorychnoi osvity v konteksti profilizatsii starshoi shkoly: materialy Vseukrainskoi naukovo-metodychnoi konferentsii (Kirovohrad, 21-22 zhovtnia 2010r.). – Kirovohrad: Vydavnytstvo KOIPPO imeni Vasylia Sukhomlynskoho, 2012. – S.243-249.

4. Kapustina N. I., Gaida L. A. Psikhologo-sotsiologicheskie issledovaniia effektivnosti muzeinykh programm i zaniatii dlia shkol'nikov // Muzei i maibutnie: Dopovidi ta povidomlennia naukovoi konferentsii do Mizhnarodnoho dnia muzeiv, traven 1997 r. – Dnipropetrovsk, 1998. – 106 s.

5. Karamanov O.V. Suchasni tendentsii rozvytku muzeinoi pedahohiky v Ukraini / O.V. Karamanov // Materialy naukovo-praktychnoi konferentsii "Muzeina pedahohika – problemy, sohodennia, perspektyvy" (Kyiv, 24-25 veresnia 2013 r.) / Natsionalnyi Kyievo-Pecherskyi istoryko-kulturnyi zapovidnyk. – K.: NKPIKZ, 2013. – S. 35–37.

6. Sarancha H. A. Metrolohiia, standartyzatsiia, vidpovidnist, akredytatsiia ta upravlinnia yakistiu / H .A. Sarancha // Pidruchnyk. – K.: Tsentr navchalnoi literatury, 2006. – 672 s.

7. Khramova-Baranova O.L. Stanovlennia metrolohichnykh uiavlen u Kyivskii Rusi O. L. Khramova-Baranova // Pratsi naukovoho tovarystva im. Shevchenka: Naukovyi zhurnal. T.13. – Lviv, 2004. – S.17-24.

УДК 025.5:004

Вінічук Ірина Михайлівна
доцент Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: irbinzyk@ukr.net

СОЦІАЛЬНО-КОМУНІКАЦІЙНИЙ АСПЕКТ СТВОРЕННЯ ЄДИНОЇ СИСТЕМИ СТАНДАРТИЗАЦІЇ У СФЕРІ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

У статті розглядається значення соціально-культурних стандартів особистості в контексті інформаційного суспільства як важливої бази для формування інформаційно-комунікативної сфери процесу державотворення. Наголошується на необхідності становлення інформаційної культури особистості як умови її активної життєдіяльності. Світовий досвід свідчить, що лише на основі стандартів досягнутого рівня культури може відбуватися її подальший динамічний розвиток.

Ключові слова: інформаційне суспільство, міжнародна стандартизація, нормативні документи, програмні продукти, локалізація програмного забезпечення, рівень термінології, словники з інформаційних технологій.

Виничук Ирина Михайловна, *доцент Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Социально-коммуникационный аспект создания единой системы стандартизации в сфере информационных технологий

В статье рассматриваются социально-культурные стандарты личности в контексте становления информационого общества как базы формирования информационно-коммуникативной сферы. Указывается на необходимость становления информационной культуры личности как условия ее активной жизненой позиции. Мировой опыт свидетельствует, что только на основе стандартов достигнутого уровня культуры возможно ее последующее динамическое развитие.

Ключевые слова: информационное общество, международная стандартизация, нормативные документы, программные продукты, локализация программного обеспечения, уровень терминологии, словари по информационным технологиям.

Vinichuk Iryna, *associate professor National Academy of Managerial staff of Culture and Arts*

Of socialcommunication aspect creation of single system of standardization is in sphere of information technologies

In article the role of social and cultural norms of behavior of an individual in connection with process of formation of an information society is considered. This role is an important basis for formation of information and communicative system in the state building. It is underlined necessity of formation of culture of using information resources for a separate individual. It is a condition of its vigorous activity within the limits of public relations. One of more important questions for the dictionary-terminological database of application of standards. World experience testifies that only on the basis of standards of the attained level of culture can be her dynamic further development.

Keywords: informative society, international standardization, normative documents, software products, localization of software, level of terminology, dictionaries, is from information technologies.

Незважаючи на швидкий розвиток міжнародної стандартизації й застосування єдиних загальноприйнятих принципів організації робіт, у сучасному світі наявні відмінні системи стандартизації, зумовлені особливостями політичних та економічних систем [1]. Прикладом взаємодії офіційних міжнародних організацій зі стандартизації з консорціумами може бути проведення стандартів ISO і рекомендацій ITU-T специфікацій OMG за технологіями об'єктивного розподіленого оброблення через підкомітети й дослідницькі групи міжнародних організацій зі стандартизації [3].

Зауважимо, що IEEE, відома розробками стандартів для локальних мереж, переносних інтерфейсів операційних систем POSIX, проводить свої специфікації як міжнародні стандарти через організацію ANSI, якою IEEE акредитований як організація-розробник стандартів США. Проблематичнішою є взаємодія групи IETF, що сама претендує на роль формальної організації зі стандартизації світового рівня, з офіційними міжнародними організаціями зі стандартизації [6]. Глобальну систему стандартизації можна зобразити пірамідою, основою якої є національні системи разом зі стандартами галузей, товариств, підприємств та фірм, а вершиною – міжнародна система добровільної стандартизації ISO, IEC та ITU. В рамках глобальної системи лише національні органи-члени ISO, IEC та ITU можуть гарантувати узгодженість нормативних документів, які не створять технічних бар'єрів у торгівлі чи зведуть їх до мінімуму. Це досягається за умови дотримання правил, викладених у "Кодексі усталеної практики щодо розроблення, затвердження і застосування стандартів", Угоди про технічні бар'єри в торгівлі WTO [5]. Україна – повноправний член ISO та IEC з 1993 р. Вона входить до складу членів Комітетів: CASCO, STACO, INFCO. Як національний комітет-член наша країна входить до складу Комітетів DEVCO, REMCO, COPOLCO, 25 ТК Держспоживстандарту України співпрацюють з 96 ТК та 180 ПК. Україна бере участь в роботі спільного ТК ISO/ IEC СТК1 "Інформаційні технології", який створено в 1987 р. Держстандарт України як націо¬нальний орган представляє нашу державу в цих організаціях, а також в Робочій

© Вінічук І. М., 2015

групі ЄЕК ООН. Представники України беруть участь в роботі CAC, ICAO, ITU, UIC, Міжнародного інституту зварювання IIW та інших міжнародних організацій. Держстандарт України в кінці 1996 р. приєднався до Кодексу Угоди про технічні бар'єри в торгівлі WTO. Головною метою ISO є забезпечення розвитку стандартизації та суміжних з нею галузей для сприяння міжнародному обміну товарами й послугами, а також розвитку співробітництва в інтелектуальній, науковій, технічній та економічній діяльності.

Технічними органами Ради ISO є Комітети, що розробляють питання міжнародної стандартизації, сфери діяльності яких розмежовані. Сфера діяльності ISO розподілена між 214 ТК. Комітет з принципів стандартизації – STACO надає методичну та інформаційну допомогу з принципів і методик розроблення міжнародних стандартів. Комітет працює над питаннями термінології, здійснює вивчення наукових принципів стандартизації та підготовку рекомендацій з досягнення оптимальних результатів у даній галузі. До компетенції Комітету з інформації − INFCO входить координація та гармонізація діяльності у сфері інформаційних послуг, продавання стандартів і технічних регламентів. INFCO тісно співпрацює з Комітетом з питань інформаційних мереж − ISO NET.

Створення якісних програмних продуктів свідчить розвиток нового наукового і практичного напрямку – інженерії якості у вигляді процесів, що мають забезпечувати якість програмних продуктів впродовж їхнього життєвого циклу, починаючи від специфікації вимог замовника та проектування до супроводу підчас використовування [6; 7]. Звідси випливає актуальність творення термінів, потрібних для всебічної характеристики програмних систем. Наразі використовують більше ста характеристик; серед них, зокрема, такі загальновідомі як швидкодія, надійність, ефективність тощо. Термінологічна база потребує доопрацювання в плані: усунення зайвого (необґрунтованого) дублювання термінів та визначень понять як у термінологічних стандартах, так і в базі устандартованих термінів; уніфікування мовних засобів для позначання найзагальніших понять; гармонізування термінів та визначень понять у середовищі української мови та багатомовному просторі; відображення сучасного стану фахових знань терміносистемами стандартів [3].

Microsoft надає величезного значення термінології, особливо на стадії рекламної кампанії своїх продуктів. У такий спосіб вона привчає клієнтів до своєї термінології, а тому і до своєї продукції та фахової термінологічної культури. Інформаційна культура вбирає в себе знання з тих наук, які сприяють її розвитку і пристосуванню до конкретного виду діяльності (кібернетика, теорія інформації тощо). Дослідивши зукраїнізовану версію операційної системи MS Windows XP та її додатків, зважаючи на численні вади в перекладах, наявність тримовних системних повідомлень та елементів інтерфейсу, недотримання вимог настановчого термінологічного документа ДСТУ 3966-2000 та правил українського правопису, порушень директивних вимог самого Майкрософту щодо локалізації, потрібно відрадити користувачів від запропонованого московським представництвом Майкрософту цієї версії операційної системи із застосуванням пакету Windows Ukrainian Interface Pack. Справжню українську локалізацію належить проводити тільки на ґрунті англійських версій операційних систем, дотримуючись директивних вимог фахівців Майкрософту із залученням українських філологів та фахівців-термінологів. Рівень термінології є віддзеркаленням рівня досягнень науково-культурового розвитку країн взагалі і кожної окремо взятої сфери наукових знань зокрема. В цьому процесі інтелект носія наукової термінології має першорядне життєве та стверджувальне значення. Звідси випливає ще одна важлива функція повноцінного наукового терміну, а саме його інтелектуалізована роль [9]. На основі багатьох досліджень процесів термінологізації, які відбувалися і відбуваються сьогодні у низці європейських мов, зокрема в німецькій, польській, англійській, не кажучи вже про рідну мову, можна зробити висновок, що запозичення є закономірним об'єктивним процесом, що не піддається суттєвим обмеженням чи заборонам. Загальна ситуація в Україні стосовно створення нормативної бази в галузі ІТ продовжує бути незадовільною, масштаб відставання від темпів міжнародної стандартизації зберігається: з кожної десятки ISO/IEC-стандартів діє в кращому випадку один національний український або СНД-стандарт (які сьогодні переглядаються). Необхідність доступу до найсучаснішої інформації та словниково-термінологічних баз даних і стандартів всіма офіційними мовами ЄС визначено європейськими правовими актами. Системи генерації впровадження застосовних знань необхідні для надійного зберігання термінологічної інформації. Проте жодна автоматизована система не замінить людський інтелект. Хоча таку функцію мозку, як творче мислення в термінах культури, можна оптимізувати, звільнивши її від завдань, з якими може впоратись і машинний інтелект. Сучасні автоматизовані методи для аналізування інформації є життєво необхідними для гармонізації міжмовних, міжнаціональних і міждисциплінарних зв'язків. І оскільки суттєвим елементом цих зв'язків є спеціалізована комунікація, яка потребує фундаментальної матеріальної бази, то розроблення, узгодження і впровадження сучасної, легкодоступної, якісної термінології є пріоритетами інтелектуальної діяльності людства у XXI столітті. Розвиток науки, інтегративні зв'язки документознавства з іншими науковими дисциплінами і сферами практичної діяльності призводять до інтенсивного оновлення понятійно-термінологічного апарату сфери інформаційних технологій, в тому числі й під впливом суміжної галузевої термінології. Загалом вже визначилось коло термінів, які становлять основу терміносистеми сфери інформаційних технологій, певна їх частина стандартизована у вітчизняних та міждержавних стандартах і терміносистемах інших галузей інформаційної діяльності (видавничої справи, бібліотекознавства

За останній час в Україні видано кілька словників з інформаційних технологій та галузей, суміжних з комп'ютерною термінологією [7; 8; 9]. Однак ці словники мають низку різноманітних недоліків на рівнях макроструктури, мікроструктури, лексичного фонду тощо. Переважно ці недоліки пов'язані з

невдалим запозиченням, а також із запізнілою реакцією укладачів на запровадження нових термінів у інформаційній галузі. Основний спосіб утворення нових українських термінів – калькування з англійської та російської. Через запізнілу реакцію філологів і термінологів (а основна причина тут криється у відсутності щоквартальних термінологічних бюлетенів та державного фінансування на їх видання) у терміносистемі міцно осідають жаргонізми та професіоналізми переважно англійського походження. Це так звані англіцизми, як, наприклад, експлорер, браузер, хомпейдж, вебсайт, сервер, хост, хаб та багато інших. Не менш значний вплив на формування термінології цієї галузі мала і досі має російська термінологія, як друге за значенням (а може й перше) джерело запозичень і калькування. На початку формування інформаційної сфери терміни потрапляли в українську мову з англійської за посередництвом російської завдяки масовості російських видань (журналів, підручників, словників тощо), а згодом, вже у незалежній Україні – безпосередньо з англійської та через брак українських видань – паралельно з російської. Унаслідок цього, як логічне відображення, у сфері інформаційних і комп'ютерних технологій почала формуватися субмова – такий собі тримовний суржик, яким сьогодні спілкується між собою переважна більшість фахівців і програмістів, у лексиконі яких є такі слова як скачувати чи скачати інформацію, загружати або видаляти файли і т. ін. [4, 8].

Завдання локалізації не вичерпується тільки перекладом, більш того, переклад як такий зазвичай займає скромне місце в процесі локалізації програмного забезпечення. Типовими завданнями адаптації є використання національних символів валюти, застосування прийнятих форматів представлення дати і часу, а також правил алфавітного сортування текстів. Для програмного забезпечення з графічним користувацьким інтерфейсом локалізація також має на увазі коректне вирівнювання і розміщення елементів інтерфейсу з урахуванням того, що повідомлення-рядки можуть мати істотно різні розміри у різних мовах (наприклад, типове повідомлення на англійській, будучи перекладено на німецьку мову, як правило, стає довшим на 30 – 50 %), а також з урахуванням правил написання тексту (наприклад, зліва направо для більшості західних мов, справа наліво для арабської та івриту, зверху вниз для японської). Таким чином дизайн та розробка програмного забезпечення повинні враховувати міркування локалізації найсерйознішим чином. При локалізації програмного забезпечення часто використовуються спеціалізовані інструменти, наприклад, Passolo, що дозволяють перекладати меню та повідомлення в самих програмних ресурсах та безпосередньо у компільованих програмах, а також тестувати коректність локалізації. При перекладі аудіо та відео матеріалів (головним чином, фільмів) також використовуються спеціалізовані засоби, наприклад, Swift, котрі поєднують у собі деякі аспекти перекладів, але додатково забезпечують можливість появи субтитрів залежно від часу, їх форматування на екрані, відповідність відео-стандартам та інше. Впроваджуючи нові інформаційні технології в словниково-термінологічну справу, реформуючи її в нових соціально-економічних умовах з урахуванням потреб інформаційного ринку, Національна система словниково-термінологічної бази даних сфери культури і мистецтва має бути забезпечена сучасними стандартами та іншими нормативно-технічними документами. Існуюча нині в Україні нормативно-технічна база є фрагментальною, не відповідає сучасним суспільним потребам і в першу чергу в сфері культури і мистецтва.

Введення загального стандартного підходу у питаннях формування національної системи словниково-термінологічної бази даних сфери культури і мистецтв сприятиме самоорганізації та динамічному розвитку культури України в руслі стандартів світової усталеної практики. Для використання в Національній системі словниково-термінологічної бази даних сфери культури і мистецтва існуючі стандарти мають пройти локалізацію та доповнення у відповідності до специфічних умов України. Після чого ці версії зазначених в таблиці 1 стандартів, повинні бути прийняті Системою як національні стандарти та використовуватися для всієї Національної системи словниково-термінологічної бази даних сфери культури і мистецтва. Наприклад формат опису повинен бути узгодженим Із вимогами чинного стандарту ISO 2709 – основний стандарт для обміну інформацією на міжнародному рівні. Високий ступінь автоматизації та "технізації" при впровадженні словниково-термінологічної бази даних ІТ потребує створення, очевидно при Національному органі, Центральному органу стандартизації, сертифікації та термінології, який був би наділений функціями Секретаріату Національного органу та функціями науково-методичного та освітнього центру.

Без цього успішно функціонувати в культурологічному просторі України словниково-термінологічна база даних сфери культури і мистецтв буде не в змозі. Користувачі, особливо закордонні, обов'язково будуть вимагати гарантій якості в обслуговуванні, точності та достовірності, а також офіційного підтвердження відповідності виконання замовлень, тобто якості відповідності, згідно з формалізованими у відповідних стандартах вимогами. Базовою основою стандартування словниково-термінологічної бази даних сфери культури і мистецтва є чинні стандарти України, міждержавні стандарти та стандарти міжнародних організацій, що заслуговують на довіру. Основні з них наведені у таблиці нижче. Загальновідомо, що одним з необхідних чинників, які забезпечать високий рівень якості індексування бібліотечних матеріалів, а також ефективне використання в Україні національних та стандартів міжнародних організацій, є створення уніфікованої термінології. Правильне застосування термінів, на думку фахівців, удвічі скорочує час освоєння та застосування нормативно-правових актів, наукових та інших публікацій в різних галузях знань. Тому, як засвідчує світова термінологічна практика, використання уніфікованої термінології в стандартах культури є необхідною умовою нормальної роботи у будь-якій галузі діяльності, зокрема і культурологічній. В Україні найближчим часом мають

запроваджуватися міждержавні стандарти (ГОСТи) з бібліотечно-видавничої діяльності. Але, у зв'язку з тим, що за останні роки в Україні друкується багато україномовних матеріалів в тому числі і культурології, обробляння та доступ до них може бути здійсненим лише через стандарти української фахової термінології. А щоб ці матеріали використовувалися поза межами нашої держави, вся українська культурологічна термінологія має бути гармонізована з міжнародною (ISO, IEC та Іншими міжнародними організаціями, що займаються проблемами термінології). Нині в Україні розроблено державний стандарт ДСТУ 3966-2000 "Термінологія. Засади і правила розроблення стандартів на терміни та визначення". Цей стандарт унормовує роботу розробників термінологічних стандартів.

Отже, Україна вже має стандарт, що є базою для розробляння україномовних стандартів на терміни та визначення в інформаційній системі. Цей стандарт використовує термінологію, яка уніфікована ДСТУ 3325-96 "Термінологія. Визначення основних понять". В систему цього стандарту входить також ДСТУ ISO 860-99 "Термінологічна робота. Гармонізування понять і термінів", який є прямим впровадженням ISO 860:1996 (E).

Таким чином, Україна в певній мірі забезпечена методикою та правилами розроблення стандартів на терміни та визначення і методикою гармонізування понять і термінів з міжнародними системами цих понять і термінів. Термінологія має таку властивість, що вона постійно змінюється і оновлюється з розвитком науково-технічного прогресу. Тому постає питання комп'ютеризованого ведення термінологічних словників в системі словниково-термінологічної бази даних сфери культури і мистецтв. Спеціально підготовлений персонал по обслуговуванню словникового фонду зможе вчасно оновлювати та вносити зміни до цього електронного ресурсу, що значно підвищить та розширить інтерес до Національної системи словниково-термінологічної бази даних сфери культури і мистецтв як на внутрішньому, так І зовнішньому ринках. Термінологічні словники різних типів розробляються за усталеними правилами і процедурами. Словники-тезауруси необхідні для співробітників бібліотек, інформаційних служб видавництв. Передовсім, вони суттєво заощаджують бібліотекарям і науковцям час пошуку літератури в каталогах. Бібліотекар-упорядник зможе використовувати словник-тезаурус для підвищення якості своїх каталогів. Словники-тезауруси сприяють бібліотекам, інформаційним центрам і видавництвам в Україні у: а) формуванні погляду на західну термінологію, загальновизнану систему транслітерації; б) ефективному доступі до українських матеріалів у світових оперативних базах даних, що дотримуються гармонізованої термінології та транслітерації; в) визначенні шляхів стандартування готової каталожної інформації, яка з'являється в книжках при виданні, що особливо важливо для видавництв, якщо планується світове розповсюдження книжкової продукції; д) освоєнні автоматичного словника і прискоренню при виготовленні нових предметних покажчиків для українських бібліотек, що підвищить рівень розвитку національної бібліографії та каталожної системи України. Лінгвістичне забезпечення інформаційної системи, сукупністю мовних засобів, яка включає: інформаційні мови для описування структури одиниць інформаційної бази (ІБ); мови управління та маніпулювання даними ІБ; мовні засоби інформаційно-пошукових систем; мовні засоби автоматизації проектування ІС; діалогові мови спеціального призначення; інші мови ІС; систему термінів і визначень, які використовуються в процесі розробки й функціонування ІС. Лінгвістичне забезпечення інформаційно-пошукових систем (ІПС) представляє собою сукупність інформаційних мов, методів індексування та лінгвістичної бази (словників, тезаурусів, рубрикаторів, класифікаторів).

Комплекс інформаційних мов ІПС включає: мови класифікаційного типу, мови дескриптивного типу, мови для обробки бібліотечно-бібліографічних даних, мови для пошуку фактографічних даних. Науковий стиль сучасної української літературної мови постійно перебуває в колі інтересів фахівців різних галузей, адже досконалий стиль сприяє оптимальному спілкуванню науковців, а отже, опосередковано, прогресові науки, розвиткові наукового пізнавання. Особливості наукового стилю досліджують і мовоз¬навці, оскільки функціонування мови в новій сфері виявляє по¬тенційні можливості мовних засобів різних рівнів. Добре розвинена, впорядкована й унормована термінологія сприяє розвиткові науки та технічному прогресові.

Література

1. Бондар Ю. Плюси і мінуси глобалізації (інформаційний аспект) / Бондар Ю. // Україна на шляху до Європи: Колективна монографія / Упорядники В. Шкдяр, А. Юричко. – К.: ЕТНОС, 2006. – С.438−490.

2. Лещук Т. Словництво і науково-технічний поступ (на основі німецько-українських лексичних порівнянь). Кн.4: Проблема фахової лексики /Лещук Т. – Львів, 1994.− 220 с.

3. Нечипоренко М. Майбутній ландшафт Європейської стандартизації: реалізація кіпрських рішень CEN CENELEC /Нечипоренко М. // Стандартизація, сертифікація, якість. − 2008. − №6. − С. 12-14.

4. Ніколаєва А. Екстралінгвістична зумовленість термінології програмування, бази даних та обробки інформації / Ніколаєва А. // Вісник Харківського університету. Серія: Філологія. – Х., 2000. – № 491. − С.272 – 275.

5. Російсько-український науково-технічний словник / В.Перхач, Б.Кінаш. – Львів, 1997. – 456 с.

6. Рицар Б. Основні помилки розробників термінологічних стандартів (на прикладі проектів ДСТУ) / Богдан Рицар, Роман Микульчик // Вісник Нац. ун-ту "Львівська політехніка" : Серія "Проблеми української термінології". – 2006. – №559. – С.121-126.

7. Рожанівський Р. Засади та реалізація кирилично-латиничної транслітерації українських назв і текстів / Роман Рожанівський, Роман Мисак // Вісник Держ. університету "Львівська політехніка" : Серія "Проблеми української термінології". – 1998. – № 336. – С.137-140.

8. Словник української мови: у 20 т. / (гол. наук. ред. В.М. Русанівський). – К. : Наук. думка, 2010. – Т. 1.
9. Інтренет-ресурс: http://msdn.microsoft.com.

References

1. Bondar Yu. Pliusy i minusy hlobalizatsii (informatsiinyi aspekt) / Bondar Yu. // Ukraina na shliakhu do Yevropy: Kolektyvna monohrafiia / Uporiadnyky V. Shkdiar, A. Yurychko. – K.: ETNOS, 2006. – S.438−490.
2. Leshchuk T. Slovnytstvo i naukovo-tekhnichnyi postup (na osnovi nimetsko-ukrainskykh leksychnykh porivnian). Kn.4: Problema fakhovoi leksyky /Leshchuk T. – Lviv, 1994.− 220 s.
3. Nechyporenko M. Maibutnii landshaft Yevropeiskoi standartyzatsii: realizatsiia kiprskykh rishen SEN CENELEC /Nechyporenko M. // Standartyzatsiia, sertyfikatsiia, yakist. − 2008. − № 6. − S. 12-14.
4. Nikolaieva A. Ekstralinhvistychna zumovlenist terminolohii prohramuvannia, bazy danykh ta obrobky informatsii / Nikolaieva A. // Visnyk Kharkivskoho universytetu. Seriia: Filolohiia. – Kh., 2000. – № 491. − S.272 – 275.
5. Rosiisko-ukrainskyi naukovo-tekhnichnyi slovnyk / V.Perkhach, B.Kinash. – Lviv, 1997. – 456 s.
6. Rytsar B. Osnovni pomylky rozrobnykiv terminolohichnykh standartiv (na prykladi proektiv DSTU) / Bohdan Rytsar, Roman Mykulchyk // Visnyk Nats. un-tu "Lvivska politekhnika" : Seriia "Problemy ukrainskoi terminolohii". – 2006. – № 559. – S.121-126.
7. Rozhanivskyi R. Zasady ta realizatsiia kyrylychno-latynychnoi transliteratsii ukrainskykh nazv i tekstiv / Roman Rozhanivskyi, Roman Mysak // Visnyk Derzh. universytetu "Lvivska politekhnika" : Seriia "Problemy ukrainskoi terminolohii". – 1998. – № 336. – S.137-140.
8. Slovnyk ukrainskoi movy: u 20 t. / (hol. nauk. red. V.M. Rusanivskyi). – K. : Nauk. dumka, 2010. – T. 1.
9. Intrenet-resurs: http://msdn.microsoft.com.

УДК 008+37

Жалюк Оксана Петрівна
старший викладач кафедри гуманітарних
дисциплін Івано-Франківського університету
права ім. Короля Данила Галицького
e-mail: o.zhaliuk@yandex.ru

ПОНЯТТЯ "УКРАЇНСЬКЕ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНЕ ВІДРОДЖЕННЯ" ТА ЙОГО ЗВ'ЯЗОК З ДІЯЛЬНІСТЮ КЛУБНИХ ЗАКЛАДІВ

У статті уточнюється зміст поняття "національно-культурне відродження України". Окреслюється роль клубних закладів, подано змістовно-функціональні характеристики їх діяльності у реалізації трьох головних напрямів національно-культурного відродження України: фольклорно-етнографічному, мовно-культурницькому, державницькому. На цій основі пропонується нове розуміння клубу в сучасних суспільно-політичних умовах, яке визначає його функціональну соціокультурну діяльність у процесах національного відродження.

Ключові слова: національно-культурне відродження, клубні заклади, національна ідея, національна свідомість, національно-культурна ідентичність, традиційна народна культура, історична пам'ять.

Жалюк Оксана Петровна, *старший преподаватель кафедры гуманитарных дисциплин Ивано-Франковского университета права им. Короля Даниила Галицкого*

Понятие "украинское национально-культурное возрождение" и его связь с деятельностью клубных учреждений

В статье уточняется содержание понятия "национально-культурное возрождение Украины". Определяется роль клубных учреждений, даются содержательно-функциональные характеристики их деятельности в реализации трех главных направлений национально-культурного возрождения Украины: фольклорно-этнографическому, языково-культурному, государственному. На этой основе предлагается новое понимание клуба в современных общественно-политических условиях, которое определяет его функциональную социокультурную деятельность в процессах национального возрождения Украины.

Ключевые слова: национально-культурное возрождение, клубные учреждения, национальная идея, национальное сознание, национальная культура, национально-культурная идентичность, традиционная народная культура, историческая память.

Zhalyuk Oksana*, senior lecturer in humanities King Daniel of Galicia Ivano-Frankivsk University of Law*

The concept of "Ukrainian national and cultural revival" and its relationship with the club type establishments' activities

This article clarifies the meaning of "national and cultural revival of Ukraine". The role of club type establishments is defined, the meaningful and functional characteristics of their activities in the implementation of the three directions of Ukraine's national – cultural revival are given. They are folk – ethnographic, linguistic – cultural and state. On this basis the new concept of the club type establishment is proposed in the current socio-political conditions, which determines its functional sociocultural activities in the process of national revival.

Keywords: national and cultural revival, club type establishments, national idea, national consciousness, national and cultural identity, traditional folk culture, historical memory.

© Жалюк О. П., 2015

Формування і утвердження української державності – найважливіша історична, загальнонаціональна справа, що вимагає вирішення низки невідкладних як внутрішніх, так і зовнішніх політичних, економічних, соціальних та інших проблем. Але чи не найголовнішим питанням є питання національного відродження етносу, здатного забезпечити відродження України та успішність державного будівництва.

Українське національне відродження – це категорія духовно-культурна, яка ідентифікується з поняттям національно-культурного відродження, оскільки пов'язана з формуванням національної свідомості українців: відродженням й утвердженням національної духовності і культури, мови, усвідомленням своєї національної єдності та своєрідності, розумінням свого місця і ролі у світовій цивілізації.

Національно-культурне відродження базується на ідейних переконаннях, психологічних установках, світоглядних принципах національної життєдіяльності й духовності індивіда, що дає підстави співвідносити категорії національної свідомості і культури як єдино цілісного процесу українського націєствердження і державотворення. Отже, концепція національного (національно-культурного) відродження включає в себе і таку важливу ділянку духовно-культурного життя й ідеологічної діяльності як соціально-культурна, культурно-просвітницька діяльність, важливе місце в якій займають заклади культури клубного типу. Тому уточнення сутності поняття "національне відродження України" та його зв'язок з діяльністю клубних закладів є досить важливою і актуальною проблемою в сучасних соціополітичних умовах.

Мета статті – конкретизувати зміст категорії "національно-культурне відродження" та проаналізувати роль клубних закладів у сучасних процесах українського націє- і державотворення.

Вивченням питань українського національного відродження займалися відомі українські мислителі В. Липинський, Д. Дорошенко, І. Крип'якевич, І. Чижевський та інші. Різним аспектам національного самоусвідомлення присвячені дослідження як вітчизняних, так і зарубіжних вчених: В. Андрущенка, Дж. Армстронга, А. Бичко, М. Брайчевського. Ю. Бромлея, М. Боришевського, Е. Вільсона, М. Вівчарика, Б. Гаврилишина, Е. Гелнера, М. Головатого, Р. Додонова, Л. Дробіжевої, В. Жмира, Г. Касьянова, І. Кресіної, І. Кураса, В. Лісового, Д. Міллера, С. Мофи, Л. Нагорної, І. Надольного, М. Пірен, Ю. Римаренка, Е. Сміта, В. Смолія, В. Степанкова, П. Ситника, Л. Шкляра, Р. Шпорлюка, О. Шморгуна та інших. На основі аналізу різних процесів націогенези автори розглядають актуальні питання національного відродження, у тому числі формування повноцінного духовно-культурного поліетнічного середовища.

Але одним із перших у пострадянській Україні комплексно дослідив питання національного відродження України XIX – початку XX ст. В. Сарбей. У його монографії "Національне відродження України", що вийшла 1999 р., вчений, спираючись на дослідження відомих українських та діаспорних істориків, розкриває поняття "українське національне відродження", його зміст, історіографію, проблеми, географічні та хронологічні межі [7].

Українське національне відродження – багатогранний соціокультурний феномен: це водночас національна свідомість, національна культура й принцип політики національної державності. Об'єктивна мета процесу національного відродження полягає в самоусвідомленні української нації у реалізації національної ідеї – створення власної української незалежної, демократичної, правової, соціально справедливої та економічно ефективної державності. Головним чинником досягнення цієї мети є свідомі громадяни, їхня національна свідомість як система ціннісних орієнтацій, чітких ідеологічних переконань, духовних і моральних координат [6].

Еволюції українського національного відродження притаманна європейська триєдина система (за чеським ученим М. Грохом), яка відповідає не тільки головним історичним концептам формування національної свідомості, а й стала базовим напрямом розвитку сучасних процесів української націогенези:

1. Академічний (фольклорний, кінець XVIII – перша пол. XIX ст.) концепт – започаткований національно-культурним, просвітницьким рухом української інтелігенції, що ознаменувався осмисленням історичного минулого, спільності мови та культури, побуту, звичаїв, традицій народу – свідчень української етнічної ідентичності й національної окремішності.

2. Культурницький (мовний, 60-90-ті роки XIX ст.) – характеризується переростанням народницького руху в національний, насамперед, тим, що українська мова стає однією з головних ознак української нації. Після "Енеїди" І. Котляревського (1798) українська мова набуває широкого загальнонаціонального поширення, вживається в громадсько-політичному, літературно-мистецькому, науковому середовищі. Україножільський рух Західної, Центральної та Східної України, культурно-просвітницька діяльність напівлегальних організацій – громад, гуртків різночинної інтелігенції стають основними засобами поширення національно-визвольних ідей за національно-культурну автономію України. Внесення національного самоусвідомлення у різні сфери життєдіяльності суспільства здійснювалось утворенням тов-ва "Просвіта", мережі читалень, бібліотек, хорів, театрів, спортивних секцій, кооперативів, недільних шкіл, виданням підручників української мови, збиранням і публікацією історико-етнографічних та фольклорних матеріалів.

3. Політичний (державницький) – у всіх регіонах України відбувається формування теорій українського націоналізму у культурі та громадсько-політичному житті. Національна самосвідомість широких народних мас стає визначальною у вимогах політичного самоврядування, національно-державного суверенітету та утворення власної української держави.

У поняття українського національного відродження вкладаються не окремі жорсткі дефініції, а скоріше всього його варіантні контекстні особливості вироблені в процесах розвитку націогенези. Це у

певній мірі відбиває складний характер українського націєтворчого та державотворчого процесів у їхньому соціально-політичному, духовно-культурному, ідеологічному, психологічному вимірах.

Здобувши державну незалежність, Україна отримала можливість вирішення завдань усіх трьох раніше існуючих напрямків і завдань національного відродження. Але, як показує практика, на цьому шляху національно-державний прогрес стримують кризові явища в політичному, економічному житті, соціальному середовищі. Тому клубні заклади, як комплексні інституції соціокультурної діяльності, мають все більше включатися у процеси національного відродження і вирішення ідеологічних, національно-виховних завдань українського державотворення. Спрямовуватися на інтелектуалізацію національно інфантильного дозвіллєво-розважального середовища.

Щодо реалізації завдань академічного напрямку національного відродження, то на відміну від цілеспрямованого відновлення замулених джерел національно-етнічної, духовно-культурної самобутності народу, в Україні зростає деетнологізація духовно-культурного життя. Відбувається безперешкодна підміна в українському середовищі високогуманістичних етнонаціональних витоків і традицій антигуманними іноземними зразками антикультури, космополітизму, безідейності, посилюється денаціоналізація, деморалізація молодіжного середовища, примітивізуються сфери дозвілля й відпочинку молоді. Тому клубні заклади мають стати важливими центрами збереження національної ідентичності, відродження, збереження і розвитку народної культури, організації різних національних форм і цивілізованих видів змістовного дозвілля різних категорій населення [2, 460-461].

Гостро проблемними є вирішення мовно-культурницьких завдань національного відродження. Відродження національної культури гальмується інфантильністю (неефективністю) державної культурної політики. Розбалансування структурної цілісності державної культурно-мистецької мережі, на ряду з вкрай незадовільним державним фінансово-економічним забезпеченням української культури та соціальним захистом творчої інтелігенції призводить до поширення негативних явищ і процесів в духовно-культурному житті, стримують процеси формування національної свідомості народу України.

Провокативні закони, політичні спекуляції навколо мовної толерантності не сприяють національній єдності та утвердженню демократичних принципів багатонаціонального українського суспільства. На противагу цьому клубні заклади проводять цілеспрямовані заходи зі збереження і відродження української мови, мов національних меншин, сприяють розвитку різних видів нематеріальної національно-культурної спадщини [5]. Неоціненна роль клубних закладів у пропаганді серед широких верств населення кращих зразків вітчизняної й світової культури, збереженні і розвитку народного аматорського і професійного мистецтва.

Нарешті, залишаються гострими проблеми третього напрямку національного відродження – формування й удосконалення політичного самоврядування, забезпечення реальної державної політичної, економічної суверенності, оборони та державної безпеки як політико-правових норм національної свідомості. Політичну єдність народу, насамперед, руйнує відсутність центральної державної ідеології розвитку нації і держави, а національну політичну свідомість шматують міжпартійні та міжконфесійні чвари. В цій ситуації клубні заклади відіграють національно-виховну, консолідаційну, національно об'єднуючу роль у пропаганді ідей державності, відродженні історичної пам'яті народу, утвердженні суспільної злагоди [4, 97]. Джерелом національного самоусвідомлення минулого, розуміння головних національних інтересів та визначення цілей і завдань національного відродження, розбудови національної державності була і залишається історична пам'ять народу, відродження якої є важливим аспектом націєтворчої роботи клубних закладів. У клубних закладах проводяться заходи до відзначення державних, народних, професійних свят, щодо героїзації історичних подій, вшанування знакових національних постатей тощо [8, 358–365].

Поняття "національне відродження" базується на основоположних світоглядних принципах націоналізму як специфічного стану свідомості етносу і соціально-психологічних орієнтацій різних етнічних угрупувань країни на спільну власну державність. Український націоналізм – ідеологія, теорія і соціальна практика – світоглядні категорії етнонаціонального патріотичного руху народу України, спрямованого на здобуття і утвердження власної державності, незалежності, самостійності як форм й засобів організації повноцінного національного життя. Саме тому усі поневолювачі спотворювали духовність українського народу, поширювали псевдопогляди про відсутність у нього національної самобутності, патріотизму, ідеї національного державотворення. Почуття українського націоналізму трактувалося як антипод російському, польському, австрійському, радянському патріотизму. Тавро українського націоналіста прищеплювалося свідомим патріотам, які жертовно боролися за долю України, за краще майбутнє свого народу, віддавали своє життя за незалежність української держави.

Позитивні зрушення в сторону орієнтації та активне включення клубних закладів у процеси національно-культурного відродження розпочалися у другій половині 1980-х років в період перебудови суспільного, особливо духовно-культурно життя на принципах демократизації. У цей переломний період як у всій українській історії та культурі, так і конкретно у діяльності клубних закладів, вибухово спрацював національний духовно-культурний потенціал української творчої інтелігенції (Народний Рух України, товариство української мови ім. Т. Шевченка "Просвіта", громадське об'єднання "Меморіал" та ін.), започаткований національно-культурним явищем, яке узагальнено називається "шістдесятництвом".

Важливе значення має спільна діяльність клубних закладів і державних органів влади та місцевого самоврядування, політичних і громадських організацій, сім'ї, школи, інших соціальних інститутів у справі формування національної свідомості населення.

Слід зазначити, що державна культурна політика, позначена сучасною практикою реформування культурно-просвітницької роботи, дозволяє окреслити основні принципи – закономірності, узагальнюючі положення, які визначають суть, спрямованість, зміст і форми діяльності клубних закладів у процесах національно-культурного відродження, зокрема:

1. Національно-державницька спрямованість роботи клубних закладів, єдність освітніх та національно-виховних засад у залученні населення до цінностей вітчизняної і світової культури, формуванні національної свідомості і державницької самосвідомості громадян (як усвідомлення національної і державницької суверенності, розуміння шляхів і проблем постсоціалістичної трансформації українського суспільства, стимулювання соціально-культурної активності, об'єктивне осмислення національної історії, відчуття національної ідентичності й гордості та подолання психології національної меншовартості, утвердження високогуманістичних морально-етичних якостей, естетичної культури, розвиток української мови, збереження міжнаціональної терпимості й міжетнічної злагоди) та зміцнення основ українського державотворення.

2. Науковість, об'єктивний національно орієнтований підхід до аналізу історичного минулого та сучасної соціальної дійсності, обґрунтування мети, змісту, форм і методів національно-виховного процесу у клубних закладах на основі використання досягнень суспільних наук (історії, соціології, культурології, педагогіки, етнології, психології, мистецтвознавства, естетики, політології, конкретної економіки, теорії управління, народознавства) у формуванні національного світогляду людей.

3. Комплексність (за Н. Цимбалюк) принципів реформування національної спрямованості форм дозвіллєвої діяльності закладів культури клубного типу: децентралізація та демократизації дозвілля, рух від стандартизації та уніфікації до строкатості та багатобарвності форм дозвілля, врахування в організації та змісті дозвілля специфіки регіональних і місцевих культурних практик, традицій, звичаїв, обрядів та їх оновлення, безперервність та наступність дозвіллєвих форм, урахування соціальних, національних, вікових, індивідуальних особливостей і потреб різних вікових категорій населення, модернізація дозвіллєвих технологій, підтримка ініціативи, добровільності, самоорганізації дозвілля, допомоги молоді в організації дозвілля, естетизації дозвіллєвих заходів [9].

4. Цілеспрямованість, системність, оперативність, неперервність, та конкретність заходів клубних закладів, їх органічний зв'язок з життям, кращими традиціями місцевих громад та завданнями трансформації тоталітарного суспільства у демократичне. Спільна діяльність державних органів влади та місцевого самоврядування, політичних і громадських організацій, сім'ї, школи та інших соціальних інститутів з клубними закладами у справі формування національної свідомості населення.

5. Добровільність, загальнодоступність, ініціативність та самодіяльність у вільному виборі особою національно значимих культурних клубних занять. Відповідність змісту і форм національно-виховної роботи клубів інтересам, індивідуальним потребам особи, єдність інформаційно-логічного та емоційно-образного впливу на національну свідомість, почуття і поведінку учасників національно-культурної діяльності.

Такі принципи діяльності клубних закладів, на нашу думку, є органічно поєднаною цілісною системою єдиного процесу національно-виховної, соціально-культурної, дозвіллєвої діяльності клубних закладів як складової національно-культурного відродження. І тому, найбільш доцільним, на нашу думку, було б розглядати сучасний клуб як багатофункціональну соціально-культурну структуру, об'єднання чи установу різної форми власності для розумної організації вільного часу і проведення національно-виховної роботи з різними категоріями населення, спрямованої на збереження і розвиток української мови та мов національних меншин, національних та іноетнічних духовно-культурних витоків, традицій, звичаїв, зміцнення міжнаціональної злагоди та міжконфесійної толерантності, сприяння всебічному духовно-інтелектуальному і фізичному розвитку особистості, її культурно-творчій участі у засвоєнні кращих надбань вітчизняної і світової культури, протистояння поширенню в українському суспільстві антиукраїнських ідеологічних впливів та аморальних явищ і, тим самим, сприяти утвердженню українського патріотизму, національної свідомості та самосвідомості громадян на користь української державності.

Водночас розвиток клубної справи в контексті національного відродження гальмується безліччю проблем, складність і гострота яких в значній мірі обумовлені недосконалістю національної ідеологічної доктрини державотворення та неефективністю державної культурної політики. В Українській державі існують суперечності між декларованими завданнями державотворення й реальними результатами їх здійснення [1, 11-13]. Немає чітко визначеної розгорнутої концепції соціально-економічного та духовно-культурного досягнення цілей незалежного розвитку на національному та регіональному рівнях.

Формування суспільної думки віддано головно на відкуп приватним ЗМІ з їх деструктивними програмами кримінально-негативістського і нещадного рекламного зомбування. Тому без кардинальних перетворень та психологічних зрушень у національній свідомості людей національне відродження та успішне державотворення України неможливе.

Вимагає піднесення ролі клубних закладів як найбільш доступних центрів дозвілля і поширення завдань українського державотворення та утвердження ідей національного відродження України у місцевих громадах. Особливо гостро постає проблема наступальності, контрпропагандистської спрямованості клубної роботи щодо захисту українського суспільства від деморалізації, фальсифікації

української історії, компрометації видатних українських діячів, подолання почуття національної меншовартості, розвінчування згубного ідеологічного впливу та поширення низькопробних зразків зарубіжної масової ерзацкультури.

Водночас варто зазначити, що наведені проблеми не можуть перешкодити діяльності клубних закладів у процесах національного відродження України. Сучасний зміст клубної справи в Україні зумовлений докорінними якісними демократичними перетвореннями, високим патріотичним піднесенням у складних обставинах життя українського суспільства. При цьому відбувається формування нової інформаційно-методологічної бази (програм, норм, стандартів, проектів, планів, сценаріїв, методичних розробок) щодо задоволення культурно-дозвіллєвих потреб та організації національних форм змістовного відпочинку та виховання різних категорій населення засобами клубної роботи [3, 119]. Розвивається інтеграція клубних закладів з іншими соціальними інститутами освіти і виховання. Їх діяльність дедалі більше стає характерною рисою українського націєтворення, сприяє зростанню національного самоусвідомлення українського народу.

Література

1. Гель Іван (Степан Говерля). Грані культури / Іван Гель. – Львів, 1993. – 216 с.
2. Жалюк О. П. Культурно-освітня робота у формуванні національної свідомості подолян на початку XXI ст. / Жалюк О. П. // Освіта, наука і культура на Поділлі : збірник наукових праць. – Кам'янець-Подільський : Оіюм, 2010. – Т. 16 : Матеріали круглого столу "Освіта, культура і просвітницький рух на Поділлі", (22 жовтня 2010 року). – 608 с. – С. 356–364.
3. Жалюк О. П. Організаційно-методична діяльність в системі клубних закладів Поділля/ Жалюк О. П. // Освіта, наука і культура на Поділлі: [збірник наукових праць / голова ред.колегії П.Т.Тронько]. – Кам'янець-Подільський: Оіюм, 2011. –Т.17: Пам'яті академіка Петра Тимофійовича Тронька. – 592 с. – С.114-121.
4. Жалюк О. П. Деятельность клубных учреждений в условиях национального возрождения Украины / Жалюк О. П. // Искусство и культура: научно-практический журнал. – Витебск: Витебский государственный университет шимени П.М.Машерова, 2014. – № 3. – 132 с. – С.95–98.
5. Звіт про оботу Вінницького обласного центру народної творчості за 2012 рік // Поточний архів Вінницького ОНМЦ за 2012 р. – Вінниця, 2013. – 70 с.
6. Карлова В. Основні фактори формування і розвитку національної самосвідомості [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/e-journals/Dutp/2010_2/txts/10kvvrns.pdf.
7. Сарбей В.Г. Національне відродження України / В.Г. Сарбей. – К.: Видавничий дім "Альтернативи", 1999. – 336 с.
8. Слободянюк П. Я. Фестивалі, конкурси, свята на Поділлі: новітні пошуки розвитку в умовах незалежної України / Слободянюк П.Я., Жалюк О.П. // Освіта, наука і культура на Поділлі : збірник наукових праць. – Кам'янець-Подільський : Оіюм, 2010. – Т. 16 : Матеріали круглого столу "Освіта, культура і просвітницький рух на Поділлі", (22 жовтня 2010 року). – 608 с. – С. 356–368.
9. Цимбалюк Н. М. Дозвілля в Україні. Теоретичні та емпіричні аспекти : монографія / Н. М. Цимбалюк. – К. : ДАКККіМ, 2003. – 224 с.

References

1. Hel Ivan (Stepan Hoverlia). Hrani kultury / Ivan Hel. – Lviv, 1993. – 216 s.
2. Zhaliuk O. P. Kulturno-osvitnia robota u formuvanni natsionalnoi svidomosti podolian na pochatku XXI st. / Zhaliuk O. P. // Osvita, nauka i kultura na Podilli : zbirnyk naukovykh prats. – Kamianets-Podilskyi : Oiium, 2010. – T. 16 : Materialy kruhloho stolu "Osvita, kultura i prosvitnytskyi rukh na Podilli", (22 zhovtnia 2010 roku). – 608 s. – S. 356–364.
3. Zhaliuk O. P. Orhanizatsiino-metodychna diialnist v systemi klubnykh zakladiv Podillia/ Zhaliuk O. P. // Osvita, nauka i kultura na Podilli: [zbirnyk naukovykh prats / holova red.kolehii P.T.Tronko]. – Kamianets-Podilskyi: Oiium, 2011. –T.17: Pamiati akademika Petra Tymofiiovycha Tronka. – 592 s. – S.114-121.
4. Жалюк О. П. Деятельность клубных учреждений в условиях национального возрождения Украины / Жалюк О. П. // Искусство и культура: научно-практический журнал. – Витебск: Витебский государственный университет шимени П.М.Машерова, 2014. – № 3. – 132 с. – С.95–98.
5. Zvit pro obotu Vinnytskoho oblasnoho tsentru narodnoi tvorchosti za 2012 rik // Potochnyi arkhiv Vinnytskoho ONMTs za 2012 r. – Vinnytsia, 2013. – 70 s.
6. Karlova V. Osnovni faktory formuvannia i rozvytku natsionalnoi samosvidomosti [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://archive.nbuv.gov.ua/e-journals/Dutp/2010_2/txts/10kvvrns.pdf.
7. Sarbei V.H. Natsionalne vidrodzhennia Ukrainy / V.H. Sarbei. – K.: Vydavnychyi dim "Alternatyvy", 1999. – 336 s.
8. Slobodianiuk P. Ya. Festyvali, konkursy, sviata na Podilli: novitni poshuky rozvytku v umovakh nezalezhnoi Ukrainy / Slobodianiuk P.Ya., Zhaliuk O.P. // Osvita, nauka i kultura na Podilli : zbirnyk naukovykh prats. – Kamianets-Podilskyi : Oiium, 2010. – T. 16 : Materialy kruhloho stolu "Osvita, kultura i prosvitnytskyi rukh na Podilli", (22 zhovtnia 2010 roku). – 608 s. – S. 356–368.
9. Tsymbaliuk N. M. Dozvillia v Ukraini. Teoretychni ta empirychni aspekty : monohrafiia / N. M. Tsymbaliuk. – K. : DAKKKiM, 2003. – 224 s.

УДК: 008 (=512.19)"653"

Идрисова Мерьем Абдувелиевна
старший преподаватель кафедры
музыкального искусства Крымского
инженерно-педагогического университета
e-mail: imerem@bk.ru

ТЕНДЕНЦИИ ИНТЕРВАЛЬНОГО АНАЛИЗА ОРНАМЕНТАЛЬНО-ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ВИДОВ КРЫМСКОТАТАРСКОГО ИСКУССТВА ХАНСКОЙ ЭПОХИ

В статье осуществляется анализ крымскотатарского орнаментально-изобразительного искусства ханского периода посредством методологии интервального анализа. Автор стремится выявить специфику интервальной методологии и с её помощью структурировать особенности крымскотатарских орнаментов в разных видах изобразительного искусства ханской эпохи. В результате анализа и обобщения ряда исследований, посвящённых проблеме генезиса и функционирования разных вариантов крымскотатарских орнаментов в отдельных видах прикладного искусства, автор статьи прослеживает и выявляет характерные их особенности.

Ключевые слова: интервальный анализ, крымскотатарский изобразительный орнамент, интервал абстракции, точка отсчёта, плюрализм истин, орнаментальные мотивы, художественная культура Крымского ханства.

Ідрісова Мер'єм Абдувеліївна, *старший викладач кафедри музичного мистецтва Кримського інженерно-педагогічного університету*

Тенденції інтервального аналізу орнаментально-образотворчих видів кримськотатарського мистецтва ханської епохи

У статті здійснюється аналіз кримськотатарського орнаментально-образотворчого мистецтва ханського періоду за допомогою методології інтервального аналізу. В результаті аналізу і узагальнення низки досліджень, присвячених проблемі генезису і функціонування різних варіантів кримськотатарських орнаментів у окремих видах прикладного мистецтва, автор статті простежує і виявляє характерні їх особливості.

Ключові слова: інтервальний аналіз, кримськотатарський образотворчий орнамент, інтервал абстракції, точка відліку, плюралізм істин, орнаментальні мотиви, художня культура Кримського ханства.

Idrisova Meryem, *a senior lecturer in the musical art of the Crimean Engineering and Pedagogical University*

Tendencies of the interval analysis ornamentally- graphic types of the crimean tatar art hansky era

The author seeks to reveal specifics of interval methodology and with its help to structure features of the Crimean Tatar ornaments in different types of the fine arts of a hansky era. As a result of the analysis and generalization of a number of the researches devoted to a problem of genesis and functioning of different options of the Crimean Tatar ornaments in separate types of applied art, the author of article traces and reveals their characteristic features. So, paying attention to pronounced style signs, system of symbols and semantic contexts of different ornamental compositions, in this article along with the analysis of the listed features from intervalnost positions, a certain analogy of figurative and semantic treatment of these ornaments to similar motives in all types of arts, including in musically – poetic genres is also traced.

Keywords: interval analysis, Crimean Tatar graphic ornament, abstraction interval, reference point, pluralism of truth, ornamental motives, art culture of the Crimean khanate.

Феномен крымскотатарской культуры ханской эпохи занимает определённое место в системе исторической типологии культур. Данная культура в современной науке – малоизученное явление. Существует ряд разнонаправленных исследований, посвящённых в той или иной мере вопросам художественной культуры Крымского ханства. В этой связи следует отметить, что наиболее обширную часть такого рода исследований представляют собой работы, посвящённые разным видам изобразительного искусства в контексте развития культуры Крымского ханства. Так, особенности функционирования орнаментального искусства в культуре Крымского ханства рассматриваются в работах М.В. Контрольской [5], П.Я. Чепуриной [11], М. Гинзбурга [3], Е. Асан [2], Н.М. Акчуриной-Муфтиевой [1], С.М. Червонной [12], И. Заатова [4], З. Ниметулла [7], Д. Халил [10], М. Чурлу [13]. Каждый из названных авторов индивидуально раскрывает разновидности средневекового крымскотатарского орнамента в связи с его применением в разных сферах – от декора архитектурных сооружений и каменных надгробий, до отделки металлических и ювелирных изделий, разных типов вышивок и ковроткачества, а также элементов каллиграфии. Более углубленное исследование крымскотатарской архитектуры ханского периода находит место в работах С.М. Червонной, Е. Крикуна, А.А. Шарибжановой, О. Гайворонского, И. Шейх-Заде. Крымскотатарское изобразительное искусство XV-XVIII вв. охватывает архитектуру и декоративно-прикладное искусство. Скульптура и живопись, хотя и имели место, однако, как самостоятельные виды искусства не сложились. Отдельные проявления скульптуры и живописи исследуются в работах, посвящённых архитектуре и декоративно-прикладному искусству. Выразительные виды искусства – поэзия и музыка, распространённые в культуре Крымского ханства – были частично исследованы в работах Н.Р. Абдульваапа, Г.Р. Туймовой, Л.Р. Асанова, А. Яшлавской, Д. Карикова, М. Идрисовой. В то же время на современном этапе нет фундаментальных исследований

© Идрисова М. А., 2015

по музыкальному искусству эпохи Крымского ханства. На рубеже XX-XXI вв. в русле тенденций возрождения крымскотатарской культуры, в том числе культуры Крымского ханства, появление исследований, посвящённых данному феномену, становится характерным направлением. Преимущественно почти все исследования такого рода посвящены отдельным видам искусства с позиций их генезиса и эволюции. Практически нет исследований, посвящённых системному изучению культуры Крымского ханства как философско-культурологического феномена. Исследование данного культурного феномена с позиций универсальной междисциплинарной методологии философского интервального анализа должно способствовать его объективному изучению.

Актуальность исследования средневековой культуры Крыма с точки зрения такого рода методологии является очевидной, так как с её помощью возможно осуществление целостного исследования культуры во взаимосвязи всех видов искусств, философии, других составляющих культуры. Объективное исследование данного типа культуры наиболее целесообразно с позиций универсальной теории интервальности.

Цель данной статьи предусматривает попытку осуществления некоторых аспектов интервального анализа орнаментально-изобразительных видов искусства в художественной культуре Крымского ханства. Задачами данной публикации являются:

- рассмотрение основополагающих принципов интервальной теории;
- выявление тенденций иерархичности в структуре разных видов крымскотатарского изобразительного искусства;
- выявление специфических и характерных образов и мотивов

Искусство средневекового Крыма было представлено идеалами полиэтнического общества. В контексте взаимовлияний восточных и западных традиций своего расцвета достигает в этот период изобразительное искусство крымских татар. Орнаментально-изобразительные мотивы имели место в разных видах и жанрах искусства, таких как: архитектура (резьба по камню и отделка интерьеров зданий), ковроткачество и разные виды вышивок, ювелирное искусство и резьба по металлу, каллиграфия. Крымскотатарское орнаментальное искусство является важнейшей составляющей, ярко выраженным интервалом в системе художественной культуры. Во многом имея черты сходства с орнаментальными мотивами в традициях других народов, оно характеризуется своими специфическими особенностями и образной системой.

Были элементы орнамента, которые, выполняя роль языка в разных видах декоративно-прикладного и в целом изобразительного искусства, передавали определённую социальную информацию. "Существовал единый, условный язык, объединяющий профессиональное и народное искусство, который развивался и взаимодействуя обогащался" [13, 33]. В разных жанрах декоративно-прикладного искусства на протяжении длительного времени эволюционировали многообразные орнаментальные мотивы, включающие геометрические, растительные, астральные, зооморфные, антропоморфные и каллиграфические узоры. На протяжении веков эти мотивы варьировались на основе сочетания языческих и исламских верований. "Совершеннейшие образцы татарского орнамента относятся ко времени ханского владычества.

Резное плетение на гробницах ханов, ханш и членов ханского рода, на вышивках рядовых костюмов и на орнаменте ювелирном создало непревзойдённые памятники, где красота и богатство мотивов гармонируют с качеством употребляемого материала. Окраска вышивок и тканей этой эпохи – нежная, растительная" [3, 226]. Следует отметить, что наряду с этапом наивысшего расцвета и подъёма данного вида искусства в крымскотатарской художественной культуре были периоды значительного спада и кризиса, что в целом связано с социально-историческими тенденциями развития общества. Многие из видов и направлений орнаментально-изобразительного искусства в крымскотатарской художественной культуре после распада ханства приостановили своё развитие или переживали критический уровень существования.

На рубеже XX–XXI вв. намечаются тенденции активизации возрождения данного искусства в различных проявлениях и осуществляются научные исследования.

В целом, разные проявления орнаментально-изобразительного искусства в системе крымскотатарской средневековой художественной культуры, как и остальные виды искусства, можно рассматривать как соотношение интервалов разного уровня. Все они переплетаются между собой и на определённых этапах сосуществования ряд интервалов становятся более устойчивыми и преобладающими, а некоторые переходят на иные уровни, преобразовываясь в новые интервалы.

Каждая жанровая разновидность орнаментального искусства в крымскотатарской традиции имела характерный круг мотивов и образов, символику и стилизацию, варианты применения материала и красок. В контексте развития архитектуры Крыма ханской эпохи яркие фрагменты орнаментального искусства достигли вершины своего расцвета на примере эпиграфических памятников и элементов оформления культовых зданий, дворцовых построек и сооружений социального назначения. Во всех подобных случаях имели место, наряду с каллиграфическими узорами, и растительные геометрические, либо более широкий круг символов и изображений. Так, в эпиграфических памятниках "богатейшие орнаментальные композиции, сопровождая каллиграфический текст и эпитафию и переплетаясь с ним, украшают почти каждый надгробный памятник. Излюбленным мотивом растительного орнамента в резьбе по камню были извилистый стебель и лист гороха. В устроении узора можно чёт-

ко проследить его центрическую основу (вазон или куст, букет), в котором изображалось древо жизни. Характерным для крымскотатарского растительного орнамента был также мотив кипариса" [2, 29].

Многие памятники типа дюрбе -мавзолеев, наиболее ярко отражающие характерный стилистический облик эпохи, представлявшие собой некий геометрический тип сакральных построений, в большинстве случаев украшались резными орнаментами. Порталы мавзолеев-дюрбе торжественно оформлялись каллиграфическими надписями, в которых символически отражалась эстетическая система ислама и повествовалось о смерти праведника [12, 145]. "В мусульманском искусстве известны несколько видов резных узоров, высекаемых на камне: геометрические (гирих), изобразительные (фигуры людей, домашних животных, предметов быта), растительные (самая большая группа), эпиграфические (цитаты из Корана, эпитафии). В Крыму преобладающее значение получил эпиграфический декор, выполненный живописным, пластичным почерком "сульс" [4, 198]. Мечети Крыма, которые в эпоху расцвета ханства строились в традициях Османской архитектуры, в интерьерах зданий и оформлении отдельных элементов имели ярко выраженные орнаментально-изобразительные мотивы, иногда в виде "сельджукской плетёнки", а также в качестве каллиграфических надписей в виде арабской вязи. В предшествующий османскому – золотоордынский период развития крымскотатарской художественной культуры – традиции орнаментации архитектурных строений также были весьма устойчивы.

"Декор мечети Узбека в Солхате (Старом Крыму) – резьба по камню и майоликовые изразцы с арабесковым узором, а также эпиграфический орнамент – надпись над дверной аркой портала" [4, 198].

"Железная дверь" перед входом в ханский дворец в Бахчисарае -творение итальянского мастера Алевиза Фрязина представляет собой "ценнейший образец изысканной декоративной резьбы по камню и великолепной ренессансной архитектуры, основанной на ордерной системе" [12, 129]. Орнаментация и декорирование интерьера различных архитектурных сооружений в средневековом Крыму имело место так же и в оформлении жилых помещений. В некоторых богатых домах существенным элементом был деревянный орнаментированный потолок более распространённый в степных районах. В прибрежных селениях определялись так же стенные растительные росписи по шлифованной доске.

Образцы орнаментально-декоративного искусства в художественной культуре Крымского ханства были на стадии расцвета и в таких жанровых направлениях, как: вышивки и ковроткачество, ювелирные изделия и металлическая посуда. Каждый из этих видов прикладного искусства в системе культуры являются отдельными взаимосвязанными интервалами.

По аналогии с произведениями архитектуры, они имели логически выстроенную систему изображений и символов, отображающих социально значимую информацию и образность. В культуре Крымского ханства была распространена орнаментация тканей вышивками. "Вышивкой украшались почти все предметы декоративного убранства дома: полотенца, скатерти, занавеси, одежда. В зависимости от назначения предмета или типа одежды выбирался узор и предпочтительный способ его выполнения, подбиралась расцветка, устанавливалось соотношение орнамента и фона, масштаб фигур, выдерживался привычный тип композиционного построения рисунка" [2, 34].

Символизация образов на узорах тканей придавала им особый смысл и некую внутреннюю силу. Техника шитья узоров имела ряд разновидностей в зависимости от типа ткани, социальной принадлежности.

Искусство и ремесло ковроткачества в Крыму имеет давние исторические традиции. В эпоху Крымского ханства наряду с другими видами ремесленных производств изготовление ковров достигло своего высочайшего уровня. После присоединения Крыма в XVIII столетии к России многие виды крымскотатарского орнаментально-прикладного искусства, как и культура в целом, стала приходить к упадку. Этот процесс продолжался долго, вплоть до конца XX века, пока народ не стал постепенно возвращаться на землю своих предков. В конце XX – начале XXI вв. идут активные тенденции возрождения культуры, в частности, благодаря деятельности ряда мастеров декоративно-прикладного искусства возрождается и производство крымскотатарских ковров, искусство вышивания. Эти процессы проходят комплексно – исследуются и восстанавливаются техники шитья и ткачества, комплексы орнаментов, проводятся выставки, создаются возможности создания рабочих мест и широкого культурного взаимообмена.

Благодаря организации экспедиций постепенно обнаруживаются весьма редкие или ранее неизвестные образцы изделий с точки зрения содержащихся в них типов орнаментов. "В искусстве крымских татар многие мотивы и узоры имели широкий диапазон применения. Например, одним и тем же мотивом цветочной ветки эгри дал или родового древа (вазона), но различной их трактовкой, цветовыми оттенками мастера создавали многочисленные варианты" [1, 267]. В области художественной обработки металла в Крыму значительное место занимала чеканка изделий медно-посудного промысла. Соответственно, "традиционным способом нанесения орнамента в этой связи занимала чеканка, ажурная резьба и гравировка, которые сохранялись вплоть до 20 века" [3, 18]. Техника орнаментации металлических изделий являлась достаточно трудоёмкой, хотя узоры отличались ясностью и изяществом. Особый вид прикладного искусства представляли собой ювелирные изделия крымских мастеров в технике филиграни – "чильтер". "В ювелирном искусстве растительные мотивы составляют не только основу узора, но и форму украшения. Большинство пряжек женских поясов имеет форму виноградного листа. Часто встречающийся на вышивках традиционный мотив "бадем"-миндаль нередко входит в растительную композицию филигранного или резного узора" [3, 20].

Неотъемлемый и весьма характерный интервал в крымскотатарской изобразительной традиции представляет собой искусство каллиграфии. Поскольку вся система крымскотатарской художественной культуры ханской эпохи развивалась, в том числе, в интервале исламских традиций, каллиграфия заняла в ней особое место. В мусульманском искусстве большое развитие имели орнаментальное искусство и каллиграфия.

Графический стиль мышления мусульман являлся основой умозрения исламской культуры. Сам Всевышний в суре "Калам" приносит клятву пером" [8, 22]. Элементы каллиграфии в рассматриваемый период имели место как непосредственно в книгах, документах и ханских указах, так и во всех видах изобразительного искусства в качестве варианта орнаментации. В разных регионах Ближнего и Среднего Востока существовали различные каллиграфические почерки. "Каждый почерк обслуживал разные сферы культурной жизни. Например, монументальный или цветущий стиль куфи применялся в архитектуре, религиозные книги и научные сочинения писались насхом, документы и письма составлялись таликом и шикасте, для султанских указов использовались крупные почерки дивани и сульс" [10, 23]. Элементы каллиграфической арабской вязи украшали каменные памятники, металлическую посуду, амулеты, вышивки.

Таким образом, орнаментация как важнейшая составляющая была характерной для всех видов изобразительного искусства в крымскотатарской художественной культуре ханской эпохи, как и для многих культур исламского мира. Данный феномен был определяющим и необходимым уровнем-интервалом, имеющим как эстетически-стилистическое, так и образно-смысловое содержание. В каждом из видов искусств, таких как: архитектура, вышивка и ковроткачество, резьба по камню и металлу, ювелирное искусство и каллиграфия существовали типы классификаций групп орнаментов. При всей специфичности этих видов орнаментов, функционировали наиболее стержневые и основополагающие, в определённой мере присущие для всех видов изобразительного искусства. Благодаря подобной общности все виды орнаментально-изобразительного искусства ханского периода отличались стилистическим и смысловым единством. "На сочетании контрастов, не централизованных в единой творческой концепции, а распределённых небрежно, почти случайно, однако всегда ритмично, построена лучшая из ветвей татарского творчества: декоративное искусство крымчан" [3, 223]. Благодаря наличию стилистического и смыслового единства крымскотатарского орнаментального искусства в разных его проявлениях, мы можем утверждать о целесообразности логического структурирования данного феномена с позиций интервальности. Каждый интервал измерения в этой связи представляет собой определённый уровень бытования отдельных орнаментов. Все или многие из них, перекликаясь между собой и обладая свойством переходности и относительности, зачастую сосуществуют либо иногда могут переходить один в другой. Таким образом, возможности структурирования орнаментально-изобразительного искусства Крымского ханства и проведения некоторых параллелей с другими видами искусств с помощью интервального анализа представляются универсальными и наиболее объективными.

Литература

1. Акчурина-Муфтиева Н.М. Декоративно-прикладное искусство крымских татар первой половины XX вв./ Акчурина-Муфтиева Н.М. – Симферополь: СГТ, 2008. – 392с.

2. Асан Е. Крымская каменная летопись. Созидание на протяжении тысячелетий / Е. Асан // Qasevet. – 2002. – № 29. – С. 26-29.

3. Гинзбург М. Декоративное творчество / М. Гинзбург // Забвению не подлежит. – Казань: Татарское книжное издательство. – 1992. – С.223-227.

4. Заатов И. Крымскотатарское декоративно-прикладное и изобразительное искусство / И. Заатов – Симферополь: ТАРПАН, 2003. – 336с.

5. Контрольская М.В. Валентина Контрольская – собирательница орнаментов Крыма XII-XX вв./ М.В. Контрольская // Голос Крыма, Симферополь, 2005. – № 47.

6. Лазарев Ф.В. Перспективизм и интервальность / Ф.В. Лазарев // Учёные записки Таврического национального университета. – Т. 15. – № 2. – С. 3-16.

7. Ниметулла З. Кованный орнамент. Художественная обработка металла в Крыму / Ниметулла З. // Qasevet. – 2002. – №29. – С.18-21.

8. Новосёлов М. М. Интервал абстракции как проблема методологии / М.М. Новосёлов // Учёные записки Таврического национального университета. – 2002. – Т. 15. – №1. – С.17-30.

9. Сагатовский В. Н. Философия культуры: предмет и базовые понятия / В.Н. Сагатовский // Парадигма. – Санкт-Петербургский гос. университет, 2008. – Вып. 11. – С. 2-26.

10. Халил Д. Графический стиль мышления. Эволюция Османского искусства каллиграфии и его мастера / Д. Халил // Qasevet. – 2002. – №29. – С. 22-25.

11.Чепурина П.Я. Орнаментальное тканье крымских татар / П.Я. Чепурина // Крымские татары. – Симферополь: Доля, 2005. – С. 483-501.

12. Червонная С.М. Искусство татарского Крыма / С.М. Червонная. – Москва-Берлин, НИИ теории и истории изобразительных искусств, 1995. – 320 с.

13. Чурлу М. Язык крымтатарского декоративного искусства / М. Чурлу // Qasevet. – 2008. – № 33. – С.56-61.

References

1. Akchurina-Muftieva N.M. Dekorativno-prikladnoe iskusstvo krymskikh tatar pervoi poloviny XX vv. / Akchurina-Muftieva N.M. – Simferopol': SGT, 2008. – 392s.
2. Asan E. Krymskaia kamennaia letopis'. Sozidanie na protiazhenii tysiacheletii / E. Asan // Qasevet. – 2002. – № 29. – S. 26-29.
3. Ginzburg M. Dekorativnoe tvorchestvo / M. Ginzburg // Zabveniiu ne podlezhit. – Kazan': Tatarskoe knizhnoe izdatel'stvo. – 1992. – S.223-227.
4. Zaatov I. Krymskotatarskoe dekorativno-prikladnoe i izobrazitel'noe iskusstvo / I. Zaatov – Simferopol': TARPAN, 2003. – 336s.
5. Kontrol'skaia M.V. Valentina Kontrol'skaia – sobiratel'nitsa ornamentov Kryma XII-XX vv./ M.V. Kontrol'skaia // Golos Kryma, Simferopol', 2005. – № 47.
6. Lazarev F.V. Perspektivizm i interval'nost' / F.V. Lazarev // Uchenye zapiski Tavricheskogo natsional'nogo universiteta. – T. 15. – № 2. – S. 3-16.
7. Nimetulla Z. Kovannyi ornament. Khudozhestvennaia obrabotka metalla v Krymu / Nimetulla Z. // Qasevet. – 2002. – №29. – S.18-21.
8. Novoselov M. M. Interval abstraktsii kak problema metodologii / M.M. Novoselov // Uchenye zapiski Tavricheskogo natsional'nogo universiteta. – 2002. – T. 15. – №1. – S.17-30.
9. Sagatovskii V. N. Filosofiia kul'tury: predmet i bazovye poniatiia / V.N. Sagatovskii // Paradigma. – Sankt-Peterburgskii gos. universitet, 2008. – Vyp. 11. – S. 2-26.
10. Khalil D. Graficheskii stil' myshleniia. Evoliutsiia Osmanskogo iskusstva kalligrafii i ego mastera / D. Khalil // Qasevet. – 2002. – №29. – S. 22-25.
11.Chepurina P.Ia. Ornamental'noe tkan'e krymskikh tatar / P.Ia. Chepurina // Krymskie tatary. – Simferopol': Dolia, 2005. – S. 483-501.
12. Chervonnaia S.M. Iskusstvo tatarskogo Kryma / S.M. Chervonnaia. – Moskva-Berlin, NII teorii i istorii izobrazitel'nykh iskusstv, 1995. – 320 s.
13. Churlu M. Iazyk krymtatarskogo dekorativnogo iskusstva / M. Churlu // Qasevet. – 2008. – № 33. – S.56-61.

УДК 2-264:251:932:096.1](32)"332/30до н.е."

Масалова Крістіна Юріївна
здобувач кафедри культурології та інноваційних культурно-мистецьких проектів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: k.masalova@gmail.com

РОЗТАШУВАННЯ ДІТЕЙ ХОРА У СЦЕНІ З 17-ї ГЛАВИ КНИГИ МЕРТВИХ У КОНТЕКСТІ СПАТІАЛЬНИХ ТА АНТРОПОГОНІЧНИХ УЯВЛЕНЬ СТАРОДАВНІХ ЄГИПТЯН (на матеріалі джерел Птолемеївського періоду)

Статтю присвячено сцені з числа віньєток-ілюстрацій Книги мертвих в останній фазі її існування – Птолемеївському періоді. На базі попереднього композиційно-типологічного аналізу було виявлено специфічні риси сцени, що стосуються розташування богів, дітей Хора, у композиції сцени. Було виявлено найбільш поширену диспозицію богів один до одного, що дало можливість інтерпретувати цю рису. Запропоновано семантичну інтерпретацію сцени в контексті спатіальних та антропогонічних уявлень стародавніх єгиптян, що пов'язували дітей Хора зі сторонами світу та з кінцівками людини.

Ключові слова: Книга мертвих, віньєтки, діти Хора, давньоєгипетська міфологія, Птолемеївський період.

Масалова Кристина Юрьевна, *соискатель кафедры культурологии и инновационных культурно-художественных проектов Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Размещение детей Хора в сцене из 17-й главы Книги мертвых в контексте спатиальных и антропогонических представлений древних египтян (на материале источников Птолемеевского периода)

Статья посвящена одной из сцен из числа виньеток-иллюстраций Книги мертвых в последней фазе ее существования – Птолемеевском периоде. На базе предварительного композиционно-типологического анализа были выявлены специфические черты в композиции сцены, касающиеся размещения ее основных элементов – детей Хора. Была выявлена наиболее распространенная диспозиция богов по отношению друг к другу, что дало возможность проанализировать эту черту. Предложена семантическая интерпретация сцены в контексте спатиальных и антропогонических представлений древних египтян, которые связывали детей Хора со сторонами света и с конечностями человека.

Ключевые слова: Книга мертвых, виньетки, дети Хора, древнеегипетская мифология, Птолемеевский период.

Masalova Kristina, *aspirant of the academic department of cultural studies and innovative cultural and artistic projects of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Disposition of the children of Horus in the scene from chapter 17 of the Book of the dead in the context of the spatial and the anthropogonic believes of the ancient egyptians (according to the Ptolemaic sources)

The article is devoted to the scene from the number of vignettes-illustrations of the Book of the Dead in the last phase of its existence, the Ptolemaic Period. Some interesting features of the scene were distinguished, according to the

© Масалова К. Ю., 2015

previously made compositional and typological analysis. These features are linked with dispositions of the four gods, the Children of Horus, in the composition of the scene. The most general disposition of gods between each other was determined, what gave an opportunity to interpret this feature. Semantic interpretation was made according to the spatial and anthropogenic conceptions of ancient Egyptians, who connected the Children of Horus with cardinal points and with the limbs of a person.

Keywords: the Book of the Dead, vignettes, Children of Horus, Ancient Egyptian mythology, Ptolemaic Period.

У давньоєгипетській міфології діти Хора вважалися покровителями померлого. Кожен з них оберігав один з чотирьох життєво важливих для посмертного переродження органів муміфіковано тіла людини. З ними також були пов'язані такі елементи поховального інвентарю як канопи – спеціальні посудини, в яких ці органи, виокремлені під час обряду муміфікації, зберігались. Кришки цих чотирьох посудин робились у формі голів дітей Хора: посудина, в якій зберігалась забальзамована печінка, охоронялась богом Амсеті, її кришка мала форму людської голови з бородою; легені знаходились у посудині, покровителем якої був Хапі із головою бабуїна; канопи, в яких зберігався шлунок, знаходились під заступництвом Дуамутефа, твариною якого був шакал; кишечник, під захистом Кебехсенуфа, зберігався у канопах з кришками у формі голови яструба [15, 79–80; 25, 59–60].

Дітей Хора часто зображували на віньєтках Книги мертвих, малюнках-мініатюрах, що ілюстрували та доповнювали її текст. Так і у 17-й главі, одній з найважливіших та найбільш тиражованих глав Книги мертвих [1, 60; 7, 22, 24; 5, 32, 38; 23, 123] (детальніше про 17-у главу, див.: [5; 10]), міститься віньєтка, на якій ці боги зображуються. У досліджуваний період їх найчастіше зображували саме у формі каноп, котрі оточували скриньку, призначення якої різні вчені трактують по-різному (ми умовно називаємо її "похованням Осіріса", що відповідає тексту, який супроводжує цю віньєтку [4]); на верхівці цієї скрині зображується голова померлого.

Сцена з дітьми Хора та "похованням Осіріса" в контексті спатіальних уявлень

У серії попередніх статей було визначено джерельну базу для дослідження (що склала 90 документів з Книгою мертвих, відтвореною на папірусах та бинтах мумій) [4], а також було проведено композиційно-типологічний аналіз сцени [2; 3], що дозволив виділити певні закономірності, деякі з котрих викликали особливий інтерес. У цій статті буде зроблена спроба проінтерпретувати особливості, пов'язані із розташуванням богів у досліджуваній сцені.

Композиційно-типологічний аналіз показав, що будь-який з чотирьох богів може бути розташованим на будь-якому з чотирьох доступних місць в композиції і закономірностей стосовно "прив'язки" бога до конкретного місця не було виявлено. При цьому дуже явна тенденція простежувалась стосовно розташування богів по відношенню один до одного. Одна зі схем розташування богів склала 60% (із урахуванням гіпотетичних варіантів – 70%) від загальної кількості джерел, котрі можливо було проаналізувати (при тому, що інші схеми складали 2–6%; ще одна схема, що склала 12%, буде згадана далі). Така статистична перевага дає можливість називати цю схему "канонічною" для даного періоду та вказує на можливість скритих у сцені (зокрема в аспекті розташування богів) міфологем (що, в цілому, є характерним для віньєток Книги мертвих [8, 14]).

"Канонічна" схема розташування богів по відношенню один до одного має такі закономірності: Дуамутеф розташовується по один бік від "поховання Осіріса" з Амсеті, в той час як Кебехсенуф з Хапі – по інший; при цьому, у "квадратних" композиціях навпроти Дуамутефа розташовується Кебехсенуф, навпроти Амсеті – Хапі (у "лінійних" композиціях ця тенденція відображається за рахунок розташування вказаних богів або по крайніх точках композицій, або по середніх). Нагадаємо, що у попередніх статтях "квадратною" композицією було прийнято називати такий тип розміщення, коли два боги розташовувались над двома іншими, тобто утворювали квадрат, у центрі якого розташовувалось "поховання Осіріса"; "лінійною" композицією було названо такий тип розміщення, коли з кожного боку від "поховання" розташовано по два боги, розміщеним один за одним, тобто в лінію.

Тема розміщення чотирьох богів у просторі представляє особливий інтерес у контексті релігійно-міфологічних уявлень, котрі пов'язують цих богів зі сторонами світу. Так, Амсеті ототожнювався із півднем, Хапі – із північчю, Дуамутеф – зі сходом, а Кебехсенуф – із заходом [15, 79–80; 25, 59–60]. Якщо ввести в "канонічну" схему замість імен дітей Хора відповідні їм сторони світу, то можна отримати таку схему (для прикладу використовується один з трьох можливих варіантів розташування богів; при цьому потрібно розуміти, що є ще два варіанти, котрі є дзеркальним відображенням цієї схеми по вертикалі та по горизонталі, відповідно), котру умовно буде названо "компасом":

ПД	**ПН**
С	**З**

У двовимірному просторі (у "лінійних" композиціях) ця схема буде виглядати так:

С	**ПД**	**ПН**	**З**

Таке розташування сторін світу по відношенню одна до одної не має нічого спільного із нашим сьогоднішнім уявленням про земний простір, так як навіть розкручуючи зображення та прочитуючи з будь-якої сторони, схема не співпадає із сучасним компасним сприйняттям (коли північ–південь, захід–схід знаходяться по різних кінцях діагоналей вписаного квадрату). Але високий відсоток даного типу композиції дозволяє стверджувати, що дана схема не є випадковою, і навіть в контексті з ідентифікацією зі сторонами світу може нести смислове навантаження. Визначити закладений сенс і є завданням даної статті.

Для початку потрібно визначити особливості, котрі несе за собою дана схема розташування, а саме – пари, які вона утворює. Якщо розглядати схему в контексті сусідства богів/сторін світу, можна виділити такі пари: північ-південь, південь-схід, схід-захід та захід-північ (при цьому південь не знаходиться поруч із заходом, а північ – зі сходом). Далі потрібно розглянути ці пари в контексті того, що може їх об'єднувати.

Відомо, що в картині світу стародавніх єгиптян існувало безліч протиставлень (дуальних опозицій), характерних для міфологічного мислення [12, 151]. Так, Схід протиставлявся Заходу, як два різних світи, як народження та смерть, вічність-nHH та вічність-Dt [6, 147–179], сонце та місяць [24, 145], Ра і Осіріс, живий цар та мумія, порядок і хаос [26, 136–141], надземне та підземне [21, 280]. Схід єгиптяни називали iAbt, iAbtt, iAbty, iAby, що також перекладається і як "ліво", "ліворуч" [16, 30; 18, 8; 22, 14]. Захід, imnt, imnty, imntt, відповідно перекладається як "право", "праворуч" [16, 86–87; 18, 21].

Північ називали mHt, mHty, mHtt [17, 125–126; 18, 114; 22, 170]. Цікаво, що слово mHt (хоча і в дещо іншому написанні) означало болотисту місцевість у Нижньому Єгипті, тобто на півночі [17, 125; 18, 114]. Південь називався rsy, rst [18, 153; 22, 277–278], але мав ще одне, зовсім інше, слово для свого означення – m-xnt, котре також перекладається як "у напрямку півдня" [22, 170] (в написанні цього слова використовується детермінатив у вигляді човна). Це ж саме слово означало "обличчя". Такий зв'язок може простежуватись по причині того, що орієнтуючись у просторі, єгиптянин повертався обличчям у напрямку півдня, так як Ніл бере свій початок саме там. Можливо, що і звичне слово для позначення півночі споріднене зі словом, що означало потилицю [11, 55].

Р. Вілкінсон у своєму дослідженні храмової архітектури Стародавнього Єгипту вказує, що основою локальної топографії та головною орієнтацією по сторонах світу для єгиптян слугував саме Ніл. Тим не менш, він вказує, що в деяких випадках орієнтація за сонцем та зірками також сприймалась як пріоритетна і цей принцип є більш важливим, аніж це зазвичай визнається вченими [27, 36–37]. Незважаючи на те, що ці висновки стосуються орієнтації храму під час його закладання, вони можуть бути корисними і для даного дослідження.

Виходячи з усього вищевикладеного можна припустити, що на символічному рівні сонце слугувало орієнтацією по довготі (схід-захід), а Ніл – по широті (південь-північ), що виглядає достатньо логічним. Тому протиставлення півдня та півночі може бути настільки ж значущим, як і протиставлення заходу зі сходом. Основою таких опозицій можуть також бути розділення Єгипту на Верхній (південь) та Нижній (північ), світ живих (схід) та Царство мертвих (захід). Отже, абсолютно зрозумілим (навіть для сучасного сприйняття) починає здаватись розташування богів на протилежних позиціях (тобто – у дзеркальному відображенні по відношенню один до одного).

Наведемо наступний висновок, що може слідувати, виходячи із зображеної схеми: якщо схід протиставляється із заходом, а південь із північчю, то схід може асоціюватись (тобто – бути спорідненим) із півднем, а захід – із північчю. Дана теорія партнерства заснована на розташуванні цих пар з одного боку від "поховання Осіріса", тобто – поруч.

На користь цієї гіпотези свідчать такі факти: по-перше, Ніл протікає з півдня на північ, тобто південь є "початком", а північ – "кінцем", що зіставляється із асоціативним рядом по відношенню сходу та заходу. По-друге, якщо схід – це "ліво", а захід – "право" (виходячи з перекладу ієрогліфів), то це говорить про те, що при визначенні сходу і заходу єгиптяни дивились на південь. Це знову вказує на те, що південь був "початком", від якого простягається шлях; і як прочитання тексту та зображень проходить зліва-направо, що відповідає руху Сонця [6, 135], так і топографічне "прочитання" проходить з півдня на північ, що відповідає течії Нілу. На користь цього твердження виступає і спорідненість слів, що означають "південь" та "лице", і, можливо, слів, що означають "північ" та "потилицю" [11, 55]. Крім цього, можна звернутися до праці Е. Отто, де він, виділяючи дуальні опозиції nHH та Dt, зіставляє Верхній Єгипет з nHH, а Нижній – з Dt [24, 91–94]. Отже, Верхній Єгипет, південь – це nHH, а nHH – це схід; Нижній Єгипет, північ, – це Dt, а Dt – це захід.

Описане вище дає можливість зрозуміти принцип побудови давньоєгипетського "компасу", котрий, ґрунтуючись на даному дослідженні, відображає опозиції схід-захід, північ-південь, котрі зазвичай знаходяться на протилежних локусах по різним сторонам від "поховання Осіріса", а також пари схід-південь, захід-північ, котрі знаходяться поруч, по одну сторону від "поховання". Це вказує на ймовірний зв'язок дітей Хора зі сторонами світу та про наявність спатіальних уявлень в іконографії досліджуваної сцени у Птолемеївський період. Визначена закономірність також дає можливість зробити висновки, що якщо пари Амсеті-Хапі та Хапі-Кебехсенуф побудовані на принципі партнерства, то Дуамутеф з Кебехсенуфом і Амсеті із Хапі були антиподами (у системі географічних координат стародавніх єгиптян).

Окремо можна згадати і схему, що представляє 12% від загальної кількості джерел, проаналізованих в цьому контексті. Ця схема представлена не настільки часто, як перша, але все ж має певну статис-

тичну вагу у порівнянні із іншими варіантами. Згадана схема зображає по одну сторону від "поховання" Дуамутефа та Кебехсенуфа, по іншу – Амсеті та Хапі. При цьому на протилежних позиціях знаходяться Дуамутеф з Амсеті, та Хапі з Кебехсенуфом. Ця схема дещо суперечить нашим висновкам про партнерство богів, що знаходяться по один бік від "поховання", із подальшою асоціацією між собою. З іншого боку, вона підтримує думку про пари, за якою між Дуамутефом та Хапі і, в свою чергу, між Амсеті та Кебехсенуфом, немає жодних стосунків – ані таких, що протиставляють, ані тих, що споріднюють. Отже, дану схему можна також розглядати у контексті вищевикладених висновків, при цьому визначаючи у ній інший акцент (що робиться на протилежностях, на відміну від попередньої схеми, де акцентується спорідненість).

Сцена з дітьми Хора та "похованням Осіріса" в контексті Gliedervergottung

Наступне припущення полягає в тому, що уявлення, відображені в текстах Gliedervergottung (німецький термін Gliedervergottung [14], використовуються у єгиптологічній літературі різних країн [9] для позначення комплексу текстів "Обожнення частин (тіла)", як окремого жанру релігійно-заупокійної та магічної літератури [6, 209]), могли вплинути на іконографію досліджуваної сцени.

У цьому контексті можна знайти зіставлення дітей Хора із нігтями та пальцями померлого (CT VI, 392 [19, 293]). Що може бути особливо цікавим в контексті даного аналізу – діти Хора зіставляються із руками та ногами померлого: Хапі: руки померлого (Pyr. § 149 [13, 32; 20, 42]; CT VI, 392 [19, 293]); Дуамутеф: руки (Pyr. § 149 [13, 32; 20, 42]) і ноги (CT VI, 392 [19, 293]) померлого; Амсеті: ноги (Pyr. § 149 [13, 32; 20, 42]) і руки (CT VI, 392 [19, 293]) померлого; Кебехсенуф: ноги померлого (Pyr. § 149 [13, 32; 20, 42]; CT VI, 392 [19, 293]).

Розглянемо досліджувану сцену (у її "квадратній" версії композиції) у контексті дітей Хора як охоронців кінцівок померлого. Якщо зазначений вплив мав місце, то Хапі має бути частіше розташованим зверху композиції, а Кебехсенуф – знизу. Для того щоб перевірити наявність впливу, потрібно використати дані про розташування богів, отримані у ході композиційно-типологічного аналізу. По цих даних розташування було таким (вказується лише варіант, що переважає): Дуамутеф знизу композиції – 55%, Амсеті згори композиції – 78%, Хапі згори композиції – 57%, Кебехсенуф знизу композиції – 80%.

Отримані дані відповідають вищевикладеним формулам: дані по Кебехсенуфу мають значну статистичну перевагу, що відносить його до "ніг" через розташування знизу композиції; дані по Хапі не мають яскраво вираженої переваги, але все ж його частіше розташовують в області рук; позиція Дуамутефа, як і Хапі, не має яскравої переваги, але частіше відноситься до області ніг; Амсеті із великою перевагою відноситься до області рук.

Результати не дають можливості стверджувати, але і не заперечують можливості впливу уявлень, відображених у текстах Gliedervergottung, на іконографію досліджуваної сцени у її "квадратній" варіації. Говорячи про Дуамутефа та Амсеті, котрі називаються і руками, і ногами у різних текстах, відповідність простежується із ідентифікацією у Текстах саркофагів. Це виглядає закономірним, враховуючи, що 17-та глава Книги мертвих є генетичним розвитком 335-го речіння Текстів саркофагів [5, 34]. Тож, у досліджуваній сцені можна знайти відображення формули, що продовжує традицію Текстів саркофагів, котра асоціює Амсеті та Хапі із руками померлого, а Дуамутефа з Кебехсенуфом – із його ногами.

На користь цієї гіпотези виступає і загальна побудова сцени (у "квадратних" композиціях), котра може символічно зображувати людину: малюнок "поховання Осіріса" може бути співставленим із тулубом, на якому, відповідно, знаходиться голова (померлого), а чотири боги, що знаходяться по сторонах, нагадують руки та ноги. Тож, якщо ця сцена може асоціюватись із символічним зображенням людини (під якою має розумітися померлий), видається можливим, що при розташуванні дітей Хора у композиції сцени, могло враховуватись і те, яким кінцівкам вони відповідали.

Отже, поширення статистичних даних на міфологічні категорії дозволило дійти цікавих і певною мірою несподіваних висновків. Ці висновки не тільки не суперечать відомостям про уявлення, що існували в Стародавньому Єгипті, але, в деяких аспектах, значно доповнюють їх.

Скорочення

CT Coffin Texts / Тексти саркофагів – de Buck A. The Egyptian Coffin Texts / Adrian de Buck. – Chicago : The University of Chicago Press, 1935–1961. – Vol. I–VII. – (OIP ; 34, 49, 64, 67, 73, 81, 87).

Pyr. Тексти пірамід / Sethe K. Die altägyptischen Pyramidentexte, nach den Papierabdrücken und Photographien des Berliner Museums, neu herausgegeben und erläutert / Kurth Sethe. – Hildesheim : Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1960. – Bd. I–III.

Література

1. Бадж Е.А.У. Путешествие Души в Царстве Мертвых (Египетская Книга Мертвых) / Е. А. У. Бадж. – М. : Издательство Царева В. П., 2000. – 449 с.

2. Масалова К.Ю. Композиційно-типологічний аналіз сцени з синами Хора та "похованням Осіріса" 17-ї глави Книги мертвих у Птолемеївський період (частина перша) / Крістіна Юріївна Масалова // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – 2013. – № 3. – С. 188–197.

3. Масалова К.Ю. Композиційно-типологічний аналіз сцени з синами Хора та "похованням Осіріса" 17-ї глави Книги мертвих у Птолемеївський період (частина друга) / Крістіна Юріївна Масалова // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – 2013. – № 4. – С. 275–291.

4. Масалова К.Ю. Сцена з синами Хора та "похованням Осіріса" 17-ї глави Книги мертвих: джерельна база Птолемеївського періоду / Крістіна Юріївна Масалова // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – К. : Міленіум, 2013. – № 2. – С. 194–200.

5. Тарасенко М.О. 17-а глава давньоєгипетської Книги Мертвих / М. О. Тарасенко // Східний Світ. – 2002. – №2 (2001). – С. 29–65.

6. Тарасенко Н.А. Древнеегипетская мифология в изобразительной традиции Книги Мертвых (виньетки глав 16, 17 и 42 в Новом царстве – Третьем переходном периоде) / Н. А. Тарасенко. – К. : Интерпресс ЛТД, Киев. славист. ун-т, 2009. – 336 с.

7. Тарасенко Н.А. Изобразительная традиция Книги Мертвых (историографический анализ) / Н. А. Тарасенко // Сходознавство. – 2010. – № 52. – С. 14–40.

8. Тарасенко Н. А. Осирический миф и его персонажи в 17-й главе Книги Мертвых / Н. А. Тарасенко // Університет. – 2005. – № 1. – С. 14–37.

9. Тарасенко Н.А. Современное состояние изучения древнеегипетских текстов "Обожествления частей (тела)" ("Gliedervergottung") / Н. А. Тарасенко // Університет. – 2008. – № 4 (24). – С. 19–41.

10. Тарасенко М.О. До питання про походження 17-ї глави давньоєгипетської Книги Мертвих / М. О. Тарасенко // Східний Світ. – 2000. – № 2. – С. 43–58.

11. Франкфорт Г. В преддверии философии. Духовные искания древнего человека / Г. Франкфорт, Г.А. Франкфорт, Дж. Уилсон, Т. Якобсен. – М. : Наука, 1984. – 236 с.

12. Чегодаев М.А. Древнеегипетская Книга Мертвых – фрагменты перевода и комментарии / Чегодаев М. А. // Вопросы Истории. – 1994. – № 8. – С. 145–163.

13. Allen J.P. The Ancient Egyptian Pyramid Texts / James P. Allen. – Atlanta : Society of Biblical Literature, 2005. – 471 p.

14. Altenmüller H. "Gliedervergottung" // Lexikon der □gyptologie / Berg. Von W. Helck, E. Otto. Hrsg. von W. Helck, W. Westendorf. – 1977. – Bd. II. – Kol. 624–627.

15. Bunson M.R. Encyclopedia of Ancient Egypt, Revised Edition / M. R. Bunson. – New York : Facts on File, Inc., 2002. – 462 p.

16. Erman A. Wörterbuch der Aegyptischen Sprache / Adolf Erman, Hermann Grapow. – Berlin : Akademie-Verlag, 1971. – Bd. I. – 583 s.

17. Erman A. Wörterbuch der Aegyptischen Sprache / Adolf Erman, Hermann Grapow. – Berlin : Akademie-Verlag, 1971. – Bd. II. – 506 s.

18. Faulkner R.O. A Concise Dictionary of Middle Egyptian / Raymond O. Faulkner. – Oxford : Griffith Institute, Ashmolean Museum, 1991. – 327 p.

19. Faulkner R.O. The Ancient Egyptian Coffin Texts / R. O. Faulkner. – Warminster : Aris & Phillips Ltd., 1977. – Vol. II. – 308 p.

20. Faulkner R.O. The Ancient Egyptian Pyramid Texts. – Oxford : Kessinger Publishing, 2004. – 436 p.

21. Konrad K. Architektur und Theologie. Pharaonische Tempelterminologie unter Berücksichtigung königsideologischer Aspekte / Königtum. Staat und Gesellschaft früher Hochkulturen. Bd. 5 / Hrsg. von R. Gundlach, D. Kreikenbom und M. Schade-Busch. – Wiesbaden, 2006. – 420 s.

22. Lesko L.H. A Dictionary of Late Egyptian / Leonard H. Lesko, Barbara Switalski Lesko. – Vol. 1. – Fall River : Fall River Modern Printing Co, 2002. – 390 p.

23. Naville E. Das Aegyptische Todtenbuch der XVIII. bis XX. Dynastie. Einleitung / Eduard Naville. – Berlin : Verlag von A. Asher & Co., 1886. – 204 s.

24. Otto E. Gott und Mensch nach den ägyptischen Tempelinschriften der griechisch-römischen Zeit: Eine Untersuchungen zur Phraseologie der Tempelinschriften / E. Otto // Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. – Heidelberg, 1964. – №1. – 196 s.

25. Shaw I. The British Museum Dictionary of Ancient Egypt / I. Shaw, P. Nicholson. – Cairo : The American University in Cairo Press, 2002. – 328 p.

26. Westendorf W. Zweiheit, Dreiheit und Einheit in der altägyptischen Theologie / W. Westendorf // Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde. Bd. 100.2. Berlin, 1974. – S. 136–141.

27. Wilkinson R.H. The Complete Temples of Ancient Egypt / Richard H. Wilkinson. – London : Thames and Hudson, 2000. – 256 p.

References

1. Badzh E. A.U. Puteshestvie Dushi v Tsarstve Mertvyih (Egipetskaya Kniga Mertvyih) / E. A. U. Badzh. – M. : Izdatelstvo Tsareva V. P., 2000. – 449 c.

2. Masalova K.Yu. Kompozitsiyno-tipologichniy analiz stseni z sinami Hora ta "pohovannyam Osirisa" 17-yi glavi Knigi mertvih u Ptolemeyivskiy period (chastina persha) / Kristina Yuriyivna Masalova // Visnik Derzhavnoyi akademiyi kerivnih kadriv kulturi i mistetstv : nauk. zhurnal. – 2013. – № 3. – S. 188–197.

3. Masalova K.Yu. Kompozitsiyno-tipologichniy analiz stseni z sinami Hora ta "pohovannyam Osirisa" 17-yi glavi Knigi mertvih u Ptolemeyivskiy period (chastina druga) / Kristina Yuriyivna Masalova // Visnik Derzhavnoyi akademiyi kerivnih kadriv kulturi i mistetstv : nauk. zhurnal. – 2013. – № 4. – S. 275–291.

4. Masalova K.Yu. Stsena z sinami Hora ta "pohovannyam Osirisa" 17-yi glavi Knigi mertvih: dzherelna baza Ptolemeyivskogo periodu / Kristina Yuriyivna Masalova // Visnik Derzhavnoyi akademiyi kerivnih kadriv kulturi i mistetstv : nauk. zhurnal. – K. : Milenium, 2013. – № 2. – S. 194–200.

5. Tarasenko M.O. 17-a glava davnoegipetskoyi Knigi Mertvih / M. O. Tarasenko // Shidniy Svit. – 2002. – №2 (2001). – S. 29–65.

6. Tarasenko N.A. Drevneegipetskaya mifologiya v izobrazitelnoy traditsii Knigi Mertvyih (vinetki glav 16, 17 i 42 v Novom tsarstve – Tretem perehodnom periode) / N. A. Tarasenko. – Kiev : "Interpress LTD", Kiev. slavist. un-t, 2009. – 336 c.

7. Tarasenko N.A. Izobraziteinaya traditsiya Knigi Mertvyih (istoriograficheskiy analiz) / N. A. Tarasenko // Shodoznavstvo. – 2010. – № 52. – S. 14–40.
8. Tarasenko N.A. Osiricheskiy mif i ego personazhi v 17-y glave Knigi Mertvyih / N. A. Tarasenko // Universitet. – 2005. – № 1. – S. 14–37.
9. Tarasenko N.A. Sovremennoe sostoyanie izucheniya drevneegipetskih tekstov "Obozhestvleniya chastey (tela)" ("Gliedervergottung") / N. A. Tarasenko // Universitet. – 2008. – № 4 (24). – S. 19–41.
10. Tarasenko M.O. Do pitannya pro pohodzhennya 17-yi glavi davnoegipetskoyi Knigi Mertvih / M. O. Tarasenko // Shidniy Svit. – 2000. – № 2. – S. 43–58.
11. Frankfort G. V preddverii filosofii. Duhovnyie iskaniya drevnego cheloveka / G. Frankfort, G.A. Frankfort, Dzh. Uilson, T. Yakobsen. – Moskva : Nauka, 1984. – 236 c.
12. Chegodaev M.A. Drevneegipetskaya Kniga Mertvyih – fragmenty perevoda i kommentarii / Chegodaev M. A. // Voprosyi Istorii. – 1994. – № 8. – S. 145–163.
13. Allen J.P. The Ancient Egyptian Pyramid Texts / James P. Allen. – Atlanta : Society of Biblical Literature, 2005. – 471 p.
14. Altenmüller H. "Gliedervergottung" // Lexikon der gyptologie / Berg. Von W. Helck, E. Otto. Hrsg. von W. Helck, W. Westendorf. – 1977. – Bd. II. – Kol. 624–627.
15. Bunson M.R. Encyclopedia of Ancient Egypt, Revised Edition / M. R. Bunson. – New York : Facts on File, Inc., 2002. – 462 p.
16. Erman A. Wörterbuch der Aegyptischen Sprache / Adolf Erman, Hermann Grapow. – Berlin : Akademie-Verlag, 1971. – Bd. I. – 583 s.
17. Erman A. Wörterbuch der Aegyptischen Sprache / Adolf Erman, Hermann Grapow. – Berlin : Akademie-Verlag, 1971. – Bd. II. – 506 s.
18. Faulkner R.O. A Concise Dictionary of Middle Egyptian / Raymond O. Faulkner. – Oxford : Griffith Institute, Ashmolean Museum, 1991. – 327 p.
19. Faulkner R.O. The Ancient Egyptian Coffin Texts / R. O. Faulkner. – Warminster : Aris & Phillips Ltd., 1977. – Vol. II. – 308 p.
20. Faulkner R.O. The Ancient Egyptian Pyramid Texts. – Oxford : Kessinger Publishing, 2004. – 436 p.
21. Konrad K. Architektur und Theologie. Pharaonische Tempelterminologie unter Berücksichtigung königsideologischer Aspekte / Königtum. Staat und Gesellschaft früher Hochkulturen. Bd. 5 / Hrsg. von R. Gundlach, D. Kreikenbom und M. Schade-Busch. – Wiesbaden, 2006. – 420 s.
22. Lesko L. H. A Dictionary of Late Egyptian / Leonard H. Lesko, Barbara Switalski Lesko. – Vol. 1. – Fall River : Fall River Modern Printing Co, 2002. – 390 p.
23. Naville E. Das Aegyptische Todtenbuch der XVIII. bis XX. Dynastie. Einleitung / Eduard Naville. – Berlin : Verlag von A. Asher & Co., 1886. – 204 s.
24. Otto E. Gott und Mensch nach den ägyptischen Tempelinschriften der griechisch-römischen Zeit: Eine Untersuchungen zur Phraseologie der Tempelinschriften / E. Otto // Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. – Heidelberg, 1964. – №1. – 196 s.
25. Shaw I. The British Museum Dictionary of Ancient Egypt / I. Shaw, P. Nicholson. – Cairo : The American University in Cairo Press, 2002. – 328 p.
26. Westendorf W. Zweiheit, Dreiheit und Einheit in der altägyptischen Theologie / W. Westendorf // Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde. Bd. 100.2. Berlin, 1974. – S. 136–141.
27. Wilkinson R.H. The Complete Temples of Ancient Egypt / Richard H. Wilkinson. – London : Thames and Hudson, 2000. – 256 p.

УДК 392.7

Поплавська Аліна Вячеславівна
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв

СИМВОЛІКА ГОСТИННОСТІ: ПОНЯТІЙНО-КАТЕГОРІАЛЬНИЙ АСПЕКТ

Стаття присвячена понятійно-категоріальному апарату символіки гостинності. Народна традиція шанобливого ставлення до "іншого", готовність з повагою приймати його як гостя представлена як своєрідна матриця, у межах якої формується модель поведінки української людини та етнокультурного творення соціуму. У зазначеному контексті дається тлумачення гостинності як духовно-ціннісного універсуму, а також споріднених з нею понять: "гість", "хліб", "рушник", "рукостискання", "поцілунок", "сидіння" тощо.

Ключові слова: гість, гостинність, хліб, рушник, рукостискання, поцілунок, сидіння.

Поплавская Алина Вячеславовна, *аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств*

Символика гостеприимства: понятийно-категориальный аспект

Статья посвящена понятийно-категориальному аппарату символики гостеприимства. Народная традиция уважительного отношения к "другому", готовность с уважением принимать его как гостя представлена как своеобразная матрица, в рамках которой формируется модель поведения украинского человека и этнокультурного созидания социума. В указанном контексте дается толкование гостеприимства как духовно-ценностного универсума, а также родственных ему понятий: "гость", "хлеб", "рушник", "рукопожатие", "поцелуй", "сидение" и др.

Ключевые слова: гость, гостеприимство, хлеб, рушник, рукопожатие, поцелуй, сидение.

© Поплавська А. В., 2015

Poplavska Alina, *graduate of Kyiv National University of Culture and Arts*

The symbolism of the hospitality: the categorical aspect

The article is devoted to the categorical system of the symbolism of the hospitality. The folk tradition of the deferencial attitude to the "other", respectful acception him as a guest are manifested as a kind of matrix where the pattern of Ukrainian man behaviour and the ethnocultural formation of the society are forming. In this context, the hospitality is interpreted as the valuable spiritual universe. The concepts of guest, bread, embroidered towel, handshake, kiss are connected with it. Category hospitality is a link between the social, spiritual and cultural processes in the society.

Keywords: guest, hospitality, bread, embroidered towel, shaking hands, kiss, sitting.

Актуальність феномена гостинності об'єктивно зумовлюється багатовіковою народною традицією шанобливого приймання й частування гостей, притаманного всім народам світу, зокрема слов'янам. Наукова зацікавленість природою й історією гостинності пов'язана з процесами духовного відродження народу України й динамічною гуманітаризацією суспільства, а у практично-комунікаційному відношенні – з розбудовою сучасного готельно-рекреаційного господарства.

Функціонально гостинність сприяє саморегуляції певного соціуму, забезпечуючи його стабільність в умовах мультикультуризованого світу й толерантне співіснування з іншими його суб'єктами. Вона є невід'ємною складовою загальнолюдської культури й моральної культури спілкування, посідає важливе місце у системі стереотипів корпоративної комунікативності, службового етикету, професійної моралі й етики тощо. Гостинністю правомірно вважати притаманну конкретному соціумові модель поведінки, сформовану на основі усталених звичаїв, традицій, локальних норм моралі й права та інших суспільних установок.

Закладений у гостинності потенціал діалогічності й толерантності допомагає сучасній людині впевненіше почувати себе у суперечливому глобалізованому світі й краще розуміти соціокультурну цінність себе та інших людей. Гостинність кваліфікується вітчизняною культурологією як народна традиція з любов'ю і повагою приймати й частувати гостей, готовність і бажання здійснювати ці гуманістичні за характером дії, як церемоніалізація гостинного приймання людини.

Сучасне прикладне тлумачення поняття "гостинність" запропонували європейські експерти ХОТРЕК (Конфедерація національних асоціацій готелів та ресторанів), створеної у 1982 р. Воно позначає систему рекреаційних закладів і засобів, які функціонально сприяють реалізації побутових, господарських та рекреаційно-культурних потреб приїжджих, здійсненню їх якісного обслуговування шляхом надання сукупності необхідних послуг.

Гостинність в умовах сучасного ринкового суспільства характеризується певними споживчими властивостями й обумовлена прагненням забезпечити позитивний імідж закладів сфери гостинного сервісу за наявності певної концептуальності , спеціальної стратегії і тактики. Так відбувається процес взаємного ознайомлення суб'єктів гостинності з духовно-культурними цінностями різних етносів, створюються умови для реалізації потреб людини у спілкуванні, культурному відпочинку та розвагах.

Сучасні українські дослідники готельно-ресторанного бізнесу О. і Л. Варипаєви зазначають, що феномен гостинності, реалізований засобами готельної індустрії, спирається на багатовікові культурні традиції народів світу, що сягають углиб історії людства. Зокрема, здавна повага до гостя засобами релігійної обрядовості включалася у комплекс правил повсякденної побутової поведінки [1].

Наприклад, за спостереженнями російського етнографа Л. Штернберга, в основу гостинності північної народності нівхів покладено релігійну вимогу, а не лише шанобливе ставлення до прибулого. Обов'язком господаря було пригостити прибулого, навіть коли у цьому не було жодної потреби. Гріх було не пригостити, не поділитися з ним їжею. Причому вважалося, що годують людину здебільшого родові боги, що дають їжу не одній людині, а всьому роду внаслідок принесення їм жертви. Уникнувши годування родича або гостя, господарі наражалися на гріх, який міг позбавити благовоління богів-годувальників [11, 54].

Етимологічно поняття гостинності є похідним від слова "гість", про розгалужену етимологію якого свідчать численні літературні джерела, зокрема праця російського й українського філолога-славіста та етнографа І. Срезневського "Матеріали для словника давньоруської мови за письмовими пам'ятками": гостенько, гостонько, гостик, гостечко. А у своєму "Словнику староукраїнської мови" вчений трактує гостя також як ворога, чужинця, чужо племінника; іноземного, приїжджого купця; він є також гостем − господином – господом [9].

Гостем у давнину в Україні називався також небіжчик. За давньослов'янською традицією поняття "гість" позначалося статусом власного імені (Гостька, Гостилець, Гостило, Гостена). Про це свідчать тексти давньоруської літератури ("Повчання Володимира Мономаха", "Повість временних літ"). Багато інших словотворень (гість, гостин, гостювальник, госточко, гостинчик, гостина, гостинець, пригостити, гостювати) свідчить про вкорінення даного терміна в українській мові та культурі [7]. Термін "гостинність", похідний від терміна "гість", отже, вражає своєю змістовою поліваріантністю, його смислові значення є внутрішньоімпліцитними, дифузними й органічно взаємопов'язаними.

Попри констатацію певного наукового інтересу до зазначеної проблематики, варто зауважити, що у вітчизняній культурології все ще бракує досліджень, в яких би акцентувалося концептуальне тлумачення символічного характеру гостинності. Відтак залишається широке поле для її дослідження, що й зумовило мету даної статті – проаналізувати символіку гостинності у понятійно-категоріальному аспекті.

З символічним виміром гостинності органічно пов'язана доброзичливість як ментальнісна риса української людини, котру етнограф А. Пономарьов характеризує як сукупність стереотипних форм,

пов'язаних з різноманітними ситуаціями спілкування (вітанням, прощанням, поздоровленням, співчуттям, вибаченням, подякою тощо) [5].

Дарунок як матеріальний символ гостини в українській народній культурі відігравав таку ж важливу роль, як і в інших національних культурах, хоча, на перший погляд, його не можна співвідносити з подібним явищем у побутовій культурі, наприклад, народів Кавказу. Однак за своїм семіотичним статусом він є так само важливим у гостинній структурі українців.

Залишки архаїчних норм поведінки знаходимо в обов'язковості пропонування подарунків гостями й одержанні ними подарунків навзаєм. У структурі "дарунок – віддарунок" перший має бути вагомішим, а другий – "похідним", з домінуванням символічного характеру, хоча й корисним для людини. Наприклад, ушанування молодих на весіллі супроводжувалося (майже повсюдно в Україні) роздаванням короваю – великого круглого пухкого здобного хлібу з прикрасами із тіста. Бгання короваю було відгомоном дохристиянського звичаю – приношення весільної жертви богові або богам. Коровай у сучасному весільному обряді сприймається як віддарунок за подарунок молодим з належною мірою адекватності. Сіль у поєднанні з хлібом традиційно символізує життєві випробування ("немає долі без солі") й випробування на вірність і дружбу ("бочку солі з'їси, заким чоловіка пізнаєси" [2, 541].

Гостей також здавна зустрічали хлібом-сіллю, символізуючи глибоку пошану. Ця традиція жива й понині й характерна для багатьох слов'янських народів. Коровай – символ багатства та родинного щастя. Сформувався певний стереотип приймання у дарунок хліба як втілення надії на щасливе майбутнє. Звідси щира подяка за хліб і сіль, прохання призволитися хлібом-сіллю, а отже, високий семіотичний статус хліба в діахронному аспекті.

Зустрічаючи важливих гостей з хлібом-сіллю, коровай завжди клали на вишитий рушник. Вишитий рушник – це виріб багатозначний і символічний, його не можна назвати просто предметом побуту. Орнаменти та візерунки, які вишивають на рушнику, вважають не лише за прикрасу в повсякденному побуті – вони є символом невидимих зв'язків, що з'єднують українську людину з її предками, всім родом, народними традиціями. Найважливішим призначенням цієї святині було оберегове. Чарівництво й магічну силу рушникові як оберегу надавала вишивка своїми символічними кольорами й візерунками.

Зустріч, вітання та прощання є невід'ємними компонентами у структурі традиційної комплексної характеристики гостинності у рамках онтологічної єдності, що функціонують, з-поміж інших, у символічно-ментальнісному вимірі. Спілкування між собою люди починають з вітання, що є складним ритуалом, який включає жести, міміку, фізичні контакти, словесні формули. Кожен компонент привітання має глибокий сенс, виявляючи світоглядні уявлення, правила життя, особливості національного характеру.

Серед кинесичних засобів спілкування окреме місце займає жестикуляція – система інтерсуб'єктної комунікації за допомогою тілорухів, переважно рук і пальців. Причому винятково важливо, що кожен жест має знаковий характер. Досить красномовною була жестикуляція адорації (привітання) піднесенням рук угору – як вияв щирості людських почуттів.

Зокрема, ритуалізоване потискання руки, супроводжуване поклоном, доцільно тлумачити як форму привітання. Зображення відкритої стилізованої п'ятірні як магічного оберегу характерне для оздоблення церемоніального одягу американських індіанців і наноситься на поверхню дверей, а в якості декору татуювання воно властиве народам Близького Сходу. Щоправда, у деяких арабських племен Передньої Азії та Магрибу цей жест означає прокльон, причому вважалося, що "середній та підмізинний палець затулюють ворогові очі, мізинець та вказівний – затикають вуха, тоді як великий палець затуляє вуста. Захисним оберегом від цього прокльону служить так звана "долоня Фатіми" – коли на долоні відкритої руки зображене око [6, 246].

У середині XVIII ст. Шарль-Мішель, абат Л'Ете розробив першу у світі мову для глухих, яка й донині використовується у Франції. 1816 р. ця мова була привезена у США Т. Галлоде, і на її базі розвинулася американська мова жестів, якою нині користується понад півмільйона людей. Ці та інші національні мови жестів зазвичай виражають слова й поняття, завдяки цьому між мовами жестів різних країн більше спільного, ніж між звуковими (природними) мовами цих країн.

Символіка жестикуляції руками відрізняється за маніпуляцією правицею або лівицею. Причому праве нерідко асоціюється з правдою, правотою, чимось правильним, тоді як ліве пов'язують з неправдою, неправотою, чимось неправильним.

Варто мати на увазі, що картина світу людини побудована за допомогою певного набору протиставлень, зокрема: життя – смерть, любов – ненависть, щастя – нещастя та ін. Основою всієї складної системи природної орієнтації людини в навколишній дійсності виступають просторові опозиції, які набувають фундаментального значення завдяки оцінному характеру: внутрішній – зовнішній, холодний – гарячий, правий – лівий тощо. Навколишній світ увесь складається з подібних протиставлень, які завжди вимагають оцінної дії. Особливо це стосується протиставлення "правий – лівий". "Правий" найчастіше оцінюється позитивно, його ж антонім "лівий" – негативно.

Позитивна оцінка правого й негативна лівого у східних слов'ян у громадському побуті спостерігається до і після прийняття ними християнства. За народними повір'ями вважалося, зокрема, що вставати на праву ногу – то на добре, тоді як на ліву – "не з тієї ноги встати". І навпаки, знімати одяг і взуття, робити обмивання потрібно було лівою рукою. Правою рукою благословляють, хрестяться, вітаються, тоді як лівака (шульгу) інколи підозрювали у причетності до нечистого. Такі уявлення одержува-

ли й релігійні мотивування, типу: спокусник неминуче перебуває у людини з лівого боку й шепотить їй у ліве вухо про такі злі діяння, які самій людині й у розум не прийшли б без підступних наклепів чорта.

Рукостискання правиць як етикетна форма практикувалося при зустрічі та прощанні, знайомстві з людиною, а також при укладанні договору купівлі-продажу. Сільські жителі у деяких регіонах і досі незнайомця вітають рукостисканням або вітальним словом з побажанням здоров'я, добра, шанобливо стоячи або встаючи, висловлюючи свою повагу. Рукостискання як народний звичай скріплювало успішно завершений торг; звідси переосмислене "вдарити по руках", тобто домовитися про щось.

Поцілунок у міфопоетичному відношенні символізує єднання людських душ і є спорідненим з такими знаковими стереотипами людського поєднання, як змішання крові або слини. Він органічно пов'язаний із ситуаційним закріпленням родинних відносин – з ритуалом одруження, при кумлінні та братанні.

Вже сама назва поцілунку пов'язує його з ідеєю повноти та цілісності у світоглядній культурі слов'янської картини світу. Слов'янський корінь целъ споріднений із індоєвропейським koil, асоціює з феноменом здоров'я й уявленнями про святість. Етимологія слова "цілий" засвідчує й те, що поцілунок містить побажання бути здоровим, цілим, цільним [10, 220]

Через поцілунок встановлювалася між людьми взаємна симпатія й обопільний потяг. У Подільській губернії XIX ст. у випадку, коли майбутня мати говорила до пологів, що вона віддасть дитину, котра для неї є тягарем, її змушували поцілувати новонароджене немовля, вважаючи, що це змусить її полюбити дитину. На Закарпатті після повернення з вінчання молода цілувала під серце свекруху, а свекруха – молоду, щоб жити у взаємній любові.

У середньовічній Європі будь-якого гостя вітали поцілунком дружина, дочки та інші родички господаря. За свідченням німецького посла А. Олеарія, поцілунковий обряд – найвищий знак пошани й дружби, який було прийнято віддавати гостю в Росії. При частуванні господар велів своїй святково вбраній дружині вийти і привітати гостя, пригубивши чарку з горілкою, подати її йому власноруч. Іноді – як знак високої симпатії – гість з дозволу міг поцілувати хазяйку у вуста. У середині XVII ст. поцілунковий обряд був складним церемоніальним дійством, супроводжуваним взаємним обміном уклонами й питтям вина "одне до одного" [4, 205].

Поцілунок вітання був генетично спорідненим з поцілунком щирого шанування, коли гість наділявся сакральним статусом, принаймні, високим ступенем престижності. Якщо привітальний поцілунок у губи, характерний, наприклад, для слов'янських народів і грузинів, виражає здебільшого почуття приязні й дружнього єднання, то поцілунок рук, плечей або ніг є знаком неформальної субординації та шанобливості. В українців Бессарабії вітання гостя, який прийшов на свято, являло собою складний церемоніал: гість звертався до господаря або господарки з особливим вітанням: він поздоровляв зі святом, на що відповідали вдячністю, а взаємне цілування рук відбувалося між представниками рівного вікового й соціального статусу. У випадку ж різновіку цілував руку лише молодший, тоді як старший дякував вербальним "спасибі" [3]. Цілування рук і ніг практикувалося в європейських країнах від доби античності, хоча з прийняттям християнства змістовно звузилося, відтак збереглася традиція цілування руки у священнослужителя і жінки.

В уявленнях багатьох народів сидіння мало прозоро виражений позитивний зміст. Прагнення шанобливо посадити гостя, як і звичка довго сидіти за столом, мають, очевидно, ритуальні джерела. Будь-яка обрядова трапеза припускала довге сидіння, особливо під час поминок, оскільки вважалося, що той, хто першим вийде з-за столу, першим і вмре [8, 257].

Особа з високим соціальним та ритуальним статусом мала сидіти на троні (престолі). Нерухома гордовитість володаря символізувала стійкість і могутність його влади та держави. Зазначеним вимогам відповідала і поза сидіння, тоді як положення стоячи асоціювалося з нестійкістю й невизначеністю статусу людини. Стандартною й дотепер нормативною є манера сидіння у європейців – на підставному сидінні, опустивши вниз ноги.

Спрощеним ментальнісно-забарвленим предметом-сидінням в українців є лава, яка представляє собою дошку або кілька дощок на стояках. На цю лаву сідають, що-небудь кладуть або ставлять. Лави ставилися, як правило, у великій світлиці по боках від покуті й під стінами обабіч столу. Коли гість заходив до хати, його запрошували сідати на лаві до столу, виявляючи особливе шанування. Звідси й відповідні стереотипи переосмислень: "Був на лаві і під лавою" – означало, що людина зазнавала і шани (запрошували як дорогого гостя), і ганьби (валялася п'яною під лавою). Дотримання ж міри у гостюванні фіксувалося народним прислів'ям: "Гість лави не засидить, печі не заложить" [2, 326].

Таким чином, при процесах глобалізації у різних сферах соціально-культурного буття відбувається поглинання національного, всього, що відрізняє здобутки нації від стандартизованої масової культури. Проте українці як самодостатня й самобутня нація цікаві неповторним духовно-ціннісним універсумом, яскравою символікою обрядодій, закладеними традиційною народною культурою, міцним фундаментом якої є гостинність з її народною традицією поважливого ставлення до "іншого", яке проявляється у готовності і бажанні з шаною та любов'ю приймати й пригощати його як гостя. У цій своєрідній матриці українського менталітету формується модель гуманної поведінки окремого індивіда, а також етнокультурного творення соціуму.

Гостинність не піддається однозначному трактуванню, оскільки детермінується складними механізмами соціальної поведінки. До понять, які характеризують феномен гостинності, належать "гість", "хліб", "рушник", "рукостискання", "поцілунок", "сидіння", "трон" тощо. Категорії гостинності є своєрідною з'єднуючою ланкою між соціальними й духовно-культурними процесами у суспільстві.

Література

1. Варипаєв О. М. Готельний та ресторанний бізнес як складова індустрії гостинності / О. М. Варипаєв, Л.М. Варипаєва // Економічна стратегія і перспективи розвитку сфери торгівлі та послуг. – Х., 2009. – Вип.2 (10). – С.614–621.
2. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник / В.В. Жайворонок. – К.: Довіра, 2006. – С. 326.
3. Кульчицкий С. О суевериях, обычаях, повериях и приметах жителей села Ставучан Хотинского уезда / С. Кульчицкий // Кишиневские епархиальные ведомости. Отд. неофиц., 1873. – № 17. – С. 627–628.
4. Олеарий Адам. Описание путешествия в Московию, в Персию и обратно /Адам Олеарий; Введ., пер., прим. и указ. А. М. Ловягина. – СПб: Изд. А.С.Суворина, 1906. – (8), XXVIII, 582 с.: ил.; 19 л. ил.; 1 карт.
5. Пономарьов А.П. Українська етнографія: Курс лекцій / А. П. Пономарьов. – К.: Либідь, 1994. – 320 с.
6. Родионов М. А. Этнокультурные особенности языка жестов у арабов Сирии и Ливана / М.А. Родионов // Этнические стереотипы поведения. – Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1985. – С. 243-250.
7. Русавська В. А. Гостинність в українській побутовій культурі XIX ст.: автореф. дис… на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец. 17.00.01 "Теорія та історія культури" / В. А. Русавська. – К., 2007. – 19 с.
8. Седакова О. А. Материалы к описанию полесского погребального обряда / О. А. Седакова // Полесский этнолингвистический сборник : Материалы и исследования ; отв. ред. Н.И. Толстой. – М., 1983. – С. 246–262.
9. Словник староукраїнської мови XIV—XV ст.: У 2 т. / Укл.: Д. Г. Гринчишин, У. Я. Єдлінська, В. Л. Карпова, І. М. Керницький, Л. М. Полюга, Р. Й. Керста, М. Л. Худаш; т.1 : А – М (5701 слів) / Ред. тому: Л. Л. Гумецька, І. М. Керницький. – К.: Наукова думка, 1977. – 632 с.
10. Топоров В. Н. Об одном архаичном индоевропейском элементе в древнерусской культуре – SVET – В. Н. Топоров // Языки культуры и проблемы переводи мости. – М.: Наука, 1987. – С. 184-252.
11. Штернберг Л. Я. Семья и род у народов Северо-Восточной Азии / Л.Я. Штерберг. – Л.: Изд-во Ин-та народов Севера ЦИК СССР, 1933. – 187 с.

References

1. Varypaiev O. M. Hotelnyi ta restorannyi biznes yak skladova industrii hostynnosti / O. M. Varypaiev, L.M. Varypaieva // Ekonomichna stratehiia i perspektyvy rozvytku sfery torhivli ta posluh. – Kh., 2009. – Vyp.2 (10). – S.614–621.
2. Zhaivoronok V. V. Znaky ukrainskoi etnokultury: Slovnyk-dovidnyk / V.V. Zhaivoronok. – K.: Dovira, 2006. – S. 326.
3. Kul'chitskii S. O sueveriiakh, obychaiakh, poveriiakh i primetakh zhitelei sela Stavuchan Khotinskogo uezda / S. Kul'chitskii // Kishinevskie eparkhial'nye vedomosti. Otd. neofits., 1873. – № 17. – S. 627–628.
4. Olearii Adam. Opisanie puteshestviia v Moskoviiu, v Persiiu i obratno / Adam Olearii; Vved., per., prim. i ukaz. A. M. Loviagina. – SPb: Izd. A.S.Suvorina, 1906. – (8), XXVIII, 582 s.: il.; 19 l. il.; 1 kart.
5. Ponomarov A.P. Ukrainska etnohrafiia: Kurs lektsii / A. P. Ponomarov. – K.: Lybid, 1994. – 320 s.
6. Rodionov M. A. Etnokul'turnye osobennosti iazyka zhestov u arabov Sirii i Livana / M.A. Rodionov // Etnicheskie stereotipy povedeniia. – L.: Nauka. Leningradskoe otdelenie, 1985. – S. 243-250.
7. Rusavska V. A. Hostynnist v ukrainskii pobutovii kulturi XIX st.: avtoref. dys… na zdobuttia nauk. stupenia kand. ist. nauk : spets. 17.00.01 "Teoriia ta istoriia kultury" / V. A. Rusavska. – K., 2007. – 19 s.
8. Sedakova O. A. Materialy k opisaniiu polesskogo pogrebal'nogo obriada / O. A. Sedakova // Polesskii etnolingvisticheskii sbornik : Materialy i issledovaniia ; otv. red. N.I. Tolstoi. – M., 1983. – S. 246–262.
9. Slovnyk staroukrainskoi movy XIV–XV st.: U 2 t. / Ukl.: D. H. Hrynchyshyn, U. Ya. Yedlinska, V. L. Karpova, I. M. Kernytskyi, L. M. Poliuha, R. Y. Kersta, M. L. Khudash; t.1 : A – M (5701 sliv) / Red. tomu: L. L. Humetska, I. M. Kernytskyi. – K.: Naukova dumka, 1977. – 632 s.
10. Toporov V. N. Ob odnom arkhaichnom indoevropeiskom elemente v drevnerusskoi kul'ture – SVET – V. N. Toporov // Iazyki kul'tury i problemy perevodi mosti. – M.: Nauka, 1987. – S. 184-252.
11. Shternberg L. Ia. Sem'ia i rod u narodov Severo-Vostochnoi Azii / L.Ia. Shterberg. – L.: Izd-vo In-ta narodov Severa TsIK SSSR, 1933. – 187 s.

УДК 7923 (477)"1943/1944"

Романенко Наталія Олексіївна
здобувач Київського національного
університету культури і мистецтв

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ ЖИТТЯ НА ВИЗВОЛЕНІЙ ВІД НІМЕЦЬКОЇ ОКУПАЦІЇ УКРАЇНІ: 1943–1944 рр.

Стаття присвячена висвітленню діяльності мистецьких осередків у роки визволення українських земель від німецько-фашистських загарбників, а також питанням поновлення роботи українських театрів, реевакуйованих зі східних регіонів СРСР.

Ключові слова: реевакуація, визволення, репертуар, український театр.

Романенко Наталья Алексеевна, *соискатель Киевского национального университета культуры и искусств*

Культурно-творческая жизнь на освобожденной от немецкой оккупации Украине: 1943-1944 гг.

Статья посвящена освещению деятельности художественных центров в годы освобождения украинских земель от немецко-фашистских захватчиков, а также вопросам возобновления работы украинских театров, реэвакуированных из восточных регионов СССР.

Ключевые слова: реэвакуация, освобождение, репертуар, украинский театр.

© Романенко Н. О., 2015

Romanenko Natalya, *Researcher Kyiv National University Culture and Arts*

Cultural and artistic life in the liberated from german occupation of Ukraine: 1943–1944 years

The article is devoted to coverage of the art of the cells in the years of liberation of Ukraine from Nazi invaders and resume Ukrainian theatres, reevaluating from the Eastern regions of the USSR.

Keywords: reevacuation, the liberation, the repertoire of the Ukrainian theater.

Про відновлення мистецького життя на звільненій від німецьких загарбників території України в 1943–1944 рр. вже написані наукові розвідки, в яких дослідники намагалися охарактеризувати тенденційність їх діяльності в умовах війни. Культурологічний аспект дослідження потребує подальшої розробки, що пояснюється потребою осмислення творчого процесу в умовах повернення до тоталітарної сталінської диктатури, соціалістичного реалізму – єдиного методу радянської літератури і мистецтва, а відтак, ідейно-тематичному підборі драматургічного доробку тих письменників, яких захищала і пропагувала радянська влада. В більшості на сценах відновлених театрів ставилися п'єси української класичної драматургії, а реевакуйовані театральні колективи верталися з репертуаром, в якому левову частку займали героїко-патріотичні вистави О.Корнійчука, К.Симонова, Л.Ленова, В.Вишневського та ін.

Про культурно-мистецьке життя у звільнених Червоною Армією містах та селах України йдеться в публікаціях Л. Ругаль, О. Тонконог, М. Дяченка, W. Lafaber, О. Власенко, дисертаційній роботі О. Замлинської та ін., які досліджували різні аспекти: повернення творчих спілок та мистецьких організацій, розміщення реевакуйованих театральних труп, відкриття культурно-освітніх установ, недоліки роботи театральних колективів та рішення республіканської наради, реконструкцію театральних приміщень тощо.

Метою нашого дослідження є культурологічний аналіз діяльності творчих осередків та українських театрів, реевакуйованих на звільнену від німецької окупації територію України, в умовах сталінської диктатури та ідеологічного тиску.

8 грудня 1942 року, коли війська 1-ї гвардійської армії В.Кузнєцова звільнили від німецьких загарбників с. Півнівку Міловського району Луганської області – першого населеного пункту української території, розпочалося визволення України. Вже в лютому 1942 року звільнили райони Донбасу, 23 серпня м. Харків, а у вересні, після битви за Дніпро та знищення лінії стратегічної оборони ("Східний вал"), столицю України місто Київ. Радянське військове командування силами чотирьох Українських фронтів, успішно продовжувало наступ і, після серії військових операцій, 28 жовтня 1944 року територія України була визволена від німецьких загарбників.

У статті Л. Ругаль "Повернення творчих спілок і мистецьких організацій на визволену територію УРСР", опублікованій на сторінках "Вісника" КНУ ім. Т. Шевченка в 2008 році, небезпідставно порушена проблема відновлення діяльності мистецько-творчих установ у роки звільнення українських земель від німецької окупації. Ця тема не досліджена й досі.

В науковій розвідці Л. Ругаль справедливо зазначила, "що евакуюватися під час наступу німецьких військ вдалося не всім працівникам мистецтв, тому значна частина залишилася в Україні і змушена була продовжувати свою роботу на окупованій території, щоб вижити" [1, 164], для прикладу згадала Г.Світличного, який за час окупації створив полотна "Чайковський", "Над колгоспним ланом" та ін.

На звільнених радянськими військами українських землях з перших тижнів поновилася культурно-творча робота: "актори, що працювали в театрах при окупації, створювали театральні та концертні бригади", а вже "на кінець 1943 року у звільнених областях України нараховувалося 22 театральних колективи". Відомо, наприклад, що в приміщенні музичної комедії (вул. Червоноармійська) працював Київський обласний драматичний театр, а в приміщенні київської опери – музичний театр; у приміщенні російського драматичного театру – обласний театр естради і мініатюр та київський пересувний театр російської драми. В репертуарі театрів були вистави української класики, а творчі колективи "назвати високопрофесійним не можна", бо складалися вони "не тільки з професійних артистів та акторів, а переважно людей інших професій: лікарів, педагогів, рахівників тощо" [1, 164], давалася в знаки при постановці вистав матеріальна скрута та відсутність декорацій, костюмів тощо.

У статті О. Тонконог "Театри українських міст у 1943–1945 рр.", опублікованій на сторінках журналу "Культура народів Причорномор'я" у 2006 році, також стверджується, що в наукових публікація не висвітлено дану проблему, фрагментарно до неї, щоправда, підійшли і в публікаціях збірника праць за редакцією М.Дяченка "Культура України" (1996) та дисертаційній роботі "Культурне життя в Україні у 1943–1953 роках" О. Замлинська (1995), а Т. Вронська та О.Лисенко в дослідженні "Українські громади зарубіжжя в роки другої світової війни: акції допомоги народу України" (1997), акцентувала увагу на "побутовому становищі та наданню матеріальної допомоги українським театральним установам з-за кордону" [2, 66].

У статті О. Тонконог стверджує, що "слідом за передовими частинами до Києва в'їхала фронтова бригада Харківського театру ім. Т. Шевченка, перший концерт якої відбувся у напівзруйнованому клубі заводу "Більшовик", посилаючись на працю М.Дяченка "Культура України" (1996), а в Полтаві "організовані роботи, спрямовані на реставрацію місцевого театру, спаленого німцями під час окупації", але "складності фінансування будівельних робіт" [2, 66], змушували керівництво постійно звертатися до представників місцевої влади та уряду за допомогою та виділенням кредитів тощо.

"На звільненій території України поступово розпочиналася інтенсивна творча праця театральних закладів. Здебільшого замість тих акторів, що працювали при німцях, було організовано нові теат-

ральні колективи" [2, 66]. Так, 9 вересня 1943 року в Харкові постановкою опери "Запорожець за Дунаєм" на сцені театру Російської драми розпочав сезон Музично-драматичний театр, а Харківський театр естради "за три тижні… дав 60 безкоштовних концертів" з участю майстра художнього слова, артиста Р. Івицького; 19 вересня відбулася перша вистава "Івасик-Телесик" у місцевому ляльковому театрі.

В грудні 1943 року поновлюють роботу Запорізький музично-драматичний театр, Харківський театр музичної комедії, Київський український музичний театр, Київський театр естради і мініатюр, Ворошиловградський театр естради, Маріупольський російський драматичний театр, Сумський обласний український драматичний театр ім. Щепкіна, Роменський український театр, Український драматичний театр ім. Артема, Васильківський колгоспний театр, хорова капела імені Леонтовича та ін.

Активно виступають в містах та селищах "невеличкі групи акторів з українським та російським репертуаром" та нові театральні установи, яким також "бракувало кваліфікованих акторів, досвідченого художнього керівництва, достатнього оформлення вистав та необхідного репертуару" [2, 67].

Неабияке значення для поновлення роботи цих та інших закладів культури мала проведена у березні 1944 року республіканська нарада, де розглядалися нагальні проблеми пов'язані з їх діяльністю та недоліки роботи. Дослідниця звертається до розвідки О. Власенка "За мир без зброї" (1979), в якій, між іншим, зазначено, що на нараді "особлива увага зверталася на необхідність питомої ваги п'єс, які відображали героїзм і мужність радянських людей у боротьбі з фашистами".

У квітні 1944 році, після визволення Одеси, відкрилися Державний театр опери та балету, Український драматичний театр, театр ім. Жовтневої революції, театр юного глядача та колгоспний театр естради, який зайняв приміщення кінотеатру "Серп і Молот".

Підсумовуючи О.Тонконог відзначає, що: "у пошкоджених війною непристосованих приміщеннях актори, що залишилися та повернулися з евакуації, займалися постановкою старого репертуару та нового присвяченого воєнним подіям. Репертуар театрів, як засіб ідеологічного впливу на населення, контролювався" [2, 69] відповідними органами влади.

Реевакуація українських театрів зі східних областей розпочалася наприкінці грудня 1943 року. Після прийняття постанови ЦК КП(б)У і РНК УРСР та затвердження "Перспективного плану реевакуації театрів на Україну та організації нових".

У січні-квітні 1943 року до 9 областей України (Сталінської, Ворошиловградської, Дніпропетровської та лівобережних) передбачалося реевакуювати 22 українських театри; у травні–липні 1944 року – ще 16 на правобережну Україну, а також створити нові театри в обласних та районних центрах. Для цього творчі колективи, які працювали при окупації, посилювали акторами, що повернулися з фронту. Згідно з "Перспективним планом…" у 1944 р. в Україні повинно працювати 82 театри, з яких 14 обласних.

26 січня 1944 року РНК УРСР і ЦК КП(б)У прийняли постанову "Про переїзд театрів республіки на місця їх постійної праці". Л. Ругаль у згаданій вище статті зауважила, що "на початку січня у Ворошиловоградській та Харківській обл. вже працювало три театри, а в Сумській – чотири", що на період січня 1944 року "відновили роботу 18 евакуйованих театральних колективів [1, 164], в той час як заплановано перевезення 22 театрів.

У "Довідці про реевакуацію театрів", яка зберігається у фондах ЦДАГОУ [3], дізнаємося, що з Фергани 3 грудня у Харків виїхали театр ім. Шевченка та капела "Трембіта" (разом 160-ть сімей), для яких підготували приміщення, але на вікна не вистачило скла; що 27 грудня колективи дісталися лише Актюбінська, а директор театру Грушевицький телеграфував про негайну допомогу, через матеріальну скруту, про це М. Бажан особисто доповів Кагановичу, що у м. Волчанськ (Харківська обл.) повернувся Ізюмський театр ім. Кропивницького, що з Преживальська та Ленінобада в Сталіно виїхали музичний театр та театр української драми; а з Кизил-Орди в Артемівськ відправлено театр української драми ім. Артема; з Махачкали повернувся у Ворошиловград театр російської драми, а в Краснодон – театр юного глядача, у Старобельськ вертається український театр музичної драми, який перебував у Чечено-Інгушетії; що у Ворошиловську знаходиться колектив Житомирського театру музичної комедії, а в Полтаві – театр ім. М.Гоголя; що в Суми виїхав драматичний театр ім. Щепкіна, з Намангану у Дніпропетровськ – український театр ім. Т. Шевченка, а з Барнаулу – театр російської драми.

У другому пункті довідки повідомляється про підготовку проектів постанов ЦК КП(б)У і РНК УРСР про переміщення театрів. Так, наприклад, театр ім. Т. Шевченка з Краснодару переїздить в Чернігів, в Ахтирку – Ахтирський драматичний театр, а в Запоріжжя – Житомирський театр ім. Щорса; що в Київ з Чимкента переїздить театр музичної комедії.

У третьому пункті йдеться про підготовку до перевезення театрів у квітні-травні 1943 року. Так, дізнаємося, що з Ташкенту заплановано перевезти в Київ театр ім. Франка, але для цього необхідно негайно відремонтувати театральне приміщення, кошторис ремонту якого складає 600 000 карб.; а з Грозного планувалося перевезти в столицю театр ім. Лесі Українки; в Харків з Іркутська повертався Харківський оперний театр, який тимчасово працюватиме на вул. Римарській, 2, а також про необхідність ремонту житлових приміщень.

Окремим рядком зазначалося і про перевезення в столицю з Іркутська оперного театру ім. Т.Шевченка.

Закінчувалася довідка від 31. XII. 1943 року, підписана Литвином, Бажаном та Коломійцем, повідомленням, що директори всіх зазначених театрів проінформовані та готуються до переїзду. Пере-

раховуються й театри, які не отримали повідомлень: Дніпропетровський оперний, Одеський драматичний і оперний театри, Чернівецький та Київський єврейський драматичний, оскільки не вистачало житлових приміщень.

19 липня 1944 року реевакуація все ж завершилася [1, 164].

У статті "Повернення творчих спілок і мистецьких організацій на визволену територію УРСР" Л. Ругаль зауважила, що "з 47-ми театрів в Україну повернулося 35 колективів, а з 12 театрів, які ще не прибули, – 10 готуються до переїзду; 2 театри – Дрогобицький обласний музично-драматичний та театр ім. М. Заньковецької залишалися поки в евакуації" [1, 164].

Два останні в списку театри повернуться з евакуації згодом – у серпні до Львова переїхав театр ім. М. Заньковецької, а у вересні в Дрогобичі відкрився обласний музично-драматичний театр.

Відтак, можна зробити висновок, що реевакуація українських театрів фактично завершиться не 19 липня, а наприкінці вересня 1944 року.

За цей час відбулася й реорганізація театральних колективів, які вже працювали на визволеній Червоною Армією Україні: вони залишалися під наглядом відділів місцевої партійної влади та військових управлінь; нерідко їх колективи "посилювалися" новими акторами, або акторів театру переводили у склад реевакуйованого театру.

У зв'язку з цим, слушно зауважила в згаданій вище статті Л. Ругаль, що "підбирався і затверджувався штат технічних працівників для охорони та збереження театральних приміщень і майна театрів, відділами агітації і пропаганди Обласних Комітетів КП(б)У та відділами у справах мистецтв розглядалися та затверджувалися репертуарні плани новостворених та реевакуйованих театрів" [1, 164], а Т. Вронська та О. Лисенко, розглядаючи діяльність Українських громад зарубіжжя в роки другої світової війни, доповнюють тогочасну мистецьку дійсність злободенними реаліями: гальмування роботи театрів відбувалося й "через брак акторського одягу, реквізиту та матеріалів для виготовлення декорацій, директорами театрів направлялися звернення до ЦК КП(б)У про необхідність надання матеріальної та гуманітарної допомоги акторам" [4, 87].

Якщо ознайомитися з репертуаром театрів, то можна стверджувати, що переважала українська класична драматургія ("Наталка Полтавки" І. Котляревського, "Назар Стодоля" Т. Шевченка, "Маруся Богуславка" М. Старицького, "Шельменко-денщик" Г. Квітки-Основ'яненка та ін.), але зверталися постановники й до російської та світової, щоправда, це були здебільшого комедії та мелодрами.

В перші повоєнні роки український театр опинився на грані нової епохи: герої війни повернулися з перемогою, але іншими очима дивилися на правду життя, шукали свого героя на сценах театрів, але не завжди його знаходили.

Література

1. Ругаль Л.П. Повернення творчих спілок і мистецьких організацій на визволену територію УРСР / Ругаль Л.П. // Вісник КНУ ім. Т.Шевченка: Історія. – 12/2007. – № 91/93. – С.162-166.

2. Тонконог О. Театри українських міст у 1943–1945 рр. / Тонконог О. // Культура народов Причерноморья, 2006. – № 86. – С. 66-69.

3. ЦДАГОУ.– Ф.1. – Оп. 23. – Спр. 646. – Арк. 19–20.

4. Вронська Т. В. Українські громади зарубіжжя в роки Другої світової війни: акції допомоги народу України /Вронська Т.В., Лисенко О.Е. – К.: НАН України, Інститут історії України, 1997. – 97 с.

References

1. Ruhal L.P. Povernennia tvorchykh spilok i mystetskykh orhanizatsii na vyzvolenu terytoriiu URSR / Ruhal L.P. // Visnyk KNU im. T.Shevchenka: Istoriia. – 12/2007. – № 91/93. – S.162-166.

2. Tonkonoh O. Teatry ukrainskykh mist u 1943–1945 rr. / Tonkonoh O. // Kultura narodov Prychernomoria, 2006. – № 86. – S. 66-69.

3. TsDAHOU.– F.1. – Op. 23. – Spr. 646. – Ark. 19–20.

4. Vronska T. V. Ukrainski hromady zarubizhzhia v roky Druhoi svitovoi viiny: aktsii dopomohy narodu Ukrainy /Vronska T.V., Lysenko O.E. – K.: NAN Ukrainy, Instytut istorii Ukrainy, 1997. – 97 s.

УДК 304.4:009:3.071](477)

Румко Жанна Петрівна
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
заступник директора Київського міського
центру народної творчості та культурологічних
досліджень Департаменту культури Київської
міської державної адміністрації
e-mail: jannaru@list.ru

ФУНКЦІОНАЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ДЕРЖАВНИХ ОРГАНІВ: на прикладі Київського міського центру народної творчості та культурологічних досліджень

Основним інструментом проведення будь-яких реформ є функціональне дослідження державних органів на предмет виконання їх завдань. У статті проводиться функціональне дослідження державних органів, зокрема Центрів народної творчості (на прикладі Київського міського центру народної творчості та культурологічних досліджень).

Ключові слова: Центри народної творчості, функціональне обстеження діяльності, Київський міський центр народної творчості та культурологічних досліджень, культура, адміністративно-правові акти.

Румко Жанна Петровна, *соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, заместитель директора Киевского городского центра народного творчества и культурологических исследований Департамента культуры Киевской городской государственной администрации*

Функциональное исследование государственных органов: на примере Киевского городского центра народного творчества и культурологических исследований

Основным инструментом проведения любых реформ является функциональное исследование государственных органов на предмет выполнения их задач. В статье проводится функциональное исследование государственных органов, в частности центров народного творчества (на примере Киевского городского центра народного творчества и культурологических исследований).

Ключевые слова: Центры народного творчества, функциональное обследование деятельности, Киевский городской центр народного творчества и культурологических исследований, культура, административно-правовые акты.

Rumko Zhanna, *deputy director of the Kyiv City Centre of Folk Art and Cultural Studies, Department of Culture of the Kyiv City State Administration*

Functional examination of the government departments with the example of The Kiev City Center of Folk Art and Cultural Researches

The role of the centers of folk art in the formation cultural space of Ukraine is significant because the main objectives of the centers have cultural, organizational and methodological work aimed at conservation, revival and development of traditional, spiritual, and material culture of the Ukrainians, amateur art, folk festivals, customs, and decorative and applied art; organizational and methodological support of cultural institutions, recreation parks, primary specialized art schools, aimed at implementation of the state and regional programmes of the national-patriotic, aesthetic education, strengthening spirituality and strengthening moral foundations of society, supporting cultural initiatives of the civil society organizations and associations. The work of the centers is aimed at preservation, maintenance, and development of the historical, cultural and artistic phenomena inherent in the area where the center of folk art functions. Special attention is paid to organizational and creative work on the development of vocal and choral, musical, choreographic, theatrical genres, performed methodological support, coordination and direction of educational work of amateur teams of the regions.

The main instrument of any reform is functional examination of the state bodies. Therefore, nowadays we have to understand which way we go and what should be done to improve the future. Consequently, it is required to explore the government authorities in terms of execution. This article has revealed functional studies of these government departments – the centers of folk art with the example of The Kiev City Center of Folk Art and Cultural Researches.

Keywords: the centers of folk art, functional examination activities, Kyiv City Center of Folk Art and Cultural Researches, culture, administrative legal acts.

Кожен орган державної влади займається виконанням низки важливих завдань, що відповідають його рівню. Соціальна роль держави є визначальним чинником, який обумовлює систему її органів, їх призначення, функції, напрямки діяльності.

Метою дослідження є застосування методики функціонального обстеження Центрів народної творчості на прикладі Київського міського центру народної творчості та культурологічних досліджень як суб'єкта формування та реалізації державної політики у сфері культури.

Об'єктом обстеження є Центри народної творчості на прикладі Київського міського центру народної творчості та культурологічних досліджень, предметом – результати їх діяльності, представлені у вигляді якісних або кількісних показників.

© Румко Ж. П., 2015

Кількісними показниками, якими можна вимірювати результати, є: кількість культурно-мистецьких проектів за певний період часу; кількість відвідувачів та глядачів на заходах; кількість розглянутих звернень від громадян, учасників та керівників колективів за певний період часу тощо.

Якісними показниками діяльності можна визначити: своєчасність розгляду документації, звернень від громадян, учасників та керівників колективів та вирішення питань; своєчасність організації та проведення заходів тощо.

Завдання функціонального обстеження передбачає визначення доцільності збереження функцій органу як обов'язкових, оптимального способу їх реалізації, встановлення під функції адекватної структури організації та підготовки відповідних рекомендацій (висновків).

Розглянемо статус, роль та функції Центрів народної творчості на прикладі Київського міського центру народної творчості та культурологічних досліджень як суб'єкта формування та реалізації державної політики у сфері культури.

Рішенням від 3 квітня 2001 року N 277/1254 "Про створення Київського міського центру народної творчості та культурологічних досліджень", відповідно до п. 30 ст. 26 Закону України "Про місцеве самоврядування в Україні" та Указу Президента України від 21 березня 2000 р. N 485/2000 "Про державну підтримку клубних закладів", Київська міська рада VIII сесії XXIII скликання створила Київський міський центр народної творчості та культурологічних досліджень що підпорядковується Департаменту культури Київської міської державної адміністрації.

Заклад у своїй діяльності керується Конституцією України, законами України, постановами та розпорядженнями Верховної Ради України та Кабінету Міністрів України, іншими нормативно-правовими актами, рішеннями Київської міської ради, розпорядженнями Київської міської державної адміністрації, наказами та розпорядженнями Міністерства культури і мистецтв України, Департаменту культури Київської міської державної адміністрації та Положенням Центру [1].

Заклад є юридичною особою, має самостійний баланс, розрахунковий та інші рахунки, печатку, штамп, бланки та інші реквізити юридичної особи.

Заклад відповідно до Положення має право здійснювати в установленому законодавством України порядку господарську та іншу діяльність як в Україні, так і за кордоном, від свого імені набувати майнові та особисті немайнові права і нести обов'язки, бути позивачем і відповідачем в суді, господарському суді.

Київський міський центр народної творчості та культурологічних досліджень є об'єктом соціального значення. Тому його діяльність проявляється у певних напрямках, з кожного з яких можна визначити функцію. Враховуючи напрями діяльності Київського міського центру народної творчості та культурологічних досліджень, його завдання, можна виділити такі основні функції, які йому притаманні.

Головною метою Закладу є сприяння відродженню, збереженню і розвитку національних культурних традицій України у м.Києві.

Відповідно до поставленої мети Заклад діє у таких напрямках: сприяння виявленню та показу мистецьких надбань народу в усіх видах народної творчості, проведення культурологічних досліджень у цій сфері; подальший розвиток всіх видів і жанрів аматорського мистецтва, традиційної народної культури; створення культурно-просвітницьких проектів, спрямованих на розвиток і пропаганду народної творчості в столиці України – м. Києві; підвищення художнього рівня аматорського мистецтва, збагачення репертуару високохудожніми творами національної драматургії, музики, хореографії, кращими зразками вітчизняної і зарубіжної класики; пропаганда надбань культур національних меншин, які проживають у м.Києві; пропаганда досягнень аматорського мистецтва – широкий показ кращих концертних програм, вистав, виставок, аматорських кінофільмів; зростання виконавської майстерності аматорського мистецтва; пропаганда кращих здобутків культур народів світу; популяризація та пропаганда народної творчості серед населення, особливо молоді; розробка проектів рекомендацій та програм, пов'язаних із розвитком народної творчості у м.Києві; розвиток творчої співдружності колективів аматорського та професійного мистецтва, залучення професійних митців до надання допомоги аматорам-виконавцям; організація і проведення різноманітних міських та районних оглядів-конкурсів, фестивалів, творчих конкурсів, концертних програм за участю самодіяльних художніх колективів міста, виставок та ярмарок майстрів народного мистецтва тощо; проведення наукових і практичних конференцій, семінарів, симпозіумів з питань розвитку народної творчості у м.Києві; організація і здійснення культурологічних досліджень у сфері народної творчості; розробка проектів рекомендацій та методик щодо підтримки, збереження і розвитку традиційної народної культури та культур національних меншин; народних промислів, ремесел, а також нових напрямків діяльності у сфері народної творчості у м.Києві; вивчення стану та процесів, які відбуваються в масовій народній культурі та народній творчості; широке залучення колективів народної творчості до культурного обслуговування населення, воїнів армії і флоту; створення інформаційного банку даних з питань народної творчості та інших аспектів аматорського мистецтва у м.Києві; організація здійснення видання різних видів поліграфічної продукції з питань народної творчості; співпраця з творчими спілками міста в питаннях підтримки і розвитку народної творчості та аматорського мистецтва у м.Києві; участь у міжнародних конкурсах та фестивалях; обмін досвідом з іншими країнами; надання платних послуг згідно з чинним законодавством України [1].

Таблиця 1

Таблиця спрямованості органу

№ з/п	Законодавство України про культуру	Завдання органу за положенням про орган	Функції органу, пов'язані із завданням	Посада і прізвище керівника, відповідального за функцію
1	Закон України про культуру	Сприяти відродженню, збереженню і розвитку національних культурних традицій України у м. Києві	Функція збереження та розвитку культури	Усі штатні працівники (окрім технічного персоналу)
2	Закон України про театри і театральну справу	Сприяти відродженню, збереженню і розвитку театральної справи	Функція розвитку театральної справи у галузі культури	Зав. сектором театрального жанру
3	Закон України про бібліотеки і бібліотечну справу	Спільна організація культурно-мистецьких заходів	Функція розвитку бібліотечної справи	Усі штатні працівники (окрім технічного персоналу)
4	Закон України про музеї та музейну справу	Спільна організація культурно-мистецьких заходів	Функція розвитку музейної справи	Усі штатні працівники (окрім технічного персоналу)
5	Закон України про охорону культурної спадщини	Охорона культурної спадщини	Функція охоронна	Усі штатні працівники (окрім технічного персоналу)
6	Закон України про освіту	Спільна організація культурно-мистецьких заходів	Функція збереження та розвитку культури у галузі освіти	Усі штатні працівники (окрім технічного персоналу)
7	Закон України про вищу освіту	Спільна організація культурно-мистецьких заходів	Функція збереження та розвитку культури у галузі освіти	Усі штатні працівники (окрім технічного персоналу)
8	Закон України про позашкільну освіту	Спільна організація культурно-мистецьких заходів	Функція збереження та розвитку культури у галузі освіти	Усі штатні працівники (окрім технічного персоналу)
9	Закон України про наукову і науково-технічну діяльність	Спільна організація культурно-мистецьких заходів та культурологічні дослідження	Функція збереження та розвитку культури у галузі науки	Усі штатні працівники (окрім технічного персоналу)
10	Закон України про охорону археологічної спадщини	Спільна організація культурно-мистецьких заходів	Функція збереження та розвитку культури	Усі штатні працівники (окрім технічного персоналу)

Про розподіл повноважень Центрів народної творчості на прикладі Київського міського центру народної творчості та культурологічних досліджень йтиметься далі у нашому дослідженні.

Управління закладом здійснює директор, який призначається на посаду і звільняється з посади наказом директора Департаменту культури Київської міської державної адміністрації у встановленому чинним законодавством України порядку.

Заступники директора Закладу призначаються і звільняються з посади наказом директора Закладу за погодженням з Департаментом культури Київської міської державної адміністрації у відповідності з чинним законодавством України порядку. Інші працівники Закладу призначаються на посаду і звільняються з посади наказом директора Закладу у встановленому чинним законодавством України порядку [1].

Рішенням Департаменту культури затверджено структуру і штатний розпис, який має одинадцять підрозділів: адміністративно-управлінський персонал (директор, 2 заступники директора), бухгалтерсько-економічна служба (провідний бухгалтер, економіст), сектор кадрів (завідувач сектору, старший інспектор, методист), відділ традиційних видів та жанрів аматорського мистецтва (завідувач відділу, провідний методист), сектор вокально-хорового жанру відділу традиційних видів та жанрів аматорського мистецтва (завідувач сектору, провідний методист), сектор образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва відділу традиційних видів та жанрів аматорського мистецтва (завідувач сектору, провідний методист), сектор театрального мистецтва відділу традиційних видів та жанрів аматорського мистецтва (завідувач сектору, провідний методист), відділ організації масових заходів,

свят та фестивалів (завідувач відділу, 2 провідних методисти), сектор хореографії відділу організації масових заходів (завідувач сектору, провідний методист), Технічний відділ (завідувач господарством, 4 сторожа, прибиральник службових приміщень, культурно-мистецький об'єкт "Співоче поле" – адміністративно-господарський відділ (головний інженер, енергетик І категорії, комендант, адміністратор, електрик 4 розряду, сантехнік 4 розряду, 2прибиральники службових приміщень, 2 двірники, 4 сторожа.

Проаналізуємо нормативно-правове забезпечення діяльності Центрів народної творчості на прикладі Київського міського центру народної творчості та культурологічних досліджень. Конституційно-правові норми розвиваються і конкретизуються в таких важливих адміністративно-правових актах (Таблиця 2).

Таблиця 2

Адміністративно-правові акти

Закони України
"Про культуру" від 17.12.2010
"Про театри і театральну справу" від 31.05.2005
"Про гастрольні заходи в Україні" від 10.07.2003
"Про бібліотеки і бібліотечну справу " від 27.01.1995
"Про музеї та музейну справу" від 29.06.1995
"Про народні художні промисли" від 03.02.2004
"Про охорону культурної спадщини" від 8.06.2000
"Про охорону археологічної спадщини" від 18.03.2004
"Про вивезення , ввезення та повернення культурних цінностей" від 21.09.1999
"Про наукову і наукову експертизу" від 10.02.1995
"Про державну експертизу землевпорядної документації" від 17.05.2004
"Про приєднання України до Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини" від 05.03.2008
"Про авторське право та суміжні права" від 23.12.1993
"Про кінематографію" від 15.05.2003
"Про інформацію" від 02.10.1992
"Про державні соціальні стандарти та державні соціальні гарантії" від 05.10.2000
"Про затвердження Загальнодержавної програми розвитку малих міст" від 04.03.2004
"Про управління об'єктами державної власності" від 21.03.2006
"Про передачу об'єктів права державної та комунальної власності" від 21.09.1998
"Про бухгалтерський облік та фінансову звітність в Україні" від 16.07.1999
Постанови Кабінету Міністрів України
"Про затвердження переліку музеїв, в яких зберігаються музейні колекції та музейні предмети, що є державною власністю і належать до державної частини Музейного фонду України" від 02.02.2000 № 209
"Про затвердження Положення про музейний фонд України" від 20.07.2000 № 1147
"Про затвердження переліку музеїв, що перебувають у відданні підприємств, установ та організацій, де зберігаються музейні предмети, що є державною власністю і належать до державної частини Музейного фонду України" від 29.11.2000 №1166
"Про затвердження списку історичних населених місць України" від 26.07.2001 № 878
"Про затвердження Порядку визначення категорій пам'яток для занесення об'єктів культурної спадщини до Державного реєстру нерухомих пам'яток України" від 27.12.2001 № 1760
"Про занесення пам'яток історії, монументального мистецтва та археології національного значення до державного реєстру нерухомих пам'яток України" від 27.12.2001 № 1761
"Про затвердження Порядку укладання охоронних договорів на пам'ятники культурної спадщини" від 28.12.2001 № 1768
"Про затвердження Порядку визначення меж та режимів використання історичних ареалів населених місць, обмеження господарської діяльності на території історичних ареалів населених місць" від 13.03.2002 № 318
"Про затвердження Методики грошової оцінки пам'яток" від 26.09.2002 № 1447
"Про оплату праці працівників закладів культури, яким надано статус академічних" від 03.02.2010 № 109
"Про затвердження переліку посад професійних творчих працівників театрів та посад (спеціальностей) працівників інших специфічних театральних професій" від 23.02.2006 № 208
"Про затвердження Типового положення про державний історико-культурний заповідник" від 24.07.2003 № 1149
"Про затвердження Порядку проведення державної експертизи культурних цінностей та розмірів плати за її проведення" від 26.08.2003 №1343

"Про заходи щодо упорядкування видачі документів дозвільного характеру у сфері господарської діяльності" від 21 .05 2009 № 526
"Державна цільова програма розвитку українського села на період до 2015 року" від 19.09.2007 № 1158
"Про нормативи забезпечення населення клубними закладами" від 12.11.1998 №1775
"Про реалізацію окремих положень частини другої статті 28 Закону України "Про музей та музейну справу" від 22.01. 2005 № 82
"Про затвердження переліку посад педагогічних та науково-педагогічних працівників"(Із змінами) від 14.06.2000 № 963
"Мінімальні соціальні нормативи забезпечення населення публічними бібліотеками в Україні" від 30.05.1997 № 510
"Про затвердження переліку закладів мистецтва та переліку заходів у сфері культури і мистецтва, видатки на які здійснюються з державного бюджету" від 16.11.2001 № 1557
"Про встановлення надбавки вчителям, вихователям загальноосвітніх навчальних закладів, викладачам і майстрам виробничого навчання професійно-технічних навчальних закладів та вищих навчальних закладів I-II рівня акредитації державної та комунальної форми власності, керівникам та заступникам керівників зазначених закладів, посади яких віднесені до посад педагогічних працівників" від 05.10.2009 № 1130
"Про оплату праці працівників на основі Єдиної тарифної сітки розрядів і коефіцієнтів з оплати праці працівників установ, закладів та організацій окремих галузей бюджетної сфери" від 30.08.2002 № 1298 (із змінами та доповненнями)
"Про умови і розміри оплати праці керівників підприємств, заснованих на державній, комунальній власності, та об'єднань державних підприємств" від 19.05.1999 № 859 (із змінами та доповненнями)
"Про порядок виплати доплати за вислугу років, грошової винагороди за сумлінну працю та зразкове виконання трудових обов'язків, надання матеріальної допомоги для вирішення соціально-побутових питань професійним творчим працівникам театрів державної та комунальної форми власності" від 14.06.2006 № 980
"Про структурну перебудову в галузі кінематографії" від 09.06.1997 № 563
"Про затвердження Порядку проведення індексації грошових доходів населення" від 17.07.2003 №1078
"Про затвердження Положення про Державний реєстр виробників, розповсюджувачів і демонстраторів фільмів" від 14.01.2004 № 27
"Про затвердження Положення про державне посвідчення на право розповсюдження і демонстрування фільмів" від 17.08.1998 № 1315
"Про затвердження Положення про національний екранний час та його використання суб'єктами кінематографії та телебачення" від14.09.1996 №1436
"Про затвердження порядку виплати доплати за вислугу років працівникам державних і комунальних бібліотек" від 22 .01.2005 № 84
"Про норми відшкодування витрат на відрядження в межах України та за кордон" від 23.04.1999. № 663
"Про затвердження переліку груп власних надходжень бюджетних установ та напрямок їх використання" від 17.05.2002 № 659
Міжгалузева комплексна програма "Здоров'я нації" на 2002-2011 роки від 10.01.2002 №14
Укази Президента України
"Про оптимізацію системи центральних органів виконавчої влади" від 09.12.2010 № 1085
"Про забезпечення підготовки і випуску багатотомного енциклопедійного видання "Звід пам'яток історії і культури" від 11.12.2000 №1328
"Про першочергові заходи щодо збагачення та розвитку культури і духовності українського суспільства" від 24.11.2005 № 1647
"Про деякі питання розвитку державної мовної політики" від 20.02.2008 .№146
"Про заходи щодо сприяння розвитку національної кінематографії" від 13.09.2007 № 868
"Про додаткові невідкладні заходи щодо створення сприятливих умов для життєдіяльності осіб з обмеженими фізичними можливостями" від 18.12.2007 №1228
"Про державну підтримку клубних закладів" від 21.03.2000 №485
"Про додаткові заходи щодо державної підтримки національного книговидання і книгорозповсюдження" Державна програма розвитку національного книговидання і преси України" від 09.11.2000 №1217
"Про деякі невідкладні заходи щодо підтримки культури і духовності в Україні" від 12.01.2009 № 6
"Про додаткові заходи щодо розвитку в Україні традиційного народного мистецтва" від 26.12.2008 №1203

"Про першочергові заходи щодо забезпечення реалізації та гарантування конституційного права на звернення до органів державної влади та органів місцевого самоврядування" від 07.02.2008 № 109
Постанови Верховної Ради України
"Про стан виконання законодавства України щодо соціального, правового і морального захисту ветеранів війни" від 23.02.2007 №718
"Про запровадження мораторію на виселення редакцій друкованих засобів масової інформації, закладів культури, у тому числі бібліотек, видавництв, книгарень, підприємств книгорозповсюдження" від 16.01.2009 №901
"Про недопущення закриття об'єктів соціально-культурного призначення в сільській місцевості" від 06.09.2005. №2794
Накази, розпорядження, рішення і под.
Наказ Міністерства економіки України "Про затвердження Методичних рекомендацій і розроблення стандартів адміністративних послуг " від 12.07.2007 № 219
Наказ Міністерства культури і туризму України і Держбуду "Про затвердження Порядку встановлення та утримання охоронних дощок та охоронних знаків на нерухомих пам'ятках" від 27.01.2004 № 30
Наказ Міністерства культури і мистецтв України "Про затвердження Порядку ведення Державного реєстру виробників, розповсюджувачів і демонстраторів фільмів " від 09.02,2004 *№* 74
Наказ Міністерства культури і туризму України "Про затвердження Положення про проведення атестації працівників підприємств, установ, організацій та закладів культури" від 16.07.2007 № 44
Наказ Міністерства культури і туризму України "Про затвердження Порядку організації і проведення міжнародних, всеукраїнських фестивалів у галузі професійного мистецтва" від 05.11.2007 №1387
Наказ Міністерства освіти і науки України "Про затвердження Типового положення про атестацію педагогічних працівників" від 06.10.2010 № 930
Наказ Міністерства культури і мистецтв України "Про затвердження Порядку оформлення та видачі свідоцтва про проведення гастрольних заходів" від 23.03.2004 № 155
Наказ Міністерства культури і туризму України "Про упорядкування умов оплати праці працівників культури на основі Єдиної тарифної сітки" від 18.10.2005 № 745
Наказ Міністерства культури і мистецтва України "Про затвердження галузевих норм для працівників театрально-видовищних підприємств" від 17.02.1997 № 58
Наказ Міністерства освіти і науки України "Про впорядкування умов оплати праці та затвердження схем тарифних розрядів працівників навчальних закладів, установ освіти та наукових установ" від 26.09.2005 № 557
Розпорядження Кабінету Міністрів України "Перелік платних послуг, які можуть надаватися закладами культури і мистецтв, заснованими на державній та комунальній формі власності" від 05.04 2006 №183-р

Дослідження сучасного культуролога С. Садовенко підтверджують, що "одним із напрямів, який може пробуджувати і задовольняти потреби людини, є самодіяльна художня творчість (художня самодіяльність, аматорство)" [2]. І хоча, як зауважує С. Садовенко, самодіяльна художня творчість, "залежно від соціально-історичних умов розвитку суспільства та як багатобічний і різноплановий прояв дозвіллєвої діяльності, постійно еволюціонує.., за всієї неоднозначності цього явища в сучасній культурі" остання "безпосередньо або побіжно пов'язана з традиційною народною творчістю, фольклором" [2, 54]. Результати виконання функцій Центрів народної творчості полягають в звітах, посадових інструкціях та інших нормативних документах.

Виходом кожної функції є результат виконання функції, як правило – це документи, контроль або нагляд.

Таблиця 3

Таблиця покриття

№ з/п	Перелік результатів діяльності, які передбачені на виконання функції	Посада і прізвище осіб, які зайняті в отриманні результату
1.	1. Контроль за виконанням доручень Директора; 2.Організація підписання і візування Директором відповідних документів. 3.Наукова організація праці Директора та Заступника директора; 4.Аналіз документів, що надходять на адресу Директора; 5.Інформаційна забезпеченість діяльності Директора.	Усі працівники організації
2.	1. Підготовлені наради, збори та заходи з питань, що належать до компетенції Директора, протоколи нарад, зборів та заходів;	Усі працівники організації

	2. Проекти заходів та планів роботи; 3. Відповіді на скарги, звернення, запити, що надійшли до Директора; 4. Проекти інформаційних листів та методичних роз'яснень, що надходять до організації.	
3.	1. Забезпечене виконання учасниками заходів й іншими особами, які перебувають на заходах (наради, конференції, круглі столи, майстер-класи, збори, тощо) розпоряджень Директора. 2. Підготовлені приміщення до проведення заходів.	Усі працівники організації
4.	1. Оформлені протоколи, фото відео матеріали, списки, сценарні плани; 2. Друковані документи та інші документи за призначенням; 3. Редаговані та коректовані документи Центру; 4. Реєстрація, облік, зберігання, передача документів; 5. Зареєстрована вхідна та вихідна кореспонденція; 6. Сформовані, оформлені, збережені документи.	Усі працівники організації
5.	1. Аналіз практики; 2. Аналіз статистики; 3. Пропозиції щодо вдосконалення роботи; 4. Програми узагальнень та методичні рекомендації; 5. Методична допомога щодо підвищення рівня організації здійснення діяльності, методичні рекомендації з цих питань.	Усі працівники організації
6.	1. Реалізація державної політики з питань культури; 2. Організаційно-методична робота щодо заохочення і нагородження працівників культури; 3. Стажування кадрів на посадах державних службовців, документи для організації стажування, контроль за його проведенням; 4 . Стажування, підготовка, перепідготовка та підвищення кваліфікації кадрів, атестація а переатестація колективів; 5. Звітно-облікова документація, державні статистичні звіти з кадрових питань, аналіз фахового рівня складу працівників організації.	Усі працівники організації
7.	1. Визначення потреб в інформаційно-аналітичному забезпеченні діяльності організації; 2. Заходи щодо впровадження інформаційних технологій в роботі; 3. Забезпечення комп'ютерною технікою робочих місць працівників; 4. Забезпечення працездатності комп'ютерного й мережевого обладнання; 5. Контроль ефективності використання комп'ютерної техніки в організації; 6. Впровадження сучасних інформаційних технологій в інформаційну діяльність Центру.	Усі працівники організації та запрошені спеціалісти
8.	1. Проект бюджету Центру на наступний за поточним рік; 2. Забезпечення правильності здійснення видатків із фонду заробітної плати, дотримання штатної, фінансової та касової дисципліни, дотримання встановлених правил проведення інвентаризації коштів, товарно-матеріальних цінностей, розрахункових і платіжних зобов'язань; 3.Контроль і комплексний економічний аналіз стану поточного фінансування та видатків; 4. Кошториси витрат на проведення Центром окремих заходів; 5. Облік надходження коштів, товарно-матеріальних цінностей та основних засобів, а також своєчасне відображення в бухгалтерському обліку операцій, пов'язаних з їх рухом;	Усі працівники бухгалтерсько-економічної служби

	6. Бухгалтерська та статистична звітність на підставі первинних документів і бухгалтерських записів; 7. Контроль за дотриманням установлених правил оформлення, приймання, відпуску та списання товарно-матеріальних цінностей.	
9.	1. Прийом громадян; 2. Оформлення заяв і додатків до них; 3. Реєстрація прийнятих заяв, своєчасна їх передача на розгляд; 4. Стенди, дошка оголошень тощо для інформування відвідувачів.	Усі працівники організації
10.	1.Обслуговування та контроль технічного стану будівель Центру, інженерних комунікацій; договори щодо їх експлуатації зі службами міста; 2. Висновки щодо вивчення ринку товарів та послуг, відповідні пропозиції щодо придбання кращих видів товарно-матеріальних цінностей та послуг; 3.Забезпечення організації товарно-матеріальними цінностями та послугами; 4.Здійснення охорони праці та забезпечення протипожежної безпеки; 5. Контроль роботи працівників із обслуговування приміщень і зовнішніх будинкових територій, їх благоустрою; 6. Готування приміщень до проведення заходів.	Усі працівники адміністративно-господарського відділу

Отже, діюча структура Центрів, їх функції, характер повноважень окремих посадових осіб не в повній мірі задовольняють зростаючі потреби організаційного забезпечення діяльності, ефективного виконання поставлених завдань і визначених функцій. У процесі проведення реформи у сфері культури та розв'язання проблем вдосконалення організації діяльності Центру, необхідно розробити низку заходів, які концептуально можливо викласти так: забезпечення системного регулювання роботи Центру. Для цього необхідно впорядкувати класифікацію посад, виходячи насамперед з обсягу повноважень, змісту й складності роботи, ступеня відповідальності та встановити більш чіткі критерії розмежування посад; забезпечення належного фінансування сфери культури; поліпшення якості, доступності і асортименту надання послуг з культурного обслуговування населення; підтримка проведення культурно-мистецьких заходів; запровадження нових форм діяльності, сприяння широкому доступу населення до закладів культури, з наданням пільг малозабезпеченим верствам населення; забезпечення широкого доступу до культурних надбань; популяризація і поширення якісного і різноманітного вітчизняного культурно-мистецького продукту серед широких верств населення; збереження і відтворення культурної спадщини; посилення й урізноманітнення підтримки сучасної мистецької творчості; підтримка культурно-мистецьких видань, розширення застосування новітніх інформаційних технологій; підтримка розвитку етнічної, культурної, мовної та релігійної самобутності всіх корінних народів і національних меншин України, здійснення державної мовної політики, забезпечення міжконфесійного діалогу і злагоди [3].

Література

1. Архівні документи КМЦНТтаКД: План роботи // Звіт Київського міського центру народної творчості та культурологічних досліджень за 2014 р. – К.: КМЦНТтаКД. – 2014.

2. Садовенко С. М. Самодіяльна художня творчість: культурологічні аспекти концептуалізації / С. М. Садовенко // Культура і сучасність: альманах. – К.: Міленіум, 2014. – № 1. – 228 с. – С. 53–60.

3. Сайт Українського центру культурних досліджень [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http:culturalstudies.in.ua.

References

1. Arkhivni dokumenty KMTsNTtaKD: Plan roboty // Zvit Kyivskoho miskoho tsentru narodnoi tvorchosti ta kulturolohichnykh doslidzhen za 2014 r. – K.: KMTsNTtaKD. – 2014.

2. Sadovenko S. M. Samodiialna khudozhnia tvorchist: kulturolohichni aspekty kontseptualizatsii / S. M. Sadovenko // Kultura i suchasnist: almanakh. – K.: Milenium, 2014. – № 1. – 228 s. – S. 53–60.

3. Sait Ukrainskoho tsentru kulturnykh doslidzhen [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http:culturalstudies.in.ua.

Мистецтвознавство

УДК 130.2(083.73):7.03 "20-21 ст."

Афоніна Олена Сталівна
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри теорії, історії
культури і музикознавства, докторант
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
e-mail: aolena7@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ КОДУ В КУЛЬТУРІ

У статті розкрито особливості "культурного коду" як комунікаційно-знакової системи, пов'язаної з накопиченням, збереженням і трансляцією інформації. За основу взято праці французьких і американських структуралістів і прагматиків про знакові системи, через які розкриваються різноманітні культурні феномени. Праці представників Тартуско-московської семіотичної школи на чолі з Ю. Лотманом спрямовані на виявлення структурних елементів та принципів їх застосування в локальних знакових системах і текстах.

Ключові слова: знак, знакові системи, код, культурний код, код постмодернізму, код свідомості.

Афонина Елена Стальевна, *кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории, истории культуры и музыковедения Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Особенности кода в культуре

В статье раскрыты особенности "культурного кода" как коммуникационно-знаковой системы, связанной с накоплением, хранением и трансляцией информации. За основу взяты работы французских и американских структуралистов и прагматиков о знаковых системах, через которые раскрываются различные культурные феномены. Труды представителей Тартуско-московской семиотической школы во главе с Ю. Лотманом направленны на выявление структурных элементов и принципов их применения в локальных знаковых системах и текстах.

Ключевые слова: знак, знаковые системы, код, культурный код, код постмодернизма, код сознания.

Aphonina Olena, *Ph. d. Associate Professor of theory, history of culture and musicology National academy of managerial staff of culture and arts*

Features code in culture

The article deals with the peculiarities of "cultural code" as a communication and sign system associated with the collection, storage and broadcast information. It is based on the work of French and American structuralists and pragmatics of sign systems through which discloses various cultural phenomena. Proceedings of the representatives of the Tartu-Moscow semiotic school, headed by Yuri Lotman aimed at identifying the structural elements and principles of their use in local sign systems and texts.

Keywords: sign, sign systems, code, cultural code, code of postmodernism, code of consciousness.

Проблеми множинності художніх кодів, синтагматика і парадигматика тексту, художній сенс повторів, типологія і роль текстів та позатекстових структур вивчаються вченими останні сто років. Утім, весь час виникають нові питання як у системі знаків, так і системі кодів. Поняття коду і кодування в останні часи вживається в різних галузях науки, мистецтва і побуті.

Процес передачі інформації між людьми, зв'язок між індивідами, тобто комунікація, відбувається за допомогою мови. Мистецтво теж володіє комунікаційними можливостями і може застосовувати знакові системи, коди для позначення і визначення змісту тексту. Тому вивчення кодів культури і мови як упорядкованої системи знаків є актуальною проблемою сучасного мистецтвознавства.

Мета даної статті полягає у виявленні методологічних засад дослідження "кодів культури" як комунікаційно-знакової системи, пов'язаної з накопиченням, збереженням і трансляцією інформації. Серед основних завдань – вивчення наукових праць за напрямом дослідження.

Для Ф. де Соссюра найбільш близьким за змістом терміном до коду виступає "мова", яка розглядається як упорядкована система знаків зі здатністю позначувати або висловлювати щось. Його ідеї розвивалися в лінгвістичних школах Праги, Копенгагена, американській дескриптивній лінгвістиці, російському формалізмі тощо.

Продовжуючи паралель "код-мова", виникає "гіпотеза дефіциту" Б. Бернстайна. Він виділяє два мовні коди: розгорнутий і обмежений. Перший, розгорнутий мовний код має більш складну організацію, його лексика і семантика різноманітні і диференційовані, висловлення більш абстрактні. Другий відрізняється більшим ступенем передбачення і характеризується простотою синтаксичних конструкцій. Незважаючи на це, обидва коди знаходяться в тісній взаємодоповнюваності. Праця російського

© Афоніна О. С. 2015

теоретика мистецтва, філолога-фольклориста В. Проппа розвиває думку про єдність змісту і структури. Він вважає, що структура є змістом в логічному організованому вигляді, а організація є фактом реальної дійсності. На прикладі казки вчений показує закони бачення світу з упорядкованим поєднанням між числом, змістом, конфігураціями, які були задані заздалегідь. Конфігурації в образах, числа в діях, послідовність або чергування змістових структур застосовуються для вираження специфічних посилань у текстах або культурі, тож вони є ознаками або культурними кодами.

Дослідженням знакових систем займалися французькі і американські структуралісти (Р. Барт, Ц. Тодоров, К. Леві-Стросс тощо) та прагматики (Ч. Пірс, В. Джеймс, Ф. Шиллер, Д. Дьюї). К. Леві-Стросс та Ж. Лакан розглядали культуру як сукупність знакових систем і текстів, крім того, під впливом структуралізму – в пізній американській культурній антропології, яка акцентувала увагу на вербальних і невербальних аспектах знакової комунікації у сучасних суспільствах. К. Леві-Стросс, аналізуючи тотемізм, ритуальні дії, міфологічні уявлення, термінологію родинних відносин як мови культури, прагнув виявити в них повторювані елементи ("медіатори", "бінарні опозиції", стійкі схеми перетворення і заміщення одних позицій іншими). Вчений в цьому вбачав елементи прихованої логіки.

Отже, закріплення сукупності правил, стереотипів у вигляді звичаїв та вірувань для певної групи людей в якийсь історичний час є часткою культурного кодування або культурних кодів.

До деякої міри код як система знаків формувався і закріплювався у різних умовах і часових перетинах, активізуючи систему художнього тексту. Виділенням стійких елементів тексту, виявленням за стилістичним і лексичним різноманіттям глибинного змісту літературного тексту займався Р. Барт, що було близьким до аналітичних операцій з культурними порядками традиційних суспільств К. Леві-Стросса та історико-типологічним поняттям "епістеми" у М. Фуко з комбінаторним перекодуванням тексту. Р. Барт пов'язує коди художніх текстів (культурний, герменевтичний, символічний, семіотичний та проайретичний/наративний) з естетикою постмодернізму, хоча надає перевагу культурному: "певні типи вже баченого, вже прочитаного, вже зробленого; код є конкретною формою цього "вже", констатуючого будь-яке письмо". Вчений трактує "код" як асоціативне поле, "понадтекстову організацію значень, які надають уявлення про певну структуру" [1]. У будь-якому оповіданні, на думку Барта, є поєднання різних кодів, постійне співставлення, протиставлення та створення інтересу у читачів для встановлення інтерпретаційного зв'язку. Кожен твір, на думку дослідника, "витканий із цитат, які відсилають до тисяч культурних джерел" [1, 388].

Це нагадує один із видів міжкультурної комунікації, яка виникає між різними культурами, включаючи усі попередні. У сьогоденній культурі вони можуть видобуватися навіть електронними засобами. Таку універсальну "соціологіку" вбачав Барт у сучасному написаному тексті у журналістиці, політиці, лексиконі, моді, етикеті, яка передає певну реакцію на оточення. Він обґрунтовував можливість побудови лінгвістичними засобами метамови, яка здатна описати всю сучасну культурну ситуацію. Схожі мотиви можна простежити в працях Ж. Дерріди 60-х років ("граматологія" і "реконструкція" – деструкція-реконструкція тексту як універсальні прийоми освоєння тексту).

Ідентифікацію знака вивчав засновник прагматизму американець Чарльз Сандерс Пірс. На його думку, існують три основні типи ідентифікації: ікони (icons), Індекси (indexes), символи (symbols). В основі іконічності покладено відношення подібності між знаком і означуваним їм об'єктом (наприклад, портрет, який зображає конкретну людину). Другий тип ідентифікації знака позначається як об'єкт, реальний зв'язок в просторі або в часі між знаком і означуваним їм об'єктом. Третій тип ідентифікації утворюється символічними знаками, або символами (symbols). В їх основі конвенціональний зв'язок між знаком і його об'єктом.

Інформація зберігається і передається за допомогою мови. Математична, алгебраїчна, хімічна інформація вимагають своїх мов, які були б спеціально пристосовані для даного типу моделювання та комунікації. Юрій Лотман у монографії "Структура художнього тексту" вивчає мистецтво як чудово організований генератор мов особливого типу, які надають людству незамінну послугу, обслуговуючи одну з найскладніших і не до кінця ще ясних за своїм механізмом сторін людського знання. Це стосується не тільки літературного тексту, а виходить за межі тексту і відділяє його від "нетексту". Тож особливого значення набуває і те, що знаходиться "поруч": театр з його рампою, картина в живопису, яка може в певних випадках розглядатися сама як особливий текст, фігурують екран в кіно і поняття кінематографічного "плану", початок і кінець музичного твору, нарешті, ставлення мистецтва до реальності як "кінцевої моделі нескінченного світу" [4, 18], як відображення цілого в епізоді, як відображення однієї реальності в іншій тощо.

Говорячи про те, що мови можуть бути не тільки за своєю національною приналежністю (російська, французька або хінді), Ю. Лотман виділяє також штучно створені різними науками системи, які використовуються для опису певних явищ – штучні мови, або метамови наук. Так само можна говорити і про мови театру, кіно, живопису, музики і про мистецтво в цілому як особливо організовані мови. Хоча, на думку вченого, будь-яка мова використовує знаки, і вони складають його певну структуру (словник, абетку) за певними правилами поєднань знаків. Структурі в цілому властива ієрархічність. Тож можна виділити в мистецтві точки дотичні і різні з мовою. В описі мистецьких акцій використовувати загальні терміні теорії знакових систем. Ю. Лотман під мовою розуміє будь-яку комунікаційну систему, що користується знаками, впорядкованими особливим чином, крім тих форм людської діяльності, які не пов'язані з накопиченням і передачею інформації. Тож є індивіди, які "передають повідомлення"

і "приймають його". Іноді це можуть бути і два пристрої (телеграфний апарат і автоматичний записувач). Отже, якщо розуміти "мову" як комунікацію, то об'єднання природних мов, штучних мов (науки, мета наукових описань), мови умовних сигналів; вторинні мови (вторинні моделюючи системи) – комунікаційні структури, які є надбудовою над природно-мовним рівнем (міф, релігія) [5]. Тож і мистецтво є вторинною моделюючою системою. Що стосується несловесних мистецтв (живопис, музика), то ці системи теж будуються за принципом мови. Музика відрізняється відсутністю семантичних зв'язків, однак закономірність опису музичного тексту знаходимо в працях М. Ланглебен і Б. Гаспарова. Виділення синтагматичних і парадигматичних зв'язків у живописі (дослідження Л. Жегін, Б. Успенського), кіно (статті С. Ейзенштейна, Ю. Тинянова, Б. Ейхенбаум, К. Меца) дає змогу бачити в цих мистецтвах семіотичні об'єкти-системи, які побудовані за типом мов. Тож Ю. Лотман вважає, що для мовної свідомості людини мистецтво визначається як вторинна моделююча система з притаманною їй мовою, а твори мистецтва – як текст на цій мові. Мова виступає як деякий код, за допомогою якого сприймає дешифрує значення даного його повідомлення. У цьому сенсі, дозволяючи собі відому ступінь неточності, можна ототожнювати поділ системи на "мова" і "мова" в структурній лінгвістиці і "повідомлення" і "код" в теорії інформації. Однак якщо уявляти собі мову як певну систему інваріантних елементів і правил їх поєднання, то стане очевидною справедливість висловленого Р. Якобсоном та іншими вченими положення, що в процесі передачі інформації фактично використовуються не один, а два коди: один – зашифровувати і інший – дешифрувати повідомлення. У цьому сенсі говорять про правила для мовця і правила для слухача. Різниця між ними стала очевидною, як тільки виникла задача штучного породження (синтезу) і дешифрування (аналізу) тексту природною мовою за допомогою електронно-обчислювальних пристроїв.

Усі ці питання мають безпосереднє відношення до визначення мистецтва як комунікаційної системи. Продовжуючи наукові дослідження Ю. Лотмана і взявши за основу запропоновану Соссюром тезу про структурну єдність всіх мов, представники Тартуського-московської школи на рівні прикладних досліджень спробували виявити структурні елементи та принципи їх застосування в локальних знакових системах і групах текстів. При цьому текст розумівся як послідовність знаків, визначена нормами мови, і аналізувався з позицій семіотики, а не семантики. Результатом діяльності школи стало видання збірників наукових праць з проблем знакових систем ("вторинних моделюючих" – внутрішній термін Тартуського-московської школи). Поступово від вивчення знакових і літературних текстових матеріалів представники Тартусько-московської школи прийди до екстраполяції структурно-семіотичного аналізу на більш широке коло знакових систем (іконічну, графічну, образну системи). У коло інтересів вчених потрапляє культура, яка розуміється як сфера комунікації індивіда із соціумом, здійснюваної знаковими засобами ("семіосфера"), тобто як сфера мовна. Предметом дослідження стає "семіотика культури" – структурний опис знакових засобів культури (передусім мистецтва) [5].

Поступово від вивчення знакових і літературних текстових матеріалів представники Тартусько-московської школи прийшли до екстраполяції структурно-семіотичного аналізу на більш широке коло знакових систем (іконічну, графічну, образну системи). Спроби використовувати структурні методи аналізу різних видів мистецтва (кіно, живопису) викликали ускладнення й іноді неможливість виокремлення елементів і знакових послідовностей в текстах "культури". Тому виникла необхідність у створенні типології культури та визначення культурних кодів.

Якщо продовжувати розглядати коди культури, то можна відмітити такий їх різновид, як "код постмодернізму", який, на думку голландського критика Д. Фоккеми, є засобом регуляції виробництва текстів. До інших кодів, на які орієнтуються письменники, критик відносить лінгвістичні коди природної мови (англійська, французька тощо); загальнолітературний код, який пробуджує в читача інтерес до прочитання літературного тексту; жанровий код, який активізує певні очікування від обраного жанру; особливий код кожного письменника [7]. На його думку, постмодерновий код може бути охарактеризований як кращий вибір семантичного та синтаксичного засобів для постмодерністичного твору з принципом організації тексту нон селекція [7, 129], що підтверджує думку Барта про поєднання різних кодів в одному тексті.

Умберто Еко відзначає зв'язок між світом кодів і світом передзнань, ототожнює семіотичний універсум коду (S-код) з ідеологією як набором очікувань. На його думку, така ситуація схожа на комунікативну конференцію та виступає засобом організації за певними правилами. Характеризуючи мову постмодерного мистецтва, У. Еко виділяє здатність мови до опису неіснуючих речей та речей, які вже зникли, засобами символів (лабіринтів). Завдяки цьому відпрацьовується термінологічний апарат постмодернізму з його особливістю до креативності та створенням певних кодів. Вивчаючи поняття "постмодернізм", У. Еко зауважує, що риси постмодернізму характерні для творів письменників та художників XX століття, хоча і творчі здобутки митців ще до Гомера теж можна розглядати під кутом постмодернізму: "повинен сказати, я переконаний, що постмодернізм не є фіксованим хронологічним явищем, а певним духовним станом, Kunstwollen – підхід до роботи. У цьому сенсі правомірна фраза, що у будь-якої епохи є власний постмодернізм, так як у будь-якої епохи є власний маньєризм (хоча я і не вирішив ще – не є постмодернізм всього лише перейменований маньєризм як метаісторична категорія). Кожна епоха в свій час підходить до кризи, подібно описаній у Ніцше в "Несвоєчасних роздумах", там, де говориться про історизм, що зашкоджує" [6, 635]. Крім того, У. Еко в примітках до роману "Ім'ям рози" пише, що конструкція творів постмодернізму, їх гармонія залежить від регулярності чергування окремих фраз і блоків подій. На відміну від авангарду, постмодерністський твір є іронічним переосмисленням минулого і з цим

пов'язано виникнення нової мови, метамови, іронічних колажів, які сприймаються як казки, або перекази сновидінь. Тому, на думку У. Еко, виникають символи, серед яких лабіринт як лейбл світобудови та культури. У текстах митців-постмодерністів здійснюється боротьба реалізму з ірреалізмом, формалізму зі "змістовністю", і коди культури є додатковим засобом розшифровки текстів [6].

Продовжуючи пошук ідентичних елементів у різних типах культурно-світоглядної свідомості, дослідження сучасного українського вченого Олександра Кирилюка виявляють зв'язок базисними категоріями граничних підставин (категорії народження, життя, смерті та безсмертя – ultimate bases), або культурно-світоглядних універсалій, які у тілі культури постають як її загальні сталі структуровані елементи або інваріанти. На його думку, цей зв'язок повинен ґрунтуватися на залученні для цього особливої мови опису. У межах культури такими категоріями є генетивна, вітальна, мортальна та імморталь на універсалії культури. Ці природні засоби реалізації зазначеної формули перетворюються у своєрідні "коди" культурної свідомості. Вони трансформовані в культурі та переосмислені у світоглядній свідомості базисні форми підтримки та подовження життя. Залежно від тексту культури "коди свідомості" можуть бути "аліментарним, агресивним, інформаційним кодом". Звичайно, що всі коди можуть вступати в різні взаємодії. О. Кирилюк наполягає на тому, що аналіз культурних форм та феноменів шляхом виявлення в них універсалій культури та її світоглядних кодів здійснюється на основі того, що культура розглядається в її предметному вираженні з притаманними їй формами культивації властивого всьому живому прагнення та продовження існування за допомогою розвитку базисних вітальних інстинктів. Відтак, О. Кирилюк категоріально-поняттєвим апаратом, навіть своєрідними "методологічними тенетами", встановлює тотожність між прихованим універсально-культурним змістом та просто культурним матеріалом на основі: 1) категорій граничних підставин (народження, життя, смерть та безсмертя), зв'язані у єдину світоглядну формулу "ствердження життя, подолання смерті, прагнення до безсмертя; 2) світоглядних кодів, які перетворені в системах культури соціалізованими базисними життєвими функціями підтримки життя (аліментарний, еротичний, агресивний та інформаційний). Крім того, на його думку, необхідними методологічними моментами є: розрізнення рівнів світовідношення, на яких здійснюється функціонування як категорії граничних підставин, так і світоглядних кодів, а саме предметно-практичний, обрядово-ритуальний, духовно-практичний та теоретичний рівні; визнання наявності контамінації категорії граничних підставин та світоглядних кодів (генетивно-вітальні, генетивно-мортальні, генетивно-іммортальні, вітально-мортальні, вітально-іммортальні, мортально-іммортальні контамінації категорії граничних підставин (КГП) та аліментарно-агресивні, аліментарно-еротичні, аліментарно-інформаційні, агресивно-еротичні, агресивно-інформаційні, еротично-інформаційні та інші контамінації кодів ; прийняття до уваги наявності сильних та слабих форм КГП та кодів; врахування форми перетворення базисної вітальної функції (культивація, трансформація, каналізування та табуювання) [3].

Тож, за дослідженнями вченого "сутність відмінностей між різними типами культур полягають не в тому, що робить людина даної культури, а в тому, як вона це робить. Порівняльний аналіз з метою пошуку цього "що" може брати за матеріал різним чином перетворені культурні форми, тобто те, що зосереджено в слові "як", виявляючи в них категорії граничних підставин, відповідним чином представлених на тому чи іншому рівні світовідношення у тій чи іншій світоглядній кодифікації та їх контамінаціях та в різній силі їх прояву" [3].

Мета-кодам культури присвячена монографія С. Горюнкова, у якій автор обґрунтовуючи своє відношення до культури як до історичного процесу доводить, що основними постулатами розвитку культури є домінування духовного начала. Розвиток культури, на думку автора, більше пов'язаний ні з матеріалістичним вивченням світу та ідеями еволюційного ускладнення світу, а з ідеями його складності в початковій стадії проявів людського духу, з релігією, фольклором, філософією, наукою (в тому числі історією), літературою, мистецтвом, етикою та правом.

Культурний код вивчається як ментальна особливість і вплив, який здійснюється при його зміні. У дослідженні Г. Зубко вивчається культурний код народів фульбе у Западній Африці: "щоб розуміти своєрідність моделі культури, необхідно виявити етнокультурний код; культура як єдина складна структура характеризується, таким чином, ядром. Це ядро і є етнокультурний код, під яким розуміється вихідна знакова структура, свого роду матриця, яка містить в собі у невиявленому виді усі компоненти культурної парадигми народу та його поведінки". Дослідниця виокремлює основи культурного коду фульбе: культи природи, краси, знання. Така тріада розглядається нею як прояв загального прагнення до Гармонії – головному ціннісному орієнтиру світобудови.

Аналіз структури архаїчних просторово-орієнтованих культурних кодів у індоєвропейській традиції здійснює В. Михайлін. На основі вивчення класичної літературної (Гомер, Софокл) та зображальної традиції на предмет виявлення діючих у рамках традиції чоловічих просторово-орієнтованих культурних кодів дозволяє по-новому освітити ряд традиційних у європейській гуманітарній традиції проблем (природа архаїчного епічного тексту, ритуали переходу, давньогрецька святкова культура, походження атлетичних змагань тощо). Зміна чоловічих статусів та життєвих стратегій передує ситуації статусної невизначеності (Ахілл – Агамемнон, Главк-Гектор), знищення нормальних відносин між "старшими" і "молодшими", призводить до радикальної метаморфози поведінкового стереотипу.

Отже, методологічні засади даної роботи визначаються насамперед традиційними підходами до вивчення коду як сукупності знаків (символів) і системи певних правил. За допомогою культурного

коду інформаційні потоки презентуються, обробляються, передаються та зберігаються. Існує певний зв'язок між світом кодів: код-мова (Ф. де Соссюр, К. Леві-Стросс, Ж. Лакан, Ю. Лотман); семіотичний універсум коду (У. Еко); епістема (М. Фуко); коди художніх текстів – культурний, герменевтичний, символічний, семіотичний, проайретичний/наративний (Р. Барт); код постмодернізму як регулятор тексту (Д. Фоккема); знак – ікон, індекс, символ (Ч. Пірс); код культурної свідомості (О. Кирилюк).

Підсумовуючи сказане, підкреслимо, що код може бути важливим чинником єдності для усіх видів мистецтва. Супутником історичного розвитку культурного коду було наповнення і урізноманітнення його на рівні "форми й змісту", "кількості і якості". Сукупність кодів у суспільному житті людини закріплена у вигляді традицій, звичаїв, вірувань у певний історичний час. Тож дослідження кодів – перспективний напрям для вивчення сучасної культурної ситуації.

Література

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М., 1994. – 616 с.
2. Дианова В. М. Культурология: основные концепции: Учеб. пособие / В. М. Дианова. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2005. – 280 с.
3. Кирилюк О. Життєзначущі орієнтації людини в світі та об'єктивні чинники формування культури / О. Кирилюк [Електронний варіант]. – Режим доступу : http://www.-myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Culturology/uvuk/Universality/Progress.html.
4. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман. – М., 1970.
5. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Предисл. С. М. Даниэля, сост. Р. Г. Григорьва. – СПб.: Академический проект, 2002. – 543 с.
6. Эко Умберто. Заметки на полях "Имени розы / Умберто Эко. – СПб.: Симпозиум, 2007 [Электронный вариант]. – Режим доступу: http://lib.guru.ua/UMBEKO/ekopolo.txt.
7. Fokkema D. W. The semantic and syntactic organic sation of postmodernist texts // Approaching postmodernism / Ed. By Fokkema D.W., Bertens H. – Amsterdam; Philadelphia, 1986. – 300 с.

References

1. Bart R. Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika / R. Bart. – M., 1994. – 616 s.
2. Dianova V. M. Kul'turologiia: osnovnye kontseptsii: Ucheb. posobie / V. M. Dianova. – SPb.: Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 2005. – 280 s.
3. Kyryliuk O. Zhyttieznachushchi oriientatsii liudyny v sviti ta obiektyvni chynnyky formuvannia kultury / O. Kyryliuk [Elektronnyi variant]. – Rezhym dostupu : http://www.-myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Culturology/uvuk/Universality/Progress.html.
4. Lotman Iu. Struktura khudozhestvennogo teksta / Iu. Lotman. – M., 1970.
5. Lotman Iu. M. Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva / Predisl. S. M. Danielia, sost. R. G. Grigor'va. – SPb.: Akademicheskii proekt, 2002. – 543 s.
6. Eko Umberto. Zametki na poliakh "Imeni rozy / Umberto Eko. – SPb.: Simpozium, 2007 [Elektronnyi variant]. – Rezhim dostupu: http://lib.guru.ua/UMBEKO/ekopolo.txt.
7. Fokkema D. W. The semantic and syntactic organic sation of postmodernist texts // Approaching postmodernism / Ed. By Fokkema D.W., Bertens H. – Amsterdam; Philadelphia, 1986. – 300 s.

УДК 7.05:7.038.6

Бондар Ігор Савич
доцент, доцент кафедри дизайну середовища
Київського національного університету
культури і мистецтв,
заслужений працівник культури України
e-mail: askim_oxana@mail.ru

КАТЕГОРІЯ "ПОСТМОДЕРНІЗМ" У ТЕОРІЇ ТА ПРАКТИЦІ МИСТЕЦТВА

У статті досліджено виникнення поняття "постмодернізм", його теоретично-мистецтвознавчих та практично-мистецьких смислових особливостей. Здійснюється аналіз класичних підходів до визначення категорії "постмодернізм" та його сутнісних характеристик, які є найбільш стійкою основою теорії постмодернізму.

Ключові слова: постмодернізм, мистецтвознавство, мистецтво, мистецька практика, дизайн.

Бондарь Игорь Саввич, *доцент, доцент кафедры дизайна среды Киевского национального университета культуры и искусств*

Категория "постмодернизм" в теории и практике искусства

В статье исследовано возникновение понятия "постмодернизм", его теоретико-искусствоведческие и практически-художественные смысловые особенности. Осуществляется анализ классических подходов к опре-

© Бондар І. С., 2015

делению категории "постмодернизм" и его смысловых характеристик, которые являются наиболее устойчивой основой теории постмодернизма.

Ключевые слова: постмодернизм, искусствоведение, искусство, художественная практика, дизайн.

Bondar Igor, *associate Professor, associate Professor of design environment Kyiv National University of Culture and Arts, The Honoured Worker of Culture of Ukraine*

Category "postmodernism" in the theory and practice of art

In the article author examined the emergence of the concept of "postmodernism", his art and theoretical-practical-art semantic features. Carried out an analysis of the classical approaches to the definition of the category of "postmodernism", its semantic characteristics, which are the most stable basis for the theory of postmodernism.

Keywords: postmodernism, art, art practice, design.

Актуальність обраної теми зумовлена недостатністю вивчення категорії "постмодернізму" та її вагомим значенням у світовому культурно-мистецькому процесі другої половини XX ст., що окреслило нове ставлення до питань "суперетностів" – Бога, автора, гуманістичної сфери – та вплинуло на наукові галузі (антропологію, археологію, психологію, політологію), релігію (християнство), світоглядні теорії (постструктуралізм, постпозитивізм тощо). Зумовлений кардинальними змінами в сучасному суспільстві, постмодернізм як визначальна культурно-мистецька тенденція XX ст. увібрав комплекс мистецьких явищ, що спонукає не лише до перегляду художнього досвіду останніх десятиліть, а й до визначення підходів щодо його тлумачень та інтерпретацій.

Мета статті – здійснити аналіз категорії "постмодернізм" у сучасній теорії та практиці мистецтва.

Вивчення базових ідей постмодернізму як проявів неоконсерватизму, естетичного еклектизму, фетишизації предметів, політики споживання постіндустріального суспільства, механізмів змін однієї культурної доби іншою, більш авангардною, загальнокультурних знаменників другої половини XX ст. із "парадигмальною установкою" сприйняття світу як "постмодерністської чуттєвості" здійснили В. Брайнин-Пассек, Б. Гройс, В. Діанова, Г. Єрмілова, І. Ільїн, В. Малахов, Н. Маньковська, М. Можейко, Е. Усовська.

У свою чергу, мистецтвознавче осмислення постмодернізму, літератури та літературних процесів проаналізували Р. Алейнік, І. Скоропанова, видовищної та образотворчо-візуальної сфер – О. Андреєва, Б. Гройс, Н. Маньковська, Л. Кантор-Казовська, О. Соловйов, Г. Скляренко.

Об'єкт даного дослідження – зміст поняття "постмодернізм", яке виникло у XIX ст. і впродовж XX ст. зазнало смислових змін. Предмет дослідження – його сучасне тлумачення на основі узагальнення відомостей про постмодернізм як "ідею часу" та водночас мистецьку практику. Мету і завдання статті складає з'ясування його філософсько-культурологічного, теоретико-мистецтвознавчого та практичного аспектів.

Від початку XX ст. поняття "постмодернізм" (postmodernisme – перекладається з латини як "post" – після та "modernism" – сучасний), що відображає філософсько-світоглядну позицію, вироблену постмодерною масовою культурою та поширену у постмодерну добу, яка унаочнила зміну класичного типу мислення на некласичний (в подальшому – постнекласичний). Новий термін, що характеризував науку, культуру й суспільство від 70-х років XX ст. як "стан постмодернізму", вперше був проголошений англійським художником Д. Чепменом у промові 1870 р. У книзі німецького філософа Р. Панвіца "Криза європейської культури" (1917 р.) цей термін фігурував в контексті проблеми авторства та загальної ідеї оригінальності творчості. У 1947 р. А. Тойнбі в книзі "Осягнення історії" використав його як символ кінця західного панування у релігії й культурі, а у 1969 р. Л. Фідлер у статті, демонстративно оприлюдненій в журналі Playboy ("Пересікайте кордони, засипайте рови") – як констатацію нового культурного "часопростору". Поняття "постмодернізм" поширилося у 70-ті роки і на "постмодерністську теологію": підхоплене американським релігієзнавцем Х. Коксом, воно з'явилося у огляді церковних спільнот Латинської Америки.

У 60–70-ті роки термін "постмодернізм" почали широко застосовувати у літературознавстві. Попри те, що у 1934 р. у книзі "Антологія іспанської та латиноамериканської поезії" італійський літературознавець Ф. де Оніс окреслив ним реакцію на модернізм, у другій половині XX ст. з ним пов'язували ультрамодерністські експерименти в американській літературі. Підкреслимо, що саме у літературі, у творчості ірландського письменника та поета Джеймса Джойса (1882–1941), постмодернізм стверджувався як художньо-мистецька тенденція.

Поява книги Ч. Дженкса "Мова архітектури постмодернізму" (1977 р.) у принциповому протиставленні нових тенденцій "сучасному руху" спонукала до суттєвого переосмислення змісту поняття постмодернізму. Окресливши постмодернізм як відхід від екстремізму та нігілізму неоавангарду, часткове повернення до традицій, акцентування комунікативної ролі архітектури, Ч. Дженкс обгрунтовував антираціоналізм, антифункціоналізм, антиконструктивізм у підходах до неї. Акцент на першорядності створення естетизованого артефакту, розширив зміст поняття до визначення нових тенденцій у мистецькому розвої, а констатація тяжіння до неясного і суперечливого змісту, вільного поводження з історичними набутками, діалогу із замовником та споживачем, позбавляла архітектуру (та разом з тим і інші ділянки творчості) будь-яких стильових обмежень, відкривала шлях до творчого експерименту [4, 125].

Отже, у розгляді постмодернізму як мистецького феномену суттєвим було поєднання цього явища із характером доби, що заступила європейський Новий Час (модерн), разом з вірою у прогрес та всемогутність розуму у процесі І Світової війни він був результатом глобального поліцентризму у

Європі. Суттєвим стало визначення постмодернізму як самостійного мистецького напряму (стилю), "радикально" відмежованого від ортодоксального модернізму та його естетики, його інтерпретивне (художнє) мислення.

Взаємопроникні змісти філософії постмодренізму, теорії мистецтва та практики зумовили їх неподільний зв'язок, причому філософія виявила тяжіння не до науки, а до мистецтва, внаслідок чого опинилася у стані індивідуалістичного хаосу концепцій, підходів, типів рефлексії, притаманних художній культурі кінця XX ст. У філософії, як в культурі в цілому, включилися механізми деконструкції, що вели до розпаду філософської системності, "несуворого мислення", літературних дискусій, лінгвістичних ігор.

Постмодерністська філософія з її запереченням будь-якого тотального дискурсу та визнанням відносності усіх цінностей, зреалізувала принципово новий, некласичний етап у розвитку науки, який базується на усвідомленні ілюзорності уявлень про необмежені можливості науки, визнання неповноти будь-якого дискурсу, суттєвої ролі неявного знання у функціонуванні науки, відносності результатів наукового пізнання [6, 255]. Водночас постмодернізм сприяв появі нових наукових напрямів, що синтезують та об'єднують раніше несумісні знання: квантову механіку, теореми К. Геделя, космологію, синергетику, екологію, глобалістику, моделювання штучного інтелекту та ін., а договірний характер норм, принципів, цінностей зробив можливим рівноправний діалог з культурами, структурами, формами, нормами, що існували у будь-якому просторово-часовому відтінку історії.

Негативний аспект постмодерністської філософії у декларуванні "нової філософії", полягав у запереченні "можливості достовірності та об'єктивності", де такі поняття як "справедливість" або "правота" втрачали своє значення. Відтак постмодернізм було визнано антираціональним маргінальним кітчевим філософським дискурсом.

Декларуючи стан відчуження та втрати ціннісних орієнтирів у суспільстві, теоретики постмодернізму розійшлися в оцінці значення цього феномена. З одного боку, стверджувалося, що "вічні цінності" – це тоталітарні та параноїдальні ідефікси, перепони творчої реалізації, які суперечать ідеалу постмодерністів – хаосу, за Ж. Дельозом – хаосмосу, первісному стану невпорядкованості, нескутих можливостей, що визначають шизоїдне начало творчого становлення й параноїдальне начало "придушуючого" порядку. З іншого боку, представники апокаліптичного підходу негативно ставилися до процесу девальвації "вічних цінностей" та стверджували, що втрата ціннісних орієнтацій перетворює мистецтво на самостійний об'єкт, який у ряду самокопіювань цілковито втрачає реальність, покликану означати і утворювати віртуальну реальність, далеку від справжньої. Процеси постмодерного буття, що за Ж. Бодрійяром супроводжують формування (зокрема, розвиток ЗМІ) віртуальної реальності, довільно конструює значення подій; девальвацію цінностей та норм; некерованість та катастрофічність наслідків науково-технічного прогресу.

Порівняння класичної та постмодерністської естетики Ж. Бодрійяром дозволило йому зробити висновок щодо їх принципових розбіжностей. Фундамент класичної філософії прекрасного складали освіченість, відображення реальності, глибинна оригінальність, трансцендентність, ієрархія цінностей, максимум розбіжностей, суб'єкт як джерело творчої уяви. Провідною категорією часу у постмодернізмі визначає симулякр, що замінює традиційний художній образ, "знімаючи" класичну ідею конфлікту між мистецтвом та дійсністю. Естетику симулякра відрізняє штучність, антиієрархічність, поверховість, відсутність глибинного смислу. Її центром є об'єкт, а не суб'єкт. Сучасне мистецтво, на думку Ж. Бодрійяра, є протиставленням розуму і стихії несвідомого, порядку й хаосу, де розум остаточно втратив контроль над ірраціональними силами, котрі домінують в культурі та суспільстві. За Ж. Бодрійяром, комп'ютерні технології перетворили мистецтво, занурене у сферу символів та образів реальності, у самостійну сферу – віртуальну, чужу справжній реальності, побудовану на безкінечному самокопіюванні. Ця сфера виявилася виключно привабливою для споживача, однак особистість втрачає свою унікальність, "своє обличчя", стає уніфікованим елементом безглуздого калейдоскопа масок, об'єктом серед об'єктів. На шлях істини, підсумовував він, людство можуть настановити лише зовнішні сили, світові катастрофи [1].

Антагоністом концепції Ж. Бодрійяра є позиція М. Фуко, автора критики тотальних дискурсів. Його концепція "піклування про себе" або "самоспасіння" є концепцією самореалізації людини в умовах тотального диктату та відчуження. М. Фуко не закликає до заперечення "вічних цінностей" і дискурсивних практик, в яких вони укорінені як ворожі людській сутності, а пропонує вважати їх "точками відліку", "пунктами відправки", що дозволяють збудувати особисту програму та вийти за межі тезауруса панівного дискурсу, здолати відчуження зі світом, розкрити істинний смисл "вічних цінностей" через розкриття сенсу власного існування, самореалізації, викристалізованих з життєвого досвіду та законів фізичного й духовного розвитку. "Піклування про себе" для М. Фуко є піклуванням в проективному аспекті: про себе, "яким я хочу бути". Достоїнство життя, за М. Фуко, у тому, або правильно мислити, долати соціальну та історичну зумовленість, вносити посильний внесок у сумісне життя людей, робити з себе своєрідний твір мистецтва. Робота над собою здійснюється шляхом практик, конституюючих людину, її моральну поведінку [10, 35].

Узагальнено постмодерна філософія та теорія мистецтва збігалися у тому, що ідеологізація сучасного мистецтва, втрата ним своїх меж, девальвація принципів і цінностей, контроль з боку глобальної адміністративної мережі та водночас втягнення у систему віртуальної реальності, відірваної від справжньої, ставить під питання саме існування мистецтва як самостійної сфери життя із власними

принципами, нормами, цінностями. Водночас постмодерністське мистецтво поставало як феномен двоїстості. Адже, з одного боку, йому притаманна втрата спадку європейських художній традицій, надмірна залежність від культури кіно, моди, комерційної графіки, що дещо компенсується провокативністю у постановці гострих питань, не менш гострих відповідей, торкання найсуттєвіших проблем моралі, цілковито відповідних природі та місії мистецтва як такого. З іншого боку, постмодерністське мистецтво відмовилося від спроб створення універсального канону з суворою ієрархією естетичних цінностей та норм, де єдиною невідворотною цінністю залишалася необмежена свобода самовиразу митця та принцип "все дозволено". Всі інші цінності проголошені відносними й умовними, стали необов'язковими для створення художнього твору, що має на меті довести потенційну універсальність постмодерністського мистецтва, його здатність відтворювати всю палітру життєвих явищ, попри те, що така позиція зазвичай – шлях до нігілізму, свавілля, абсурду. Підлаштування критеріїв мистецтва до цілковитого фантазування стирає кордони між мистецтвом та сферами життя.

Сучасний прояв постмодернізму як напряму мистецтва став можливим через визначення певної єдності принципів художнього мислення, чергування типів композицій, особливостей технікотехнологічних рішень, нашарованих на комплекс уявлень про "картину світу", а саме: означення філософських, релігійних, політичних ідей, наукової сфери, етичних та моральних норм, естетичних критеріїв. У такому сенсі стилістично-типологічними ознаками постмодернізму є використання готових форм, еклектика, синтетичність, колажність, маргінальність, іронія, гра.

Основоположна ознака – використання готових форм, передбачає застосування різноманітних предметів, де використані речі та придбані у магазині сусідять із шедеврами. Художнє запозичення, в тому числі його симуляція, ремейк, реінтерпретація, лоскутність, тиражування, дописування від себе (від кінця 80–90-х рр.), є принциповими для такого мистецького твору. Звернення до готового, минулого, "підтвердженого" залучення крайньої традиційності демонструє у творі нетрадиційне, авангардне. "Митець наших днів – це не виробник, а присвоювач, який "від часів Дюшана… не творить, а відбирає, комбінує, переносить і розміщує на новому місті" мистецький "продукт" задля "пристосування культурної традиції до нових життєвих обставин, нових технологій презентації й дистрибуції, або нових стереотипів сприйняття" [3].

Після епатажного висловлювання Р. Барта про "смерть автора", коли постмодернізм отримав характеристику культури second hand без будь-чого нового та власного змісту, її "будматеріалом" офіційно стали всі попередні культурні наробітки. З цього походить синтетичність постмодернізму. Близька за структурою соцреалізму, така властивість тяжіє до глибокої традиційності, хоча її "окремі прийоми і засоби виражальності" і цілому змінні. На тлі таких протиріч утвердження тези про "смерть мистецтва" або "кінець мистецтва" як цілісного феномена із загальною структурою, історією, законами, відрив від реальності та класичних естетичних цінностей, замкнення всередині себе самого та втрату самостійної сфери життя, спонукає деяких критиків шукати "нових старих майстрів", здатних творчо поєднати художні традиції з новаторськими прийомами у реалізації художнього замислу. У такому сенсі постмодернізм реабілітує попередні художні традиції реалізму, академізму, класики, які заперечувалися впродовж всього XX ст. Постулати щодо традиції, яка себе вичерпала, внаслідок чого мистецтво має шукати іншу форму, у постмодернізмі руйнується демонстрацією еклектики традицій, ортодоксії, авангарду. У архітектурі та дизайні це, наприклад, постмодерністській класицизм, що знайшов прибічників у Європі (М. Кюло, Р. Бофілл, Д. Стерлінг), Америці (Ф. Джонсон, М. Грейз), Японії (А. Ісодзакі, Т. Ватанабе) та проголошує повернення до традицій класики, засад завершеності, симетрії, гармонії, ладу у проектуванні. Універсальний експериментальний творчий майданчик для нових, подекуди парадоксальних художніх рішень, постмодернізм робить можливим переосмислення класичних естетичних цінностей, формування нової художньої парадигми у мистецтві.

Мистецтво постмодернізму переходить у відкриту систему, кожний новий твір якої змінює його межі, цінності та критерії. Вільне маніпулювання готовими формами та стилями минулого, звернення до позачасових сюжетів і вічних тем, немислимі у мистецтві авангарду, що акцентує аномальні стани сучасного світу, свідчить про тяжіння постмодернізму до масової культури, китчу, та водночас до експерименту соцреалізму, котрий довів плідність використання досвіду кращих світових художній традицій [2, 48].

З соцреалізму походить його еклектика та синтетичність. Але якщо у соцреалістичному синтезі різних стилів зберігається їх ідентичність та роздільність, то у постмодернізмі – це сплав, буквальне зрощення різних ознак, прийомів, особливостей різних стилів, що являють нову авторську форму – синкретизм. Сплав старого, минулого, вже бувшого у використанні в новому маргінальному контексті у постмодерністських практиках кіно, літератури, архітектури, ін. видах мистецтв, призводить до історичних алюзій, в яких натяк на літературний, історичний, міфологічний, політичний факт, викликає розлогі асоціації. В архітектурі постмодернізму споруди, наприклад, можуть мати вигляд розфарбованих, позбавлених архітектурної функціональності або тектонічної логіки суперсучасних скульптур, похідних від грецької архаїки або культур Стародавнього Сходу. У дизайні постмодерністською пропозицією художнього рішення є ескіз Дж. Стерлінга автомобіля-годинника [5].

Змістовна насиченість творів постмодернізму досягається асоціативним рядом, що ґрунтується на різних засадах, однак найбільше в іронії та грі. Як іронічна інтерпретація, зокрема трактується творчість, де антинормативному, антиавторитарному переосмисленню піддаються всі мовні стилі,

прийоми, форми світового мистецтва. Постмодернізм не визнає пафосу, він іронізує над світом та над собою, і тим виправдовує свою "природну" вторинність. Включення у мистецтво всього світового художнього досвіду способом іронічного адаптування є для постмодернізму позицією протистояння авангардистській установці на новизну. Практику постмодернізму характеризує інтерес до дивного, парадоксального, потворного, використання прийому "пастіш" – іронічного попурі з різних творів, самопародіювання, вільне маніпулювання художніми кодами [8]. Серед базових ознак постмодернізму гра є відповіддю на будь-які ієрархічні і тотальні структури в суспільстві, культурі, мові. Саме гра передбачає багатоваріантність подій, виключає детермінізм і тотальність, адже підсумок не передбачуваний. Це гра автора с читачем, коли автор з'являється у власному творі як герой романа (наприклад Х. Борхес "Борхес і я") або автор у романі ("Сніданок для чемпіонів" К. Воннегута). Гра присутня у творах У. Еко та Д. Фаулза як невід'ємний елемент. Постмодерністській грі притаманна діалогічність та карнавальність, де світ представлений не у якості саморозвитку Абсолютного Духу, єдиного принципу концепції Г. Гегеля, а як поліфонія "голосів", діалог "першовитоків", принципово чужих одне одному, але взаємодоповнюючих і разкриваючих себе через іншого як симфонія "голосів".

Сутність постмодернізму у його примиренні з минулим, відкритості. Повернення до фігуративності, монументалізм, декоративність, увага до історичного, регіонального, національного контекстів, вихід за межі шовінізму й нігілізму авангарду, розмаїття форм постмодернізму свідчать про його здатність до діалогу, консенсусу з будь-якою культурою, заперечення будь-якої тотальності у мистецтві – формування реальних творчих умов.

Підсумовуючи вищесказане, варто акцентувати, що смислова універсальність терміна "постмодернізм", похідна від практики американської архітектури та суміжна із новою течією у європейській філософії Ж. Дерріда, Ж. Ліотара, Ж. Бодрійяра, не лише визначила у 60–70-х роках процеси громадського життя, включно із феміністським (постмодерністський фемінізм) й антирасистським рухами (постгуманізм), а й засвідчила виникнення однопрорядкових явищ, реалізованих у літературі, кіно, театрі, музиці, хореографії, образотворчо-візуальних мистецтвах, мистецтві книги. І якщо концепції постмодернізму подекуди мають суперечливий та навіть взаємовиключний характер, то у мистецькій практиці, що визначає мистецтвознавче тлумачення цього поняття, вони, об'єктивно, отримують більш цілісне смислове вираження.

Література

1. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр / Пер.с фр.и предисл. С. Н. Зенкина. – М. : Добросвет, изд-во КДУ, 2011. – 392 с.
2. Брайнин-Пассек В. О постмодернизме, кризисе восприятия и новой классике / В. О. Брайний-Пассек // Новый мир искусства. – СПб., 2002. – 5(28). – С. 46–55.
3. Гройс Б. И. Утопия и обмен / Б. И. Гройс. – СПб. : Алетейя, 1993.
4. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Ч. Дженкс // Пер.с анг. В. Рябушина, М. Уваровой. – М. : Стройиздат, 1985. – 136 с.
5. Дизайн: Словник-довідник за ред. М. І. Яковлева. – К. : Фенікс, 2002. – С. 318.
6. Лебедев С. А. Философия науки: Словарь основных терминов / С. А. Лебедев. – М. : Академический проект, 2004 [Електронний ресурс]. – Режим доступа: http://www.terme.ru/dictionary/905.
7. Новый философский словарь. Посмодернизм. – Минск: Современный литератор, 2007. – С. 425.
8. Скляренко Г. Деякі поняття і терміни в українському мистецтві XX століття / Г. Скляренко // Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології. – К. : Ант, 2002. – 481 с.
9. Taylor Ch. Multiculturism. Examine the Politics of Recognision / Taylor Ch. – Princeton, New Jersy,1994. – P.25-73.
10. Foucault M. The Hermeneutics of the Subject: Lectures at the Collège de France,1981-1982. – New-York, 2005.

References

1. Bodriyar G. Simvolicheskiy obmen I smert` / G. Bodriyar // Per. S franc.i predislovie S. N. Zenkina. – M. : Dobrosvet, izdatel'stvo KDY, 2011. – 392 s.
2. Brainin-Passek V. O postmodernizme, krizise vospriyatiya i novoi klassike // V. O. Brainin-Passek // Novui mir iskysstva. – Sankt-Peterburg. – 2002. – №5 (28). – C. 46–55.
3. Grois B. I. Ytopiya I obmen / B. I. Grois. – Sankt-Peterburg. : Aleteya, 1993.
4. Dgenks Ch. Yazuk arxitektyru postmodernisma / Ch. Dgenks // Per. S ang. V. Riabyshina, M. Yvarovoi. – M. : Stroiizdat, 1985. – 136 s.
5. Dizain: Slovnuk-dovidnuk za red. M. I. Yakovleva. – K. : Feniks, 2002. – S. 318.
6. Lebedev S. A. Filisofia nauki: Slovar' osnovnux terminov / S. A. Lebedev. – M. : Akademicheskii proekt, 2004 : [Elektronnui resyrs] htttp://www.terme.ru/dictionary/905
7. Novui filosofskui slovar. Postmodernism. – Minsk : Sovremennui literator, 2007. – S. 425.
8. Skliarenko G. Deyaki poniattia I terminu v ykrains'komy mustectvi XX stolittia / G. Skliarenko // Problemu ykrains'kogo terminologihnogo slovnukarstva v mustectvoznavstvi I etnologii. – K. : "Ant", 2002. – 481 s.
9. Taylor Ch. Multiculturism. Examine the Politics of Recognision.–Princeton,New Jersy,1994.-P.25-73.
10. Foucault M. The Hermeneutics of the Subject: Lectures at the Collège de France,1981-1982.–New-York,2005.

УДК 791.43.01

Демещенко Віолета Валеріївна
кандидат історичних наук, доцент,
директор Інституту мистецтв Національної
академії керівних кадрів культури і мистецтв

ВПЛИВ ШЕКСПІРІВСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ НА ТВОРЧІСТЬ ВИДАТНОГО ЯПОНСЬКОГО РЕЖИСЕРА АКІРИ КУРОСАВИ

У статті розглядаються взаємозв'язки театру і кіно крізь призму шекспірівської літературної спадщини та драматургії, що вплинули на творчість видатного японського режисера Акіри Куросави, який надав шекспірівським творам японську кінематографічну версію як режисер-новатор XX століття. Куросава отримав визнання режисера світового масштабу за професійну майстерність, глибоке філософське мислення, виразність кіномови, що ґрунтуються на японській естетичній традиції та пропаганді культури й історії Японії. Також розглянуто особливості творчості режисера в контексті традицій театру "Но", зокрема прийомів, винесених ним на екран для підкреслення особистого трактування шекспірівських п'єс крізь призму японської театральної традиції.

Ключові слова: театр, драматичне мистецтво, література, кінокартина, кіноекран, живопис, сценарій, кінорежисура.

***Демещенко Виолетта Валерьевна**, кандидат исторических наук, доцент, директор Института искусств Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Влияние шекспировской драматургии на творчество выдающегося японского режиссёра Акиры Куросавы

В статье рассматриваются взаимосвязи театра и кино сквозь призму шекспировского литературного наследия и драматургии, которые повлияли на творчество выдающегося японского режиссера Акиры Куросавы, который предоставил шекспировским произведениям японскую кинематографическую версию как режиссер-новатор XX века. Куросава получил признание режиссера мирового масштаба за профессиональное мастерство, глубокое философское мышление, выразительность киноязыка, основанные на японской эстетической традиции и пропаганде культуры и истории Японии. Также рассмотрены особенности творчества режиссера в контексте традиций театра "Но", в частности приемов, вынесенных им на экран для подчеркивания личной трактовки шекспировских пьес сквозь призму японской театральной традиции.

Ключевые слова: театр, драматическое искусство, литература, кинокартина, киноэкран, живопись, сценарий, кинорежиссура.

***Demeschenko Violetta,** Ph.D., Associate Professor Director of the Institute of Arts, the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Influence of Shakespeare's dramatic on creativity of the famous Japanese filmmaker Akira Kurosawa

The article describes the features of creativity talented filmmaker who turned to the theatrical tradition of Japanese theater "No" borrowed some theatrical techniques that have been handed down to them on the screen, an emphasis on the relationship between theater and film through the prism of Shakespeare's literary heritage and drama which affected the work of the outstanding Japanese filmmaker Akira Kurosawa, who gave the works of Shakespeare his personal interpretation of Japanese cinematic version.

Keywords: theater, drama, literature, film, motion picture, screen, painting, script, film direction.

У кінознавстві давно утвердилася думка, згідно з якою становлення оповідальних структур кінематографу тісно пов'язане з процесом освоєння літературних жанрів – спочатку жанрів популярної белетристики, а потім "високої" літератури. Утім, література була не єдиним, та й не найголовнішим джерелом кінематографічних запозичень у колисковий період кінематографу.

Літературні зв'язки ранішнього кінематографу були певною мірою опосередковані саме тими способами ведення оповідання, які склалися в сумних видовищних й образотворчих мистецтвах задовго до його народження. Деякі з них утвердилися в епоху, яка передувала появі кінематографу, інші беруть початок з витоків театральних видовищ. У цьому ракурсі цікавою є творчість видатного англійського письменника Шекспіра – як літератора й драматурга. Невипадковим є й те, що тридцять сім п'єс, написаних Вільямом Шекспіром, були екранізовані, вдихнувши життя за короткий термін декільком сотням фільмів, які були або прямими інсценуванням за його творіннями, або навіяними темами шекспірівських творів та персонажів. Жоден з класиків театральної драматургії не може похвалитися таким успіхом життєвої стійкості своїх творів. Актуальним сьогодні залишаються дискусії з приводу того, чи є закономірним та правомірним звернення кінематографу до творів Шекспіра; чи має екран право на звернення до такої віддаленої театральної спадщини?

Мета статті: дати характеристику творчості видатного японського режисера, який в своїх роботах звертається до великого класика й дає особисте трактування шекспірівській трагедії в японському кінематографі XX століття.

Дослідженню даної проблематики присвячені праці науковців пострадянського простору: А. Базена "Що таке кіно", В. Божовича "Об авторской точке зрения в литературе и раннем кинематографе", В.Михалковича "Рождение киноповествования", М.Конрада "Литература и театр", "Театр Но", С.

© Демещенко В. В., 2015

Юткивича "Шекспир и кино", А. Липкова "Шекспировский экран", японських авторів: Гундзи Масакацу "Японский театр Кабуки", Акіри Івасакі "Современное японское искусство", Тадо Сато "Japanese Macbeth Akira Kurosawa Talks about The Trone of Blood to Tadao Sato". Ця проблематика знайшла висвітлення в працях європейських фахівців: Bell R.N. "Shakespear on silent film", Nicoll A.A. "A history of English drama, 1660-1900", P. Brook "Le point vue du metteur en scene. – "Sakespeare", H. Lemaitre "Shakespear, le cinema imaginaire et le precinema", Rodger Manvell " Shakespear and the Film".

Генрі Леметр, досліджуючи зв'язки театру й кіно, наголошував на тому, що шекспірівська драма забезпечує проникнення візуальних цінностей навіть усередину слова, драматичне багатство якого досить часто зумовлене тим, що слова, їх ритм і взаємозв'язок викликають перед внутрішнім поглядом глядача яскраву чергу образів уявлюваного фільму. У ньому присутні персонажі з життєвим ритмом їх вчинків, природа з красою й жахливістю, пишність міст, палаців, поля битв, море з кораблями й бурями та, нарешті, людські пристрасті, очищені від психологічних абстракцій та втілені у диханні чи сновидіннях, у музиці або видовищах – усе це змінює одне одного й складається на екрані поетичного слова у велику динамічну архітектуру форм, арабесок, кольорів відповідно до змін чи злиття реального й чудесного. Генрі Леметр запитує, який кінематографіст зможе перенести на плівку все багатство образів, музики й рухів, які утримує словесна енергія шекспірівського світу [3, 387].

Видатний японський режисер Акіра Куросава у своїй творчості також звертався до шекспірівської драматургії.

Як режисер світового масштабу своє визнання А. Куросава отримав за професійну майстерність, глибоке філософське мислення, виразність кіномови, що спиралися на японську естетичну традицію, та, звісно, за пропаганду національної культури й історії Японії. Звернення видатного японського режисера-новатора до шекспірівської трагедії "Макбет" навряд чи є випадковістю, сам Куросава називає Шекспіра своїм улюбленим автором. Японські критики-традиціоналісти звинувачували режисера в космополітизмі, констатуючи, що йому подобаються класики російської літератури (Горький, Достоєвський, Толстой, Чехов), французькі художники (Ван-Гог, Тулуз-Лотрек, Руо), німецькі композитори (Бах, Шуберт). У цьому сенсі Акіра Куросава про себе писав: "Про себе можу сказати, що нарівні з Достоєвським люблю Басьо і Бусона. Так само, як я люблю Ван-Гога, Тулуз-Лотрека, Руо, я люблю Сотацу, Гекуда, Тессай. Разом зі старим французьким і голландським склом я збираю старовинні японські лаковані вироби. Одним словом, у моїй голові цілком природно уживається західне з японським" [1, 353].

Водночас європейська критика неодноразово говорила про близькість режисера до західної культури, доказом цьому є картини, екранізовані ним за творами Горького та Достоєвського. Митець використовував у них європейську музику, але дія цих картин переносилась до Японії. У праці "Шекспір і кіно" Сергій Юткевич з цього приводу говорить: "Режисер-новатор Акіра Куросава у своїх екранізаціях "На дні" Горького та "Варіата" Достоєвського ніби помахом самурайського меча розрубає той гордіїв вузол протиріч, з яким щоразу стикається художник, що намагається не тільки перевести твір літератури чи драми на мову кіно, а й перекинути дію з однієї країни до іншої, не викрививши при цьому найсуттєвіше у творчому задумі автора" [6, 114]. Юткевич наголошує, що режисер не намагався скопіювати або відтворити предмети чужинського побуту, але дуже обережно відтворював і зберігав внутрішню суттєвість, ідейний та духовний зміст твору, його атмосферу в найширшому значенні.

Акіру Куросаву називають "майстром атмосфери", насамперед ця майстерність сягає своїм корінням у глибину японської культури, філософії й національної традиції. В японському розумінні краси велика роль відводиться настрою. Прямі визначення розуміння цього поняття в японській мові є чужинськими, тому лексична парадигма "цукадзу ханаредзу" означає необхідність позначати все інакомовно. Для створення необхідної атмосфери фільму режисер звертається до різноманітних звукових і пластичних асоціацій, які є одночасно універсальними та більш близькими до тієї аудиторії, якій адресована кінокартина.

Знавець японської культури театрознавець професор Гундзі Масакацу говорить про те, що в японській культурі немає прямого й безпосереднього визначення поняття краси, у ній у цьому сенсі цінується створення настрою. Свої витоки така особливість бере в національному способі життя, релігії та традиції. Єдине у своєму роді сприйняття життя, характерне для країни, де вживається в мові тридцять видів займенників, не може, на думку науковця, не чинити глибокого впливу на естетичні почуття і форми [4, 25].

Куросава у своїх картинах досить часто використовує систему зорових лейтмотивів, що саме формує загальний настрій кінокартини. Також на композицію кадрів у фільмах режисера помітно вплинув японський живопис, що було близьким для його бачення, оскільки він сам раніше був художником. У сімнадцять років Акіра вступив до школи живопису й деякий час працював художником. У 1936, витримавши конкурс на місце помічника режисера, він був прийнятий у компанію "PCL", яка з часом була реструктурована в студію "Тохо". З особливою людською теплотою режисер згадував про свого першого вчителя – відомого японського режисера Кадзіро Ямамото. У майстра він навчився роботі на всіх етапах створення фільму, а саме: написання сценарію, монтажу фільму, промальовування кадрів, а також опанував усю абетку режисури. Завдяки цій людині Куросава знайшов своє творче покликання, яке стало справою всього його життя: "Я був раніше художником, а тому особливо гарно знайомий з традиційним японським живописом. Для нього характерне те, що велика ділянка простору залишається пустою, а

люди й предмети зображуються лише на обмеженій ділянці простору. Вплив таких картин глибоко закладений у нас і стихійно проривається, коли ми починаємо думати про композицію" [5, 7].

Фільм "Макбет" в японському варіанті має назву "Куманосу Дьо", в європейському – "Трон у крові, або Палац павутиння" інша назва "Замок інтриг" (1957р.). Історик японського кіно Акіра Івасакі пише: "У Венеції у 1957 році був представлений новий кінофільм Куросави "Замок інтриг". Через поганий запис звуку мову акторів можна було розчути лише наполовину. На іноземців, які не розуміли акторської мови, її гаряча, шалена інтонація, її темп справили музичний, або можливо акустичний ефект, що мало пряме – минаючи сам зміст – враження. І коли я в Токіо показав цю картину групі іноземних письменників і журналістів, то всі вони одноголосно назвали її шедевром. Сюжет фільму був запозичений із шекспірівської "Леді Макбет" й легко сприймався іноземцями. Мабуть, все це надавало відповідним організаціям в Японії надію на успіх "Замку інтриг" на венеціанському фестивалі, й вони надіслали його туди" [1, 352].

Про постановку цього фільму режисер мріяв давно й збирався вдатися до екранізації відразу після того, як на екрани вийшов його фільм "Расьомон" (1950р.), що отримав головний приз – "Золотого Лева святого Марка", ця винагорода стала поштовхом для кінознавців усього світу щодо відкриття японського кінематографу. Згодом фільм отримав премію "Оскар", як найкращий іноземний фільм 1952 року, а тридцять років потому йому присвоєна одна з найпрестижніших винагород Венеціанського кінофестивалю "Льва Львів", але, оскільки в цей період йде анонсування версії "Макбета" за Орсоном Уеллсом, Куросава відкладає свій задум.

На початку історії створення цієї картини він не збирався робити постановку як режисер, себе Куросава вбачав сценаристом та продюсером. Після того, коли було написано сценарій, стало зрозумілим, що фільм буде досить дорогим – він обійшовся в 120 мільйонів єн, що в шість раз більше, ніж звичайний японський фільм того періоду. Звісно, що з таким велетенським бюджетом ніяка кінокомпанія не захотіла б ризикувати, тому режисер вирішив зробити постановку самостійно.

Фільм "Куманосу Дьо" належить до історичного циклу картин режисера. З огляду на бюджет, постановка була зроблена з розмахом. Зйомки на пленері проходили на території реконструйованого старовинного палацу на горі Фудзі та в межах її місцевості. Павутинням туману оповитий "ліс павукового волосся", що оточує руїни середньовічного замку, не схожий за своїм силуетом на ту Шотландією, в якій розгортаються шекспірівські події. З найперших кадрів картини Куросави ви розумієте, що мова буде йти не про академічну екранізацію п'єси великого єлізаветинця, але про таке ж вільне трактування, яке дозволив собі й Орсон Уеллс, що захищав своє право виткати візерунок по канві традиційної класики [6] .

Режисер переніс події до середньовічної Японії XVI століття, яку роздирають феодальні міжусобні війни й боротьба за владу сьогуна на островах. Акіра Куросава сміливо виявляє своє бачення картини з точки зору шекспірівської трагедії, як режисер. Це виявляється в тому, що на екрані оживають японські традиції, режисер скоротив кількість персонажів, змінив черговість сцен та обставини загибелі героїв, у побудові мізансцен та гримі він використовує форми класичного японського театру "Но". Під час зйомок режисер в основному використовує загальний план, а акторів просить мімічно зображати маски (омоте) театру "Но". "У "Замку інтриг" Куросава свідомо вводить стильові прийоми театру "Но". Подібне рішення прийшло до нього не у вигляді випадкової думки: "А чи не спробувати мені поставити Шекспіра в стилі "Но"? Може бути й була спочатку така думка, проте рішення визріло під час тривалої й ретельної репетиції за участю всіх акторів, що відбулася перед початком зйомок. (До речі, подібні репетиції є однією з особливостей режисерської роботи Куросави.) Його загострене почуття стилю допомогло йому досягти стильової цінності фільму, що увібрав в себе мотиви "Но" [1, 354].

В одному зі своїх інтерв'ю Пітер Брук зазначав, що він не певен в тому, чи можуть п'єси Шекспіра бути настільки ж гарними в кіно, як у театрі, а також те, що, в принципі, на його думку, це нікому не вдалося за винятком Акіри Куросави. Брук зазначав, що японський "Макбет" – це найкращий Шекспір, якого він бачив у кіно [2, 146].

Сам А. Куросава у своїй бесіді з відомим японським журналістом Тадао Сато так розкрив задум фільму: "Під час громадянської війни в Японії відбувалося багато подій, подібних до тих, що зображені в "Макбеті". Вони називаються періодом "гекоку-дзьо". Тому сюжет "Макбет" був мені близьким, було легко його адаптувати" [5, 6-8].

Також режисер відзначав, що робота оператора була досить важкою, оскільки було багато загальних планів, під час зйомок режисер давав строгі вказівки, які персонажі, в якій позі повинні знаходитись: "Якщо актори приймали невірне положення, рівновага зображення порушувалась. Якщо хоч одне плече заходило за рамку кадру, вся композиція руйнувалась" [5,7].

Тобто Куросова не залишив шекспірівську трагедію без історичного підґрунтя: те, що може європейському глядачу здатись екзотичним, для японського глядача є традиційним та асоціюється з історичним минулим своєї країни. Зміщення часового простору та місця дії вплинули на зміну ситуації та її змістовних акцентів.

У Шекспіра Макбет – ватажок війська, що б'ється не тільки з повсталим кавдорським таном, а й дає відсіч вторгненню зовні норвежського короля. У Куросави Такетокі Васідзу (так зветься його Макбет) постає лише, як приборкувач внутрішньої смути – Японія на той час не вела зовнішніх війн. Іншого значення набуває відсутність на бенкеті Есіакі Мікі (Банко), якщо в шекспірівській трагедії бенкет має в основному дружній характер, то за японською традицією присутність на прийомах у володаря було свідченням васальної лояльності – неприсутність означала відмову від покори, зраду, повстання [2,147].

Режисер Сергій Юткевич справедливо запитує, якщо змінена фабула п'єси, якщо герої позбавленні психологічних мотивів, що визначають їх дії, якщо не зберігається точно шекспірівська мова, що тоді залишається на екрані від твору англійського драматурга й чи можемо ми називати цей фільм шекспірівським? Митець сам відповідає на поставлене ним запитання, що саме цей фільм можна назвати шекспірівським, і для цього є більше підстав, ніж у тих екранізаціях, які поштиво наслідували драматурга. Також він зазначає, якщо не було заперечень проти переносу Оскаром Уеллсом дії "Макбета" в епоху по суті доісторичну, та якщо ми визнали можливість виводу трагедії про принца датського за межі палацу Кронборг у деяке загальнолюдське, майже абстрактне середовище, як це зробив Лоуренс Олів'є, то те, що Куросава переніс своїх героїв в епоху самурайських війн, може здатися нам закономірним, а використання традицій театру "Но" тим більше виправданим [6, 115].

Куросава свідомо відмовляється від традиції японського театру Кабукі, який на заході був більш відомий за рахунок гастролей прославлених колективів в Європі, але вважається самими японцями більш примітивним і менш почесним у порівнянні з мистецтвом театру "Но". Режисер намагається підняти мистецтво кінематографу до складної поетики "Но", що включає не лише набір суто театральних прийомів, що можна визначити як своєрідну синтетичну виставу, яка увібрала в себе різнобарв'я японської культури. Важливе місце в театрі "Но" посідає маска. На відміну від європейської театральної традиції, вона не приховує, а навпаки розкриває, виявляє естетичність людських пристрастей, концентруючи в знаковій формі історично укладені традиції амплуа. Саме це вирізняє маски театру "Но" від умовного гриму театру Кабукі чи китайського класичного театру Си-цюй, де грим є засобом алегоричного чи символістського узагальнення [7]. І тут не потрібно забувати, що японський театр сам по собі не має нічого спільного зі звичною поетикою європейського театру. Жест і поведінка актора, його костюм, грим і все те, що ми називаємо "декоративним оформленням" не тільки в японському, а й у всьому театрі Сходу, прочитується глядачем насамперед як знак, що включає в себе при розшифруванні більш глибокий зміст. Ця система включає в себе поняття "маски", але тлумачення її зовсім різне в театрі Сходу і Заходу [6, 117].

Визначення театру "Но" дав сходознавець Миколай Йосифович Конрад: "Но" – в широкому змісті цього слова – синтез поетичного слова, пластичного руху й музичного звуку – у поєднанні з елементами художнього мистецтва у формі фарб і ліній, костюмів, узгоджень і рельєфів масок й золотого з сивою зеленню декоративного фону" [6, 121].

Дотримуючись театральних традицій, актори-виконавці достеменно дотримувались вимог режисера щодо мімічних зображень емоцій масок театру "Но". Так, у сцені, де Асаджі (леді Макбет) вмовляє чоловіка вбити володаря, міміка Тосіру Міфуне – Вадсідзу – відповідає масці воїна Хейда. Вираз обличчя Ісудзу Ямада – Асаджі – повторює іншу маску театру "Но" – Сакумі. "Це була, – пояснював у одному з інтерв'ю Куросва, – маска вже не молодої красуні, що представляла образ жінки, яка близька до безумства. У сценах гніву акторка, що носила цю маску, змінює її на іншу, з золотими очами. Ця маска змінює стан надприродної напруги, і леді Макбет набуває саме такого стану" [2, 147].

Для Мікі-Банко режисер використав маску примари шляхтича Чуджо. Маска Яманба допомогла знайти образ лісового демона, що віщував Васідзу його долю.

Ритм фільму також визначав стиль театру "Но". Куросава зазначав, що люди зазвичай думають, що театр "Но" є дуже статичним, але це помилка. Цей театр включає жахливі шалені рухи, майже акробатичні, вони настільки шалені, що можна лише дивуватися, як людині вдається рухатись з такою люттю. Актор, здатний на таку дію, представляє її спокійно, приховуючи сам рух. Тобто спокій і пристрасть співіснують разом [2, 148].

Цікавим є те, що хоча сам режисер наполягає на тому, що він відмовився від традиційних зв'язків з театром "Кабукі". Куросава несвідомо використовує у своїй роботі елементи, притаманні цьому театру, особливо коли справа стосується оформлення фільму й, мабуть, ця естетична складова є невід'ємною частиною японського мислення та традиційності.

У статті "Маски Акіри Куросави" Сергій Юткевич звертає увагу на те, що динаміка речі посідає важливе місце в сценічному арсеналі театру Кабукі, саме вона обумовлює деякі найтонші ефекти гри. На його думку, ця особливість японського театру органічно співпала з естетикою кінематографу, а Куросава широко й вільно це використовував, як це притаманно талановитому художнику. У кадрі немає нічого зайвого. Речі відібрані відповідно до їх дієвих функцій. Ніякого декоративного несмаку, що притаманний європейським так званим "костюмованим", або історичним фільмам, жодного сліду тієї самої бутафорської екзальтованості, яку так щедро використовував Орсон Уеллс. Також Юткевич віддає перевагу трактуванню Шекспіра Куросаві, він зазначає, що так само, як і у Орсона Уеллса "у фільмі Куросави відтворена атмосфера туманів, липких як кров, але геометрична чіткість паперових площин японської архітектури, білий застиглий грим на обличчях персонажів, невідворотне, як рок, спокій чаклунки (у Куросави вона одна замість традиційної трійці), на старовинній прядці тче нитки долі Макбета, – все це узгоджується зі стилем шекспірівської трагедії, яку намагається пришпорити, здибити шалений американець, впадаючи тим самим в ефекти старої західної мелодрами з її бутафорськими громами й блискавками" [7, 114-121].

Кінознавець та історик японського кіно Акіра Івасакі зазначає: "Ми створюємо твори мистецтва в кіно, яке засноване на застосуванні механізмів і технічних засобів, що прийшли до нас із заходу.

Проте, яким чином ми можемо виразити себе? Що в наших фільмах буде свідчити про те, що ми японці? Безсумнівно, Куросава не раз замислювався над цим. Причому для нього кіно буде тільки тоді справжнім, коли воно буде виражати японця, люблячого Ван-Гога й Руо. Завдання, яке поставив перед собою Куросава ще з часу "Німця з храму Дарумадзі", залишається для нього в силі аж до "Замку інтриг". Шкода, що "Замок інтриг" – це "Леді Макбет" по Куросава, і тим не менш цей твір безсмертний в тому сенсі, що він є експериментом у пошуках національного, класичного стилю японського кіно. Стиль цей цікавий тим, що Японія проглядає крізь призму Заходу" [1, 353].

Через три роки після фільму "Кровавий трон" режисер знову вдається до шекспірівської тематики, поставивши фільм "Злі сплять спокійно" (Warui yatsu hodo yoku nemuru). В основу фільму ліг сюжет п'єси "Гамлет". Фільм виходить у 1960 році, режисер виступає також незалежним продюсером цієї кінокартини, що зняв фільм для своєї кінокомпанії. На думку кінознавців, цю кінокартину вирізняє серед фільмів майстра висока емоційна напруга й гостра соціальна спрямованість картини. Роль головного героя Коіті Нісі виконує Тосіро Міфуне. Кінознавці зазначають, що в цьому фільмі важко розпізнати сюжет шекспірівської трагедії, але поступово шекспірівська фабула проступає крізь суто японську історію про сина бізнесмена Нісі, батько якого закінчив життя самогубством, до чого його вимусив віце-президент великої земельної кампанії. Головний герой бажає не просто помститися, він хоче розчавити життя кожного, хто навіть опосередковано був причетний до самогубства батька. Заради того, щоб викрити злочинців Нісі, ім'я якого не справжнє, використовує чужі документи, влаштовується на роботу в ту саму компанію, входить у довіру до віце-президента Івабуті та його сина і навіть жертвує своїм особистим життям, побравшись з його донькою Йосіко, що мала фізичний недолік. Гамлетовські питання режисер переносить на сучасне підгрунтя, герой вступає в боротьбу з всесильною корпорацією й жорстоко розправляється з усіма, хто стоїть на його шляху помсти. Нісі вдалося зберегти обличчя людини, ціль його боротьби змінюється, він не хоче вбивства, він хоче віддати злочинців в руки закону. Він не може використовувати свою жінку Йосіко в грі, вона людина, яку він любить. Усвідомивши себе іншим, людяним, в порівняні зі злочинцями, герой гине. Ділові вбивці хапають Нісі, вводять спирт у вени і в такому напівзапамороченому стані сажають за кермо машини й штовхають її під поїзд.

Акіра Куросава знову піднімає питання добра й зла, людяності та нелюдяності. Логіка проста: людяність перемогла, тому герой загинув, зло перемогло, тому й "Злі сплять спокійно", і в цьому сенс трагедії.

У листопаді 1983 року в місті Йокагама відкривається студія "Куросава-фільм", на цей період Куросаву вже називають живим класиком японського кіно. У 1985 році режисер вирішує знову звернутися до шекспірівської теми й на цей раз він пише сценарій за п'єсою "Король Лір". Дія переноситься у середньовічну Японію в епоху феодальних війн, прототипом короля Ліра є літній князь Хідетору, який вирішив розділити свої володіння між трьома синами. Фільм отримав назву "Ран" ("Смута") і був відзнятий з розмахом. Цей фільм є "дзідайгеки" (костюмованою історичною драмою), що присвячена падінню відомого японського аристократа епохи "сенгоку-дзідай" Ітімондзі Хідетори, в основі цієї історії лежить легенда дайме Морі Монотарі.

Події відбуваються у XVI столітті, старий князь ділить землю між трьома синами. Старші сини ошукали батька своїми фальшивими переконаннями, Хідетора проганяє молодшого сина, який наважився стверджувати, що рішення батька накличе смерть на весь рід. Його слова збуваються, і єдиним, хто готовий допомогти батьку, який вже втратив не тільки владу, але й розум, стає син Сабуро, якого він прогнав. У фільмі режисером показано прекрасну природу, створені великі батальні сцени, в яких брали участь 200 коней та 1400 статистів, костюми для фільму створювалися вручну, дизайнером був сам Куросава. Протягом десяти років режисер промальовував кожний кадр картини, і, як результат, малюнки, створені ним до фільму, були опубліковані разом з його сценарієм. На горі Фудзіяма спеціально був побудований замок, який під час зйомок спалили.

Фільм мав великий успіх і отримав чотири премії "Оскар", у тому числі за режисерську роботу.

Загалом фільми Акіри Куросави є насамперед інтелектуальними. Режисер своєю творчістю продемонстрував власне бачення Шекспіра, яке переклав на японське підґрунтя, вдихнувши нове життя в персонажі з японськими іменами. Водночас можна говорити про особливу японську версію великого єлизаветинця в історичному контексті японського світу, в якому режисером вдало порушуються питання честі й обов'язку, совісті, добра й зла, чуйності й жорстокості, життя й смерті, людського гуманізму.

Література

1. Современное японское кино : пер. с яп. / Акира Ивасаки ; общ. ред. Р.Н. Юренев ; предисл. Р.Н. Юренев. – М. : Искусство, 1962. – 522 с.
2. Липков А. И. Шекспировский экран / А.И. Липков. – М. : Искусство, 1975. – 351 с.
3. Lemaitre Henri. Shakespeare, le cinéma imaginaire et le précinema / Henri Lemaitre // Études Cinématographiques. – Paris, 1960. – №6-7. – P. 383-396.
4. Гундзи Масакацу. Японский театр Кабуки / Масакацу Гундзи. – М.: Прогресс, 1969. – 231 с.
5. Sato T. Japanese Macbeth Akira Kurosawa Talks about The Trone of Blood to Tadao Sato / Tadao Sato// Journal of the Society of Film and Television Arts. – 1969. – № 37. – P. 6-8.
6. Сергей Юткевич. Шекспир и кино / Юткевич Сергей. – М.: Наука, 1973. – 270 с.
7. Юткевич С.И. Маски Акиры Куросавы / С.И. Юткевич // Шекспир и кино. – М.: Наука, 1973. – С.114-121.

References

1. Sovremennoe iaponskoe kino : per. s iap. / Akira Ivasaki ; obshch. red. R.N. Iurenev ; predisl. R.N. Iurenev . – M. : Iskusstvo, 1962. – 522 s.
2. Lipkov A. I. Shekspirovskii ekran / A.I. Lipkov. – M. : Iskusstvo, 1975. – 351 s.
3. Lemaitre Henri. Shakespeare, le cinéma imaginaire et le précinema / Henri Lemaitre // Études Cinématographiques. – Paris, 1960. – №6-7. – P. 383-396.
4. Gundzi Masakatsu. Iaponskii teatr Kabuki / Masakatsu Gundzi. – M.: Progress, 1969. – 231 s.
5. Sato T. Japanese Macbeth Akira Kurosawa Talks about The Trone of Blood to Tadao Sato / Tadao Sato// Journal of the Society of Film and Television Arts. – 1969. – № 37. – P. 6-8.
6. Sergei Iutkevich. Shekspir i kino / Iutkevich Sergei. – M.: Nauka, 1973. – 270 s.
7. Iutkevich S.I. Maski Akiry Kurosavy / C.I. Iutkevich // Shekspir i kino. – M.: Nauka, 1973. – S.114-121.

УДК 378.048.2:355.237.1:351.746.1

Косінова Олена Миколаївна
кандидат педагогічних наук,
заслужена артистка України, доцент
кафедри режисури Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: kosinova@meta.ua

СТВОРЕННЯ У ВИЩОМУ НАВЧАЛЬНОМУ ЗАКЛАДІ ЕСТЕТИЧНОГО ОСВІТНЬОГО СЕРЕДОВИЩА

У статті визначено сутність поняття "естетичне освітнє середовище" та особливості його створення у вищому навчальному закладі. Звертається увага на те, що естетичне освітнє середовище пов'язує студента з навколишньою дійсністю і мистецтвом, дає можливість зрозуміти визначеність своєрідних умов естетичного життя студентів ВНЗ. Підкреслено, що майбутній фахівець має бачити красиве, підвищене, героїчне, прекрасне у житті і навчанні, вміти зберігати і творити його.

Зазначено, що даний процес передбачає набуття студентами естетичних знань і формування відповідних переконань, потреб, інтересів, звичок, навичок і вмінь згідно з вимогами сучасного інформаційного суспільства.

Ключові слова: естетичне освітнє середовище, інформаційне суспільство,творча діяльність, культурна спадщина, естетичний смак, естетичні почуття.

Косинова Елена Николаевна, *кандидат педагогических наук, заслуженная артистка Украины, доцент кафедры режиссуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Создание в высшем учебном заведении эстетической образовательной среды

В статье определенно сущность понятия "эстетическая образовательная среда" и особенности ее создания в высшем учебном заведении. Обращается внимание на то, что эстетическая учебная среда связывает студента с окружающей действительностью и искусством, позволяет понять определенность своеобразных условий эстетичной жизни студента ВУЗа.

Подчёркивается, что будущий специалист должен видеть красивое, героическое, прекрасное в жизни и в обучении, уметь сохранять и приумножать его. Указано, что данный процесс предусматривает приобретение студентами эстетических знаний и формирование соответствующих убеждений, потребностей, интересов, привычек, умений в соответствии с требованиями современного информационного общества.

Ключевые слова: эстетическая образовательная среда, творческая деятельность, культурное наследие, эстетический вкус, эстетические чувства.

Kosinova Elena, *Candidate of Pedagogical Sciences, Honored Artist of Ukraine, assistant professor of directing the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Aesthetic Education as Actual Training Direction of Arts High School Students

In the article it has been determined the essence of the notion “aesthetic learning environment” and peculiarities of its creation in higher educational establishment. Special attention is given to the fact that aesthetic learning environment connects students with surrounding reality and art, let us understand distinctness of peculiar conditions of aesthetic life.

Aesthetic education forms students understanding of beauty, aesthetic taste and high aesthetic ideals develops the need to keep beautiful and confirms the desire to make a beautiful life, to form it, as Karl Marx pointed out, "also according to the laws of beauty”. Aesthetic education allows students form the ability to see the highest ideal of beauty in Motherland service, in consolidation for peace and security of nations.

Keywords: aesthetic learning environment, aesthetic life, pedagogical communication, training, extracurricular work; organize educational activities, creative, aesthetic education.

У науковій літературі [1; 2; 5; 6] наголошується на наявності безлічі середовищ (соціокультурне, освітнє, безпосередньо культурне середовище), в яких відбувається становлення і підготовка майбутніх фахівців (наприклад, сім'я, референтна група і т. п).

© Косінова О. М., 2015

Головним завданням освітньої установи є створення такого культурного середовища, яке забезпечувало б якісні зміни особи вихованця за рахунок пізнання і освоєння соціально-культурних об'єктів.

Культурному середовищу, як і соціально-культурним об'єктам, властива низка позитивних педагогічних можливостей: ефективність його дії; просвітницька діяльність; гуманізація інтелектуальної сфери [3, 46–47].

Метою статті є обґрунтування заходів, спрямованих на створення у вищому навчальному закладі естетичного освітнього середовища.

Будь-яка типологія освітнього середовища умовна. У одному навчальному закладі може бути поєднання різних, іноді вельми суперечливих умов середовища. Виділимо деякі підстави, які можуть слугувати для типологізації освітнього середовища навчального закладу: за стилем взаємодії усередині середовища (конкурентна – кооперативна, гуманістична (гуманітарна) – технократична і т. д.); характером відносини до соціального досвіду і його передачі (традиційна – інноваційна; національна – інтернаціональна і т. д.); ступенем творчої активності (творча – регламентована); характером взаємодії із зовнішнім середовищем (відкрита – закрита).

У нашому дослідженні "естетичне освітнє середовище" розглядається як компонент, який впливає на функціонування і розвиток навчально-виховного процесу ВНЗ в цілому. Впливаючи на середовище, можна змінювати стан справ у підрозділах ВНЗ та перетворювати середовище ВНЗ. Естетичне освітнє середовище пов'язує студента з навколишньою дійсністю і мистецтвом, дозволяє зрозуміти визначеність своєрідних умов естетичного життя студентів ВНЗ.

У сфері безпосереднього проживання, наприклад, у гуртожитку, концентруються різні засоби комунікації (телевізор, відео, мультимедіа і ін.), тиражовані твори мистецтва (книги, компакт-диски, журнали і т. д.), твори мистецтва (картини, малюнки, художні фотографії і т. д.), продукти дизайну (меблі, наглядна агітація, комп'ютерна техніка), які володіють художніми якостями.

Територіальна сфера ВНЗ, безпосереднє середовище формування естетичних якостей. Естетичну основу цього середовища складають художні елементи студентського містечка. До них відносяться пам'ятники, плакати, архітектура, дизайн оформлення окремих навчальних аудиторій та навколишньої території навчального закладу. До соціально-культурних об'єктів НАКККіМ можна віднести навчальні корпуса, студентські гуртожитки, спортивний зал, бібліотеку, їдальні, спортивні майданчики і т. п.

Естетичне освітнє середовище включає об'єкти, які не мають прямого контакту, але які сприймаються суб'єктом завдяки спогадів або вражень від контакту з певними об'єктами у минулому. Дані об'єкти опосередковані пам'яттю студентів і можуть не завжди відповідати оригіналу. Дане середовище існує тільки в уяві як джерело естетичних образів.

"Естетичне освітнє середовище", визначається нами як простір діяльності студентів в якому взаємозв'язані матеріальні, комунікаційні, соціальні, педагогічні, психологічні умови, що забезпечують процеси навчання, виховання і розвитку, який знайомить студентів з соціально-культурними об'єктами та основним матеріалом для освоєння культурних цінностей в процесі інтегрованої взаємодії засобів навчання, навчального матеріалу та повсякденної діяльності в умовах ВНЗ і є базою освоєння естетичних цінностей культури.

"Естетичне освітнє середовище" є індивідуальним простором діяльності особистості.

Важливе значення для нашого дослідження має така категорія, як інтеграція мікросоціального середовища, яку необхідно розглядати як процедуру включення в педагогічний процес раніше не задіяних, але існуючих суб'єктів середовища.

До основних заходів інтеграції необхідно віднести: урахування полікультурності середовища навчального закладу; створення міждисциплінарних зв'язків з новими навчальними дисциплінами; використання природних, соціальних просторів макросередовища, з властивими їм процесами; застосування раніше незадіяних позитивних середовищ; співпраця з іноземними соціальними середовищами мистецьких структур.

Середовище не може бути інтегровано цілком, як правило поєднуються якісь його частини. Інтеграція мікросоціального середовища підвищує ефективність навчально-виховного процесу взагалі та формування естетичної складової професійної підготовки зокрема. Інтегроване мікросоціальне середовище стійкіше, а його вплив більш передбачений і цілеспрямований, що забезпечує формування особистості майбутнього спеціаліста.

Отже, мікросоціальне естетичне освітнє середовище ВНЗ характеризується залученням студентів до естетичних цінностей, що визначає професійне вдосконалення, яке спрямоване на реалізацію ідеалів культури, внаслідок чого виникає новий якісний стан особистості, який вдосконалює підготовленість до професійної діяльності. Надзвичайна актуальність подальших досліджень полягає у створенні сучасних педагогічних технологій, які будуть продуктивними в справі підготовки розвиненої в естетичному плані особистості митця.

Середовище, яке оточує сучасну людину, утворюється зі складної ієрархії спеціалізованих різнопорядкових систем (професійна, побутова, природна тощо). Навколишнє середовище має відносну самостійність. Темпи та можливості сучасного суспільного розвитку створюють умови для дисгармонії між людиною і соціальним середовищем.

Кожне покоління застає готовими умови матеріального життя і, лише привласнюючи їх, набуває можливості відтворювати нові, у тому числі й естетичні цінності. Побудова сучасного суспільства і вирішення його конкретних завдань, у тому числі естетичної організації навколишнього середовища, – не стихійний процес, а результат цілеспрямованої діяльності на основі наукового аналізу самої дійсності, її об'єктивних тенденцій. Отже, естетична організація сучасного професійного середовища стає обов'язковою вимогою сьогодення.

Науковці умовно поділяють соціальне середовище на макро- та мікросередовище, які перебувають в діалектичній єдності. Мікросоціальне середовище – це рівень стосунків соціальних груп. Макросередовище висуває щодо мікросередовища відповідні вимоги і створює умови для їх реалізації. Зв'язок між макро- і мікросоціальним середовищем може бути явним або малопомітним, але він завжди впливає на соціальну активність особистості.

У контексті нашого дослідження заслуговує на увагу позиція

М. В. Гребєнщикової, яка вважає, що культурне мікросередовище – середовище найближчого оточення людини (сім'я, трудовий колектив, навчальний простір). Живучи в культурному мікросередовищі людина, реагує та відбирає із загального потоку естетичної інформації лише те, що охоплює її культурний рівень. Макро- і мікросередовище можна віднести до соціально-культурних об'єктів. У свою чергу, освітнє середовище – частина соціокультурного простору, в якому взаємодіють різні освітні процеси, об'єкти та матеріали. Основним завданням освітньої установи є створення такого культурного середовища, що б забезпечувало якісні зміни особистості вихованця за рахунок пізнання й освоєння соціально-культурних об'єктів.

У більшості випадків дослідники під соціокультурним середовищем розуміють конкретний соціальний простір, за допомогою якого той, хто навчається, включається в соціокультурні зв'язки суспільства [9; 11]. Ця теза є актуальною в контексті формування естетичних якостей та повинна враховуватися науково-педагогічним і викладацьким складом ВНЗ.

Отже, під "освітнім середовищем" розуміють частину соціокультурного простору, зону взаємодії освітніх систем та їх елементів, освітнього матеріалу і суб'єктів освітніх процесів. Освітнє середовище також має великий ступінь складності, оскільки має декілька рівнів: від державного, професійного до основного свого елемента – освітнього середовища конкретного навчального закладу та навчального підрозділу.

На основі проведеного дослідження М. І. Бабковим доведено, що найбільш ефективними засобами формування естетичної культури у студентів-митців є естетизація всього навчального процесу, побудова навчального процесу в мистецьких ВНЗ на основі нових освітніх парадигм, активне залучення естетичного виховання до формування важливих професійних компетентностей майбутніх фахівців, участь студентів-митців у клубах за інтересами і гуртках художньої самодіяльності, позааудиторна робота, яка передбачає такі виховні заходи, що спрямовані на духовне піднесення студентської молоді [2, 15].

Основу того чи іншого типу освітнього середовища складають ціннісно-цільові домінанти сприйняття народу й особистості. Ці домінанти відображаються у філософських і психолого-педагогічних концепціях, що можуть бути сформульовані або бути присутніми лише в свідомості педагогів.

Сучасна система освіти не може функціонувати оптимально без урахування соціальних та інших процесів, які мають місце в державі і суспільстві. Самовизначення особистості пов'язано з постійним вибором різних форм, у тому числі й естетичної діяльності, наочної спрямованості індивідуальних інтересів, з їх подальшою трансформацією і розвитком. Це в цілому позитивно впливає на соціалізацію студентів, професійну підготовку в умовах ВНЗ.

Перед НАКККіМ постає необхідність проектування естетичного освітнього середовища як багатовимірного простору, адекватного потребам студентів і відповідного тенденціям та динаміці сучасної культури. Необхідним є гнучкий середовищний підхід. Становлення особистості відбувається на перетині різних соціальних середовищ. Людина спочатку розвивається і діє в цьому багатообразному культурному середовищі. Організація такого середовища передбачає максимальне розширення структури діяльності та стосунків майбутніх фахівців з мистецтвом, створення для кожного студента ситуацій самовизначення і вибору на цій основі - умов для самоосвіти.

Поняття "естетичне освітнє середовище" є складовою "освітнього середовища", оскільки в освітньому середовищі може існувати безліч навчальних середовищ. Проте, на відміну від "естетичного навчального середовища", середовища, яке може виникати як організовано, так і стихійно, "освітнє середовище" завжди спеціально організовується.

Естетичне освітнє середовище виступає як постійна змінна, така, що знаходиться в безперервному становленні, здатна до перетворень і співвіднесена із суб'єктом сфери естетичної діяльності. Її динаміка пов'язана як із суспільною орієнтацією, яка обумовлює рухливість та відносність естетичної оцінки такого середовища в результаті найрізноманітніших видів діяльності, що виходять далеко за межі безпосередньої художньої творчості, так і з особливостями індивідуальних смаків, переваг, потреб суб'єкта.

Естетичне освітнє середовище ВНЗ є особливим середовищем засвоєного та прийнятого суб'єктом простору соціального досвіду естетичної діяльності. Практично безмежний естетичний потенціал суспільства не може бути повністю засвоєно конкретною людиною. Він обмежений можливос-

тями свого естетичного рівня, процесом життєдіяльності, самим життям. Різні елементи естетичного середовища по-різному включаються у свідомість особистості. Одні з них діють постійно і безпосередньо, інші впливають нетривало та не мають постійного контакту. Тому є необхідним виокремлення характерних зон, які є основними типами локалізації, що позначають час і місце "зустрічі" людини з мистецтвом. Сферу культурної та художньої сфери складають театри, музеї, бібліотеки, концертні зали, дискотеки, кінотеатри тощо. Вони локалізуються у момент залучення людини до мистецтва. Одноразовими і разовими формами естетичного середовища є масові свята [7, 73–74].

Проектуючи естетичне освітнє середовище, необхідно враховувати, щоб воно: здійснювало розвиток особистості студента; впливало на формування естетично розвиненої особистості; відображало умови саморозвитку майбутнього фахівця.

Здійснити це можна за допомогою створення алгоритмів творчої діяльності, що і передбачається у розробленій педагогічній технології формування естетичної складової професійної підготовки студентів ВНЗ.

Культурна взаємодія суб'єктів освіти сприяє розвитку комунікативних якостей студентів, що, у свою чергу, реформує культурне середовище, – спочатку мікро-, а потім і макросередовище.

Суть духовно-етичної атмосфери як компоненту культурного середовища полягає у впливі культури та мистецтва на емоційно-ціннісний стан як навчальної групи в цілому, так і окремого студента. У студентів зароджуються культурні ідеї, які зростають разом із ними. Культура визріває як власний унікальний образ думок, вчинків і дій НПС на студентів, як особливість їх внутрішнього і зовнішнього життя.

Основною метою розвитку освітнього естетичного середовища є: залучення студентів до цінностей світової культури; організація діяльності, що забезпечує формування засобами різних мистецтв духовного світу студентів, їх естетичних якостей.

Усі структурні елементи естетичного освітнього середовища НАКККіМ є тісно взаємопов'язаними, знаходяться в стані взаємовпливу. Разом із тим, неповторність та своєрідність кожного окремого естетичного середовища не означає, що в ньому не виявляються негативні моменти і тенденції. Мікросоціальне середовище може бути деструктивним, таким, яке дезінтегрує все ціле, зменшує позитивні виховні можливості.

Інтегроване мікросоціальне середовище є більш стійким, а його вплив - більш передбаченим і цілеспрямованим, що забезпечує формування особистості майбутнього фахівця. Функціонування та розвиток виховної системи ВНЗ безпосередньо пов'язані з інтеграцією мікросоціального середовища НАКККіМ.

Отже, естетичне освітнє середовище НАКККіМ характеризується залученням студентів до естетичних цінностей, що визначає професійне вдосконалення, унаслідок чого виникає новий якісний стан особистості.

Цей процес розуміється нами як одна з основних цінностей життєдіяльності майбутніх фахівців, що відображає прагнення найповніше виявити свої здібності і потенціали, запровадити їх у життя з метою реалізації під час майбутньої діяльності в сфері культури та мистецтва.

Література

1. Абашкіна Н.В. Нові концепції навчання і виховання у сучасній німецькій педагогіці / Н.В. Абашкіна. – К.: Інститут системних досліджень освіти, 1995. – 32 с.

2. Библер В.С. Школа диалога культур / В.С. Библер // Искусство в школе. – М., 1992. – №2. – С.48.

3. Відродження і розвиток культури України: проблеми історії, теорії і практики // Тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції. – К.: Друкар. – 1993. – 170 с.

4. Гончаренко С. Не руйнувати, а реформувати / С. Гончаренко // Товариш. – 1997. – №25. – С.3.

5. Кант И. Критика способности суждения / И. Кант. – М.: Искусство, 1994. – 367 с.

6. Косів М. Про духовне плебейство і не тільки / М. Косів // Культура і життя. – 1995. – № 27.

7. Луначарский А.В. Избранные статьи по эстетике / А.В. Луначарский; сост. А.Ермакова. – М. : Искусство, 1975. – 391 с.

8. Макаренко А.С. О воспитании / А.С. Макаренко. – М.: Политиздат, 1988. – С.27.

9. Маслов В.С. Теорія та практика культурологічного виховання / В.С. Маслов. – К. : КВГІ, 1995. – С.11-76.

10. Національна державна комплексна програма естетичного виховання. Проект / АПН України, Інститут українознавства КДУ ім.Т.Шевченка ; Уклад. І.І. Зязюн, О.М. Семашко. – К., 1994. – С.23.

11. Педагогічні технології: навчальний посібник для вузів / О.Падалка, А.Нісімчук, І.Смолюк та ін. ; Укр. пед.ун-т ім. М.Драгоманова. – К.: Українська енциклопедія, 1995. – 254 с.

12. Men Near TV // Washington Post. – 1995. – 18.07. – P.3.

References

1. Abashkina N.V. Novi kontseptsii navchannia i vykhovannia u suchasnii nimetskii pedahohitsi / N.V. Abashkina. – K.: Instytut systemnykh doslidzhen osvity, 1995. – 32 s.

2. Bibler V.S. Shkola dialoga kul'tur / V.S. Bibler // Iskusstvo v shkole. – M., 1992. – №2. – S.48.

3. Vidrodzhennia i rozvytok kultury Ukrainy: problemy istorii, teorii i praktyky // Tezy dopovidei Vseukrainskoi naukovoi konferentsii. – K.: Drukar. – 1993. – 170 s.

4. Honcharenko S. Ne ruinuvaty, a reformuvaty / S. Honcharenko // Tovarysh. – 1997. – № 25. – S.3.
5. Kant I. Kritika sposobnosti suzhdeniia / I. Kant. – M.: Iskusstvo, 1994. – 367 s.
6. Kosiv M. Pro dukhovne plebeistvo i ne tilky / M. Kosiv // Kultura i zhyttia. – 1995. – № 27.
7. Lunacharskii A.V. Izbrannye stat'i po estetike / A.V. Lunacharskii; sost. A.Ermakova. – M. : Iskusstvo, 1975. – 391 s.
8. Makarenko A.S. O vospitanii / A.S. Makarenko. – M.: Politizdat, 1988. – S.27.
9. Maslov V.S. Teoriia ta praktyka kulturolohichnoho vykhovannia / V.S. Maslov. – K. : KVHI, 1995. – S.11-76.
10. Natsionalna derzhavna kompleksna prohrama estetychnoho vykhovannia. Proekt / APN Ukrainy, Instytut ukrainoznavstva KDU im.T.Shevchenka ; Uklad. I.I. Ziaziun, O.M. Semashko. – K., 1994. – S.23.
11. Pedahohichni tekhnolohii: Navchalnyi posibnyk dlia vuziv / O.Padalka, A.Nisimchuk, I.Smoliuk ta in. ; Ukr. ped.un-t im. M.Drahomanova. – K.: Ukrainska entsyklopediia, 1995. – 254 s.
12. Men Near TV // Washington Post. – 1995. – 18.07. – P.3.

УДК 78. 03 (477) "17–18 ст"

Лісецький Степан Йосипович
кандидат мистецтвознавства
e-mail: liseckij@e-mail.ua

ВИДАТНІ ПРЕДСТАВНИКИ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО БАРОКО (творчі досягнення С. Пекалицького і М. Дилецького)

У статті досліджується музика двох видатних композиторів XVII – початку XVIII ст., які внесли неоціненний вклад в українську музичну культуру. Автор підкреслює, що митці С. Пекалицький і М. Дилецький не тільки надали художні зразки професійної музики того часу в Україні – їхня музика і нині виконується в Європі та витримує конкуренцію на музичному ринку. Особливо важливо, що в музично-культурний процес повернуто музику С. Пекалицького.

Ключові слова: партесний концерт, Літургія, канон, С. Пекалицький, М. Дилецький.

Лисецкий Степан Иосифович, *кандидат искусствоведения*

Выдающиеся представители украинского музыкального барокко (творческие достижения С. Пекалицкого и Н. Дилецкого)

В статье исследуется музыка двух выдающихся композиторов XVII – начала XVIII ст., которые внесли большой вклад в украинскую музыкальную культуру. Автор подчеркивает, что композиторы С. Пекалицкий и Н. Дилецкий не только дали художественные образцы профессиональной музыки того времени в Украине – их музыка и сегодня исполняется в Европе и выдерживает конкуренцию на музыкальном рынке. Особенно важно то, что в сегодняшний музыкально-культурный процесс возвращена музыка С. Пекалицкого.

Ключевые слова: партесный концерт, Литургия, канон, С. Пекалицкий, Н. Дилецкий.

Lisetskyy Stepan, *Ph.D.*

Prominent representatives of ukrainian music baroque (creative achievements by S. Pekalitskij and N. Diletskij)

This article deals with the music of two outstanding composers of XVII – beginning of XVIII century, which made an invaluable contribution to the Ukrainian musical culture. The author stresses that artists – S. Pekalitskij and N. Diletskij not only gave the artistic designs of professional music of that time in Ukraine, but also, as our time already shows, their music is played in Europe, and now compete out this music market. It is particularly important that the music by S. Pekalitskij was returned to a musical-cultural process.

Keywords: partes concert, liturgy, canon, S. Pekalitskij, N. Diletskij.

Мій інтерес до музики українського бароко особливо поглибився на початку XXI ст., оскільки тоді було по-новому виконано музику двох великих українських композиторів другої половини XVII – першої чверті XVIII ст. Миколи Дилецького та Семена (Симеона) Пекалицького, а також опубліковано їхні ноти [1; 2; 5; 6]. Тобто спочатку з'явилася музика у майстерному виконанні та опубліковано ноти, а потім розпочалися нові наукові дослідження їхньої музики.

Предметом нашого дослідження є творчість двох видатних композиторів епохи бароко С. Пекалицького та М. Дилецького. Якщо доробок Пекалицького зараз викликає велику зацікавленість вчених, педагогів, виконавців, студентів, то музику Дилецького широко досліджують ще з другої половини XX ст. Ці композитори жили і творили в різний час: С. Пекалицький навчався у Львівській вищій школі й розгорнув свою діяльність в 1660–1680-х роках, а М. Дилецький – житель града Києва – навчався у Вільно, його творча діяльність починається з кінця 1670-х років і завершується у 1723 р. Обидва митці, поряд з композиторською працею, займалися диригентсько-хоровою і педагогічною. Крім того, вони могли зустрічатися і, очевидно, знали музику один одного.

Утім, Пекалицький є попередником Дилецького (за віком він був старшим приблизно на двадцять років). Додамо, що твори Пекалицького в українській музиці є чи не найпершими відомими нам авторськими композиціями. В нашому розпорядженні є Літургія ля мінор і партесний концерт "Дух Твій

© Лисецький С. Й., 2015

благий", а передує їм в українській музиці кілька хорових мініатюр кінця XVI ст., отже, Пекалицький – один із зачинателів вітчизняної музики барокового стилю. Ця позиція є новаторською.

У процесі дослідження ми будемо виходити за межі музики обох авторів на інші горизонти – виконання музики, музично-педагогічні проблеми тощо (це об'єкт нашого дослідження). Наукова новизна – аналіз музики С. Пекалицького та визначення історичної ролі його доробку в музично-творчих процесах, а також нові підходи до аналізу музики М. Дилецького й уточнення його місії в історії української музики.

А зараз перейдемо до наукових розвідок щодо доробку Пекалицького, які є чи не першими в українському музикознавстві. Якщо музику Дилецького та його теоретичний трактат "Граматика музикальна" науковці досліджують вже більше ніж півстоліття, то творчим доробком С. Пекалицького почали займатися недавно, бо ще у таких поважних фундаментальних працях, як "Історія української музики" в 6 томах (Т. 1 вийшов друком 1989 р.), "Київська школа музики XVII століття" О. Цалай-Якименко (2002 р.) прізвище С. Пекалицького не згадується взагалі.

Український камерний хор "Київ" не тільки виконав твори С. Пекалицького та М. Дилецького, а й опублікував їх ноти (2008, 2003 р.). Це значить, що хорові виконавці за останні кілька років зробили справжні відкриття. Далі слово за дослідниками. Автор цих рядків, ознайомившись із цими записами, у 2009 р. відгукнувся статтею "М. Дилецький завжди залишався киянином" [3, 15-26], де проаналізував Літургію ля мінор і партесний концерт "Дух Твій благий" Пекалицького та низку творів Дилецького. У передмові до нотного видання "Симеон Пекалицький. Духовні твори" (Київ, 2008 р.) М. Гобдич дає нові матеріали про композиторський доробок та життя Пекалицького, зокрема уточнює дані, що стосуються творчого шляху як композитора, а також як хорового диригента та музично-культурного діяча [6]. Отже, і в науковий обіг, і в навчальний вузівський процес введено вагому композиторську постать.

У згаданій вище статті "М. Дилецький завжди залишався киянином" автор цих рядків писав (2009 р.): "На сьогодні твори С. Пекалицького є найдавнішими зразками української хорової музики, автор якої нам відомий" [3, 18], тобто ми маємо можливість "доторкнутися" до них, послухати і поговорити про них. Важливо те, що музика обох композиторів опублікована і художньо високо виконана. Отже, ми стали свідками того, як реставрується українська спадщина і як доповнюється і розширяється українське історичне музикознавство.

А зараз перейдемо до розгляду творчості композитора С. Пекалицького та приведемо відомості про його життя і діяльність. В енциклопедичному довіднику "Мистецтво України" [4, 466] є відомості про те, що Семен Пекалицький народився близько 1630 р., дата смерті невідома. Він знаний як співак, хормейстер і композитор. У 60-і роки він регент капели чернігівського архієпископа Л. Барановича, а з 1667 р. – керівник хорової капели Й. Шумлянського у Львові, з 1673 р. – Придворної капели у Москві. У 80-х роках у Новгород-Сіверському очолив місцевий хор. Автор духовних творів, зокрема Літургії ля мінор.

У статті В. Протопопова "Про хорову композицію XVII – початку XVIII ст. та про Симеона Пекалицького" є більше матеріалів про нього як композитора, диригента і педагога [7, 73-100]. М. Гобдич у передмові до компакт-диску "Симеон Пекалицький. Духовні твори" [5] подає нову інформацію: вказує, що у списку нот Львівського братства за 1697 р. значаться чотири Служби Божі Пекалицького; уточнює, що у 1688 р. композитор разом із сім'єю знову їде до Москви, що там у хорі Пекалицького співав російський композитор В. Тітов.

Отже, творча діяльність С. Пекалицького розгорнулася у 1660-80-х роках. Можливо Пекалицький прибув до Києва у 50-і роки і тут познайомився із ректором Києво-Могилянської академії Л. Барановичем. У зв'язку з переїздом Барановича до Чернігова, з ним їде і Пекалицький. У 1666 р. архієпископ їде до Москви, він бере з собою хор під керівництвом С. Пекалицького. Вони там перебувають біля року (5, 4-5). У нашому розпорядженні є два твори композитора – Літургія і партесний концерт.

Вже у середині XVII ст. українська хорова музика досягає високого рівня свого розвитку, назвемо активну діяльність таких композиторів, хорових диригентів та педагогів, як Ф. Тернопольський, Й. Загвойський, В. Пикулинський, І. Календа та інші. На вершині цього розвитку стояли два великі композитори (а також педагоги і хорові диригенти) С. Пекалицький і М. Дилецький. Їхня творчість – це сплеск таланту – яскраво національного й самобутнього. Саме їхній композиторський доробок може гідно представляти українську музику в європейській бароковій культурі. Їхня музика і зараз викликає зацікавлення науковців та захоплення слухачів.

Літургія ля мінор Пекалицького має дев'ять хорових номерів, що побудовані за принципом образного, темпового і фактурного контрасту. Твори композитора написані для двох хорів. Початкова побудова Літургії є триелементною: перша фраза урочиста, друга – оповідна, третя – рухлива, хороводно-танцювальна. Дальше відбувається розвиток цього тематичного матеріалу, а потім з'являється нова тема – лірична, яку виконує тріо. Завершує першу частину матеріал, що близький до хороводу.

В № 3 "Святий Боже, Святий, Кріпкий" композитор дає цілий ряд музичних тем: перша виконується двома хорами піднесено й велично, друга – лірична дається в ансамблевому викладі, потім звучить ще одна ансамблева тема дещо спокійніша від попередніх; на чергуванні цих тематичних утворень вибудовується цей красивий за музикою хоровий номер.

№ 4 починається речитативним матеріалом (читання Апостола), що сам по собі є явищем унікальним, далі дається хоровий фрагмент, тут тема має узагальнений характер, до того ж вона розви-

вається секвенційно, відбувається чергування хорових і ансамблевих побудов. № 6 "Іже херувими" – один з найбільших номерів Літургії. На початку характер музики спокійний, епічний, тут широко використані тризвуки усіх ступенів мінорного ладу (саме така гармонія вносить величне, розлоге звучання). Друга, ансамблева тема "Тайно образующе" має лірико-просвітлений характер, її змінює ще одна ансамблева тема, за нею вступає ще ряд тем, що виконуються ансамблями, вони чергуються з хоровими узагальнюючими темами. В почерговому звучанні вони творять оповідно-ліричну сцену. Останній розділ "Херувимської" наділений динамічними звучаннями й прискореним темпом. "Іже херувими" складають враження багатої і різноманітної музичної оповіді.

"Достойно єсть" – це передостанній, восьмий номер, він також досить великий за розмірами і дуже багатий на музичні теми, які є різними за своїм характером: перша – урочиста, кілька наступних ансамблевих тем мають оповідний характер, за ними звучить хорова, грайлива тема; нею підсумовується перший розділ. Далі знову відбувається чергування хорових і ансамблевих побудов; завершується № 8 епічно-величною темою. № 9 "Слава Отцю і Сину" повторює № 1, це своєрідна образна і тематична арка Літургії, тому № 8 виконує смислову роль фіналу.

Партесний концерт "Дух Твій благий" Пекалицького передусім важливий тим, що є першим відомим нам сьогодні зразком цього жанру. Час його написання, ймовірно, 60-80-і роки XVII століття. Знаємо, що його попередники писали партесні концерти, але їхні ноти поки не знайдені. Серед композиторів старшого покоління назвемо Ф. Тернопольського, Й. Загвойського, В. Пикулинського, І. Календу. Музика концерту Пекалицького викликає справжнє захоплення. Передусім вражає наявність багатьох цікавих і різнохарактерних тем. Концертний жанр передбачає ще більшу свободу у виборі тем, у засобах їх розвитку та тембровому нюансуванні, ніж ми спостерігали в його Літургії. Дійсно, головними у творі є емоційно виразні музичні теми.

На початку є дві теми: зосереджена, мінорна (виконують два хори) і ансамблева мажорна. Далі йдуть дві побудови серединно-розробкового плану: 1) ритмічно ускладнена та 2) поспівка, що розвивається секвенційно. Потім, з 25-го т. знову експонуються дві яскраві теми: "Аллилуя" і "Дух Твій благий" з подальшим їх розвитком. З 49-го т. дається досить великий розвиток. В останньому розділі концерту композитор дає ще дві виразні теми, які чергуються з епізодами більш узагальненого плану. Динаміка наростає до кінця твору, останній акорд за барочною традицією є мажорним, він звучить наче світлий промінь серед тривалого розвитку мінорної музики. Отже, структурно концерт вибудовується не тільки як зіставлення всього складу обох хорів і ансамблевих побудов, але й як чергування експозиційно-тематичних матеріалів з подальшим їх розвитком. Такий принцип дозволив композитору зробити твір динамічним, тримати увагу слухачів у напрузі (поетапне введення нових тем викликає у слухача постійне зацікавлення).

Зосередимо нашу увагу на особливостях музичної мови у творах Пекалицького, а також зробимо порівняльний аналіз її з музичною мовою Дилецького. Пекалицький вживає головним чином тризвучні гармонії навіть у кадансах. D7 тут відсутній, але дисонантні гармонії на V ступені є, наприклад, акорд мі-ля-сі-мі (ля затримання до соль-дієз). Втім композитор вживає IV7 і II7, вони взяті як в основному вигляді, так і в оберненнях. Зауважимо, що у кантах та псальмах субдомінантні септакорди вживалися досить часто, вони були характерною рисою барочної гармонії.

Взаємозв'язки між акордами у творах Пекалицького – кварто-квінтові, секундові й терцові. Кварто-квінтові співвідношення акордів властиві для початкових зворотів (t-IV-t, IV-t). У закінченнях побудов композитор дає послідовності з кількох акордів (t-II-IV-D-t; IV-t-D-t; II-D-t). До цього додамо цікавий половинний каданс: D-VI/D-D. Якщо секундові з'єднання акордів наявні в кадансах (IV-V), то терцові даються між побудовами (t-VI-t-II-IV; t-VI). Ладо-гармонічні особливості Літургії Пекалицького полягають у тому, що композитор представляє тональність, як головними (V-t, IV-t), так і побічними акордами ладу. Кварто-квінтові відношення вжиті композитором у діатонічних секвенціях. Таких місць у творі є досить багато, вони були для митця нормою. Отже, ми маємо приклад барочної гармонії, де використані усі ступені ладу, де сформовані автентичні та плагальні гармонічні звороти (тобто окремі елементи функціональної системи), причому Пекалицький вживає у мінорному ладі як мінорний п'ятий ступінь (d), так і мажорний (D). В. Протопопов у згаданій вище статті зауважує, що ці тризвуки є незалежним один від одного, вони у з'єднанні з тонікою мають різні емоційно-образні відтінки: епічний (d-t) і експресивний (D-t). У заключних кадансах переважає другий варіант.

У Літургії Пекалицького цікавим для нас є наявність яскравого тематичного матеріалу, його розвиток, формотворчі принципи та тональні плани (адже, мова йде про музику другої половини XVII ст. – часи Люллі, Г. Перселла, А. Страдел-ли). Тут є два типи тем. Перший – початкова або заключна тема, що виконується tutti. Такі теми нагадують початкове або підсумкове кадансування, це побудови невеликі, вони базуються на таких гармонічних зворотах: t-IV-t, V-t. Ці теми доцільніше називати тематичними утвореннями.

Другий тип – це кантові теми, вони більш розвинені, осмислені й навіть більш індивідуалізовані, ніж попередні. Вони мелодично виразні, розвинуті гармонічно і фактурно. Наприклад, кантова тема цікава в багатьох відношеннях, зокрема відхиленням із ля мінору в ре мінор, завершеною чотиритактовою будовою тощо (Літургія, № 2, т. 5-10). Ще цікавішою видається нам інша кантова тема (Літургія, № 5, т. 14-20). Її "зерно" (перші три такти) приємно вражає переконливо зробленою модуляцією у до-

мінантову тональність: подвійна домінанта стала домінантою у новій тональності, потім зроблене кадансове закріплення (II-D-t). Наступні чотири такти: розвиток матеріалу і повернення до початкової тональності; тут застосована секвенція: I-IV, II-V у до мажорі; потім: t-D-t у ля мінорі.

Літургія Пекалицького засвідчує, що в українській музиці 1660-80-х років закладено фундамент як ладо-гармонії, так і формотворення. Тут маємо стабільні тризвучні гармонії, вироблені взаємозв'язки між акордами, накреслені модуляційні процеси тощо; в цьому творі наявні зразки формування музичного тематизму та його розвитку. Завершимо розмову про цю музику висловом В. Протопопова: "Служба" С. Пекалицького – свідчення високого рівня розвитку української хорової музики XVII ст." [7].

Про життєвий шлях Миколи Павловича Дилецького відомо небагато. Наро-дився у Києві в 1650 р. (ця дата вимагає уточнення). Достеменно відомо, що у 1675 році він був ще студентом Віленської академії, писав музику. Тоді, у 70-х роках, створив перший варіант "Граматики музикальної". У 1677 р. він їде до Смоленська, а 1679 – до Москви на запрошення тодішніх державних осіб. Вже на початку XXI ст. з'явилися нові дані з біографії Дилецького. О. Цалай-Якименко у своїй праці "Київська школа музики XVII століття" [8] наводить низку припущень про те, як перебігав життєвий шлях Дилецького у 80-90-і роки XVII та у 1-й чверті XVIII ст. Вона припускає, що композитор протягом цього двадцятиліття кілька разів повертався до Києва і тут міг працювати в Києво-Могилянській академії, що "Воскресенський канон" написано в 90-х роках і виконано у 1694 р. на відкритті Богоявленського собору при Академії. Дослідниця доводить, що вже на початку XVIII століття композитор їде до Петербурга і пише там останній варіант своєї граматики [8].

Загально відомо, що з середини XVII століття з України до Москви постійно запрошували музикантів, хорових диригентів, педагогів, співаків. Серед композиторів та диригентів назвемо Ф. Тернопольського, І. Календу, С. Пекалицького. Росії потрібні були фахівці для запровадження в церковну практику багатоголосного співу. Великий внесок у цю справу зробив М. Дилецький, який розгорнув там широку діяльність з кінця 70-х років, а згодом, на початку XVIII ст., у Петербурзі. Очевидно, переїзд Дилецького до нової столиці Російської імперії пов'язаний з реформуванням Хору государевих півчих дяків у Придворну співацьку капелу й впровадженням у хорову практику малолітніх хлопчиків, що її перенесено з України до Росії на початку XVIII ст. М. Дилецький брав участь у формуванні цього колективу, він тоді, у 1723 році завершив останній варіант своєї "Граматики музикальної", причому мова праці староукраїнська (на відміну від смоленського і московського варіантів цієї граматики). Думаємо, що Придворна співацька капела формувалася головно з українців.

Вже наприкінці XVII століття музика Дилецького широко розповсюдилася також і в Україні, її співали повсюдно. В архівах багатьох українських міст, зокрема Києва і Львова, зберігаються рукописи його творів. Дилецький неодноразово підкреслював, що він уродженець Києва; він своєю творчістю та диригентською, педагогічною і музично-теоретичною діяльністю довів, що його праця продовжує і розвиває традиції української музичної культури.

Об'єктом нашої розмови буде музика М. Дилецького у порівнянні з творами його попередників, сучасників і наступників; спробуємо на цій основі виявити особливості його музичного стилю та окреслити його історичне значення для роз-витку української, а також російської музики. Відомо, що М. Дилецький вступив на композиторську стезю наприкінці 1670-х років, але вже через 10-15 р. став дуже відомим і часто виконуваним автором. Його рукописні музичні композиції швидко поширювалися, вони вагомо влилися у музично-творчий процес України і Росії, особливо інтенсивним і навіть бурхливим він був в Україні. Про це засвідчують музичні архіви Києва, Львова, Москви та інших міст, де зберігаються його музичні композиції. На сьогодні опубліковано і виконано Камерним хором "Київ" під керуванням М. Гобдича усі знайдені науковцями його твори. Тут є три Літургії: "Чотириголосна", "Київська", "Препорціональна", чотири партесні концерти: "Іже образу Твоєму", "Прийдіте, людіє", "Вошел єси в церков", "Ісповідайтесь та Хваліте", причасний вірш "Тіло Христово" та "Воскресенський канон". Зосередимо увагу на Літургії ля мінор та партесному концерті "Іже образу Твоєму".

Музика Літургії ля мінор (чотириголосної) приваблює новаторським, індивідуалізованим підходом композитора до викладу музичної думки: це і епічна оповідь, і сплеск радості, і стриманий роздум, і глибоке душевне переживання. Перша хорова тема є яскравою знахідкою Дилецького, зразком високої майстерності. Тема дещо незвична. На початку композитор прагне гармонією підкреслити архаїчність звучання, вживаючи натурально-ладові звороти, чисту діатоніку (t-III, VII-t, d-VI-d, t); ця побудова є цільною також і з погляду метро-ритміки. У другому реченні теми Дилецький вносить нові жанрові та ладо-гармонічні риси. Ритміка стала жвавішою, вона певною мірою перегукується з фольклором. В цьому ритмі вчувається жанрова основа народних веснянок. Друге речення багатше гармонічно, ніж перше: поява II-1 є модулюючим акордом із ля мінору у фа мажор (це – досить рідкісний і вишуканий засіб переходу в іншу тональність: II-1=IV). Якщо перехід з фа мажору в ре мінор є досить традиційним (він подібний до багатьох фольклорних зразків як зіставлення паралельних тональностей), то закріплення нової тональності дається через мажорну домінанту, а в останньому такті музичної теми композитор бере мажорну тоніку, яка вразила своєю несподіваною появою.

Музична тема "Святий Боже" (№ 3) також своєрідна ладо-гармонією, метроритмікою та структурою. Починається вона таким зворотом: t-D-t, потім зроблено відхилення у паралельний до мажор і завершується натурально-ладовим кадансом: d-t. Мелодико-секвенційне розгортання нагадує фольклорні пісенні зразки. Метро-ритмічно вона відмінна від теми "Слава Отцю і Сину". У темі "Іже херуви-

ми" (№ 6) цікавою є зміна гармонії, що відбувається на витриманому звукові в мелодії: t-D-t, VII-III-VII і т.д. та змінна тоніка: ре мінор, ре мажор. Справжнє зацікавлення професіоналів викликають й інші музичні теми з Літургії, наприклад, "Свят, свят", вражає своєю співучістю і мелодично розгорнутою вокалізацією. Розвиток матеріалу дається як через секвенцію (діатонічну й хроматичну), так і через повторення варіативне й трансформоване.

Отже, художня довершеність Літургії ля мінор Дилецького закладена в яскравому й різноманітному тематизмі, в різнотипному розвиткові цього матеріалу, у врівноваженості тематичної наповненості й розробковості, у багатстві гармонії та метро-ритміки. До того додаймо ще одну драматургічну лінію – речитативну – і матимемо новаторську для того часу музичну композицію. У партесних концертах Дилецький вирішував дещо інші проблеми, ніж у Літургії. Концерт – твір порівняно невеликий, втім він повинен бути різнохарактерним і композиційно вивіреним. Його функція, як вставного номеру, внести в Службу Божу образний, гармонічний і фактурний контрасти.

Партесний концерт "Іже образу Твоєму" цікавий для нас у багатьох відношеннях. Передусім, твір написано для чотириголосного хору. На перший погляд, це – деталь нібито незначна, але фактично перехід з 8-и, 10-и, 12-и голосся на чотириголосну гармонію стане нормативним для класицизму (тобто такий перехід таїть у собі погляд у майбутнє). Якщо до того додати, що Дилецький відійшов від деяких інших барочних стандартів (наприклад, нормативного триголосся в епізодах), то зрозуміємо, що він прагне до нових композиційних рішень. Твір починається двоголосною темою, яка виростає з унісону і закінчується октавою. Звучання цієї одинадцятитактної побудови вражає народним колоритом і передвіщає деякі теми М. Леонтовича та К. Стеценка. Двоголосся Дилецького з усіх боків – інтонаційно-ладового, гармонічного, метро-ритмічного – є високохудожнім; помітно, що композитор добре обізнаний і з народною поліфонією.

Друга тема (чотириголосна) характерна й індивідуалізована. Вона пройнята щирістю, душевним теплом. Інтонаційно ця тема близька до хору "Піють півні" М. Леонтовича, зокрема в першій частині твору. Музика Дилецького звучить світло, по-весняному радісно. Такий емоційний стан твориться передусім гармонією: t-III-d-VII-D7>III і т.д. Названі вище теми творять перший розділ – експозицію двох образних начал. Наступний розділ твору (21-34 т.) – середина: перша побудова (4 т.) тонально нестійка, наступні пройняті розвитком – діалогічні репліки між різними хоровими партіями. Тут багато разів повторено такий гармонічний зворот: t-d-VI-III.

Третій розділ (з 55-го т.) виконує роль репризи, вона неточна ні за тематичним матеріалом, ні за тональним планом. Починається реприза з другої теми у ре мінорі. Потім, після невеликої зв'язки, дається нова тема, вона яскрава за характером. Тут є два елементи (3/1 і 2/2). Тональність ля мінор. Отже, реприза неточна, а в тональному плані дзеркальна (в експозиції: тема А – ля мінор, ре мінор; тема Б – ре мінор, в репризі: тема Б1 – ре мінор, ля мінор, тема В – ля мінор). А в цілому концерт "Іже образу Твоєму" написано в складній тричастинній формі з кодою, твір насичено цікавими темами і яскравими контрастами як між розділами, так і в середині них. Багатою є гармонія та фактура.

Причасний вірш "Тіло Христове" Дилецького в цілому світлий, радісний, композитор творить ці образи рухливими музичними темами, місцями насиченими навіть танцювальним елементом. "Воскресенський канон" – це великомасштабна музична композиція, що виконується на Великдень. Канон – велика сюїта, що утворена з десяти частин ("Пісень"), вони витримані у різних відтінках святково-радісного, просвітлено-урочистого Великодного піднесення.

Безумовно, яскравим твором є партесний концерт "Сначала десь поутру рано" невідомого автора. Як засвідчують історики музики, твір з'явився у 30-і роки XVIII ст., тобто вже після того, як завершив свій творчий шлях Дилецький. Невідомий автор у творі, з одного боку, повернувся до традицій, що були панівними ще до Дилецького; з другого боку, вніс і ряд нових стильових рис. Тут відбулося повернення до 12-голосся та до триголосся в епізодах. Але разом з тим у концерті "Сначала десь поутру-рано" розвинутою є фактура, використано різні склади – гармонічний, гомофонний і поліфонічний, динамічною є форма. Згаданий твір вирізняється й тим, що він написаний на світський текст і міг виконуватися в побутових умовах, наприклад, в бурсі й то в часи не контрольовані педагогами, адже там йдеться про вечоринку, не дозволену шкільним статутом.

Значення творчості М. Дилецького для розвитку української музики надзвичайно велике. Його доробок став вершиною розвитку української барокової музики. За часом діяльності Дилецький є попередником Й.-С. Баха, а за художньою значимістю Дилецького можна прирівняти до ролі Баха для німецької музичної культури.

Дилецький заклав основи партесного співу в Росії й виховав плеяду композиторів, серед них В. Титов, В. Калашников. В нашій музиці Дилецький підсумував більш ніж столітній процес розвитку хорової музики, його доробок – це вершина того розвитку. Дилецький впровадив індивідуалізований тематизм, до того ж, його теми яскраво національні, вони близькі до народних колядок, ліричних пісень, веснянок тощо.

Музика М. Дилецького, як і С. Пекалицького в наш час (початок XXI ст.) живе повнокровним художнім життям. Наш сучасник сприймає їхні твори як вищий еталон духовності, адже Пекалицький і Дилецький прагнули надати високі зразки професійної музики з її характерно-українським, національним забарвленням.

Література

1. Дилецький М. Духовні твори. Виконує камерний хор "Київ", 2003 (компакт-диск).
2. Дилецький М. Духовні твори (ноти) / Дилецький М. – К., 2003. – 148 с.
3. Лісецький С. Й. Наукові статті. Рецензії. Навчально-методичні матеріали / Лісецький С. Й. – К.: Бізнес-поліграф, 2009. – С. 15-26.
4. Мистецтво України. Бібліографічний довідник; за ред. А. В. Кудрицького. – К.: "Українська енциклопедія" імені М.П. Бажана, 1997. – С. 466.
5. "Пекалицький Симеон. Духовні твори". Виконує камерний хор "Київ". – 2008 (компкт-диск).
6. Пекалицький Симеон. Духовні твори (ноти). – К., 2008. – 53 с.
7. Протопопов В. Про хорову багатоголосну композицію XVII-XVIII ст. та про Семена Пекалицького / Протопопов В. // Українське музикознавство № 6. – К.: Музична Україна, 1971. – С. 73-100.
8. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII століття / Цалай-Якименко О. – Київ-Львів-Полтава, 2002. – 487 с.

References

1. Dyletskyi M. Dukhovni tvory. Vykonuie kamernyi khor "Kyiv", 2003 (kompakt-dysk).
2. Dyletskyi M. Dukhovni tvory (noty) / Dyletskyi M. – K., 2003. – 148 s.
3. Lisetskyi S. Y. Naukovi statti. Retsenzii. Navchalno-metodychni materialy / Lisetskyi S. Y. – K.: Biznespolihraf, 2009. – S. 15-26.
4. Mystetstvo Ukrainy. Bibliohrafichnyi dovidnyk; za red. A. V. Kudrytskoho. – K.: "Ukrainska entsyklopediia" imeni M.P. Bazhana, 1997. – S. 466.
5. "Pekalytskyi Symeon. Dukhovni tvory". Vykonuie kamernyi khor "Kyiv". – 2008 (kompkt-dysk).
6. Pekalytskyi Symeon. Dukhovni tvory (noty). – K., 2008. – 53 s.
7. Protopopov V. Pro khorovu bahatoholosnu kompozytsiiu XVII-XVIII st. ta pro Semena Pekalytskoho / Protopopov V. // Ukrainske muzykoznavstvo № 6. – K.: Muzychna Ukraina, 1971. – S. 73-100.
8. Tsalai-Yakymenko O. Kyivska shkola muzyky XVII stolittia / Tsalai-Yakymenko O. – Kyiv-Lviv-Poltava, 2002. – 487 s.

УДК 786.2

Фан Бин
доцент, проректор консерватории
Тайшаньского университета (КНР)
e-mail: 574285650@qq.com

СТИЛЕВЫЕ АСПЕКТЫ АДАПТАЦИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ СОВРЕМЕННЫХ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Статья посвящена проблеме взаимодействия китайского музыкального фольклора с композиторской практикой китайських композиторов XX века. Рассматриваются вопросы претворения традиций музыкальной культуры Китая в фортепианной музыке, а также выявляются принципы адаптации исинтрументальной специфики китайской музыки к выразительным и исполнительским возможностям фортепиано.

Ключевые слова: китайский фольклор, инструментальная традиция, фортепиано, тембр, имитация тембра, звуковой образ.

Фан Бин, *доцент, проректор консерваторії Тайшаньського університету (КНР)*

Стильові аспекти адаптації національної інструментальної традиції у фортепіанній музиці сучасних китайських композиторів

Стаття присвячена проблемі взаємодії китайського музичного фольклору з композиторської практикою китайських композиторів XX століття. Розглядаються питання втілення традицій музичної культури Китаю в фортепіанній музиці, а також виявляються принципи адаптації інструментальної специфіки китайської музики до виразних і виконавських можливостей фортепіано.

Ключові слова: китайський фольклор, інструментальна традиція, фортепіано, тембр, імітація тембру, звуковий образ.

Fang Bing, *associate professor, Vice rector Conservatory of Taishan State University (China)*

Stylistic aspects of adaptation the national tradition in instrumental piano music of contemporary Chinese composers

The article deals with the interaction of Chinese folk music with the practice of Chinese composers of the twentieth century. The issues of implementation of China's traditional musical culture in piano music. Identifies principles of adaptation isntrumental specifics of Chinese music to the expressive possibilities of the piano and performing.

The purpose of the article – to identify specific guidelines adaptation of folk music of China in terms of piano expressiveness in the works of modern Chinese composers.

© Фан Бин, 2015

Universal technological and expressive possibilities of the piano became urgent for Chinese composers of the twentieth century, who in their work relied on the traditions of their national musical culture. Musical tradition of China is significantly different from the classical European. In their works, Chinese composers inherited tonal and rhythmic specificity of Chinese folk music, the characteristical sound of the voices of Chinese folk instruments and playing techniques to them. In their piano works, they were on the way to adapt "native" musical material to the expressive possibilities of a "foreign" tool. This synthesis is largely determined the national character and style specifics of Chinese piano music.

The consequence of this composer's method was to the fore such forms of piano music as arrangement and transcription of songs and instrumental samples of Chinese folk music.

Chinese composers of the twentieth century in their piano works based on folk traditions of their musical culture, and this is reflected in the melodic, harmonic, intonation, rhytmical and sonoric level of their works.

An example of the refractive index of the creative adaptation of national folklore and expressive potential of the piano to the specific timbre of Chinese folk instruments is to play Lee Inhaj "Chinese flute and the drum at dusk." This work is a vivid imprint in a piano sound dialogue between the two instruments – the Chinese flute and drum. Sound image of colorful instrumental timbres embodied in the specific decision textured, dynamic, rhytmic and articulation piano expressiveness.

Among the stylistic features of the works of Lee Inhaj note the following: a thematic link with the national culture; reliance on Chinese folk songs as tonal and thematic basis of a musical work; adaptation to the piano texture and tonal variety of performance techniques of Chinese instrumental tradition; leading role in the principle of individual creative breaking of national musical traditions.

Keywords: Chinese folk, instrumental tradition, piano, voice, tone simulation, the sound image.

Фортепианная музыка составляет значительную часть профессионального композиторского творчества в Китае. С выходом китайской культуры в европейский музыкальный мир фортепиано приобрело огромную популярность у китайских композиторов и исполнителей. На протяжении XX века они активно осваивали выразительные и технологические возможности "короля инструментов" – именно такой статус закрепился за фортепиано в Европе благодаря универсальным качествам этого музыкального инструмента.

Универсализм фортепиано стал актуальным и для китайских композиторов, которые в своём творчестве опирались на традиции своей национальной музыкальной культуры, в значительной степени отличающейся от культуры европейской. Наследуя интонационную и ритмическую специфику китайского музыкального фольклора, характерность звучания тембров китайских народных инструментов и приёмы игры на них, композиторы шли по пути адаптации "своего" музыкального материала к выразительным возможностям "чужого" инструмента. Этот синтез во многом определил национальный колорит и стилевую специфику китайской фортепианной музыки.

Вопросы развития национальной фортепианной музыкальной культуры преставляют большой интерес среди китайских исследователей. Этой теме посвящены работы Бу Ли [1], Бян Мэн [2], Ван Юйхэ [4] и многих других авторов. Проблема национальной специфики китайской фортепианной музыки рассматривается в работах Ван Ин [3], Пэн Чэн [8], Чэн Сюй [11], П. Гайдай [5]. Однако не во всех исследованиях затрагивается вопрос о принципах адаптации китайского фольклорного материала к фортепианному звучанию и исполнительской технике. Поэтому для современного музыканта актуальным является изучение именно этой проблемы.

Цель статьи – выявить специальные принципы адаптации музыкального фольклора Китая в условиях фортепианной выразительности в творчестве современных китайских композиторов.

Взаимодействие профессионального композиторского творчества и древнейших национальных традиций музыкального искусства в высшей степени характерно для китайской музыки XX века. Творческое переосмысление фольклора в условиях современного музыкального мышления является важным звеном стилевого развития китайской профессиональной музыки. Яркий пример этому – жанровая область фортепианной музыки китайских композиторов, где в наибольшей степени проявляется тесная связь с музыкальным фольклором. Развитие фортепианной музыки в Китае происходит под знаком интенсивного и всестороннего обращения композиторов к фольклору, что отразилось, несомненно, на образно-содержательной направленности их творчества и на комплексе используемых средств музыкальной выразительности.

Когда европейский слушатель впервые знакомится с китайской музыкой, его поражают буквально все стороны и общий колорит звучащего материала. Это и специфическое звучание китайских инструментов, и характер вокального звукоизвлечения (носовые, гортанные), и подбор тембров, и ладовый строй, и музыкальное оформление, и сочетание текста с музыкой, жестом, пластикой – весь комплекс выразительных средств, образующий в целом театральное действие. Подобное соединение различных по своим выразительным функциям компонентов образует своеобразие китайской музыки. Это свойство отличает восточную музыкальную традицию, в частности китайскую, от европейского художественного мышления.

Особенностью интонационного строя китайской музыки является преимущественно смысловой, семантический характер интонирования. И в этом коренное ее отличие от европейского типа, в котором преобладает эмоциональная интонация. Это связано с природой китайского языка, обладающего четырьмя типами семантического интонирования.

Ярким своеобразием отличается прежде всего ладово-гармоническая природа китайской музыкальной традиции, в основе которой пентатонные и гептатонные лады. Пентатоника, как основа китайской музыки, в общем является не просто ладом, а звукорядом, в рамках которого возможны различные лады (от каждого из звука пентатоники может образовываться последующий пентатонный лад). Пентатонные и гептатонные лады часто определяются исследователями как основа традиционной китайской музыки [8, 15]. Пентатонический склад древнекитайской музыки сформировался не в результате "технического" несовершенства воспроизводящего инструментального аппарата, а складом самого мышления, мировоззренческими позициями древнего Китая. Каждый тон пентатоники символизирует не только природные явления, но и определённые социальные отношения. Так, тон гун символизирует правителя, шан – чиновника, цзюэ – народ, чжи – поступки, юй – вещи. Каждому музыкальному тону также соответствовала определённая стихия природы: первому – гром, второму – шум ветра в ветвях, третьему – потрескивание дров в огне, четвёртому и пятому – журчание воды.

Китайским народным песням свойственны гетерофонный и монодический склад. Их отличает богатое ритмическое своеобразие (обилие ритмических ostinato, пунктирные и синкопированные ритмы). Манера исполнения народных песен также отличается от европейской вокально-исполнительской традиции: преобладает фальцетная, горловая окраска звука.

Китайские композиторы XX века в своём фортепианном творчестве опираются на фольклорные традиции своей музыкальной культуры. Это выражается на мелодическом, гармоническом, интонационно-ладовом, метроритмическом и сонористическом уровне из сочинений. Исследователь фортепианной музыки в Китае Ван Ин отмечает ориентацию современных композиторов на национальную традицию как главную идею развития китайской фортепианной музыки [3, 9]. Следствием этого композиторского метода стало выдвижение на первый план таких форм фортепианной музыки, как переложение, аранжировки и транскрипции песенных и инструментальных образцов китайской народной музыки.

При этом большинство современных китайских композиторов стоят на позициях творческой переработки национального фольклора, активного переосмысления музыкальных традиций своего народа в соответствии с особенностями фортепианного звучания и исполнительской техники. Так, П. Гайдай отмечает, что "… жанр аранжировки в фортепианном искусстве Китая достиг высокого художественного уровня, подразумевающего не просто обработку известных музыкальных мотивов, но и творческое преломление национального фольклора, синтезирование его особенностей со спецификой фортепианного звучания и техникой исполнения на этом инструменте" [5, 62].

В инструментальной музыке XX столетия фортепиано заняло лидирующие позиции, поскольку технологический и художественно-выразительный арсенал этого инструмента оказался отзывчивым на самые смелые и разнообразные искания композиторов. Фортепианная музыка XX века представляет собой очень широкую стилевую палитру, в которой отобразились ведущие тенденции музыкального искусства этой эпохи. Исследователи отмечают, что существенными для развития фортепианного искусства оказались такие направления композиторской практики, как неоклассицизм, неоромантизм, импрессионизм и неофольклоризм [6]. Каждое из этих стилевых направлений выработало свой набор выразительных средств и норм исполнительской техники, которые значительно обогатили европейскую традицию фортепианного искусства.

Особое место в эволюции фортепианной музыки занимает экспериментальное направление, которое связано с деятельностью композиторов-авангардистов. Идея "препарированного (подготовленного) инструмента", приспособленного к специальным темброво-фоническим выразительным возможностям, часто в основе своей была обращена к внеевропейским факторам музыкального искусства. Многие из американских композиторов авангардного направления (Г. Коуэлл, Д. Кейдж, Д. Крамб) активно интересовались восточными культурами, их музыкальными традициями, разнообразным и экзотическим для европейского слуха, инструментарием, исполнительскими манерами и т.п.

Результатом этого интереса явилось изучение индийского, африканского и дальневосточного музыкального фольклора, религиозно-философских и духовных истоков музыки Индии, Африки, Китая и Японии. В своих фортепианных сочинениях американские и европейские композиторы пытались совместить органологические возможности фортепиано с особенностями тембральной специфики традиционных инструментов неевропейских стран. Всё это обусловило тенденцию тесного взаимодействия профессиональной композиторской практики с фольклорными традициями и межкультурный диалог Востока и Запада. При этом жанровая область фортепианной музыки поразительным образом сумела вместить в себе эту магистральную линию развития музыкальной культуры XX века.

На современном этапе развития профессиональной композиторской практики можно выделить несколько наиболее общих принципов взаимодействия композитора с фольклорными традициями. Первый принцип основан на использовании народных мелодий в качестве основного тематического материала, в этом случае композитор цитирует фольклорный источник. Второй принцип предполагает "частичное" использование фольклорных элементов: отдельные интонационно-мелодические обороты, метроритмические характеристики, тембровую атрибутивность. Третий принцип базируется на приёме стилизации фольклора, то есть создании композиторами музыкального тематического материала, по своему звуковому (сонористическому) облику схожего с фольклорным. В каждом из этих случаев происходит творческое переосмысление фольклорного первоисточника, синтез этих принципов рождает гла-

вную идею взаимодействия профессионального композитора с традициями своей культуры, которую И. Земцовский однажды определил как "переинтонирование фольклора" [7].

Современные китайские композиторы очень часто черпают свои творческие идеи в разнообразии звукового мира китайской народной музыки – специфические тембровые характеристики древнейших музыкальных инструментов до сих пор вдохновляют профессиональных музыкантов, что находит оригинальное выражение в их фортепианном творчестве. В их фортепианных сочинениях можно услышать подражание таким инструментам, как сон (деревянный духовой инструмент с очень широким диапазоном и подвижностью звука, что дает возможность подражать пению птиц), шен (многоголосный деревянный духовой инструмент, наподобие флейты Пана), китайская флейта, эрху и бань-ху (струнно-смычковые инструменты, которые обладают специфическим звучанием перебора струн), всевозможные барабаны. Барабаны и гонги занимают очень значительное место в китайской инструментальной традиции. В музыке, исполняемой на них, преобладают высокие регистры и подчас резкая звучность.

Как видим, богатейшая музыкальная традиция древней культуры отличается разнообразием темброво-инструментальных характеристик, что позволяет значительно обогатить звуковой облик фортепиано, которое рассматривается композиторами как инструмент, выразительные возможности которого могут "адаптироваться" к тембровой специфике самых различных инструментов.

"Имитация в фортепианной фактуре звучания и приёмов игры на национальных инструментах, – пишет П. Гайдай, – наряду с заимствованиями из песенного фольклора создает неповторимый самобытный облик китайского фортепианного искусства, благодаря чему оно выходит за рамки собственно инструментального творчества и становится неотъемлемой частью китайской национальной культуры" [5, 63].

Примером творческого преломления национального фольклора и адаптации выразительного потенциала фортепиано к тембровой специфике китайских народных инструментов может послужить пьеса Ли Инхая "Китайская флейта и барабан в сумерках". Это сочинение представляет собой колоритное запечатление в фортепианном звучании диалога двух инструментов – флейты и барабана. Звуковой облик этих различных по своей тембровой краске инструментов здесь воплощён в своеобразии фактурного, динамического, метроритмического и артикуляционного решения фортепианной выразительности. А их "диалог" трактуется композитором как сопоставление контрастных интонационно-тематических пластов, но не в конфликтном плане, а как оттеняющих друг друга. Это противопоставление решено Ли Инхаем в колористическом плане, что обусловило и композиционное решение пьесы: она состоит из ряда контрастных эпизодов, в которых поочерёдно представлены звуковые образы флейты и барабана, иногда соединяющихся в своём звучании.

В творчестве Ли Инхая осуществляется основная идея национального своеобразия китайской фортепианной музыки, которая, по мнению самого композитора, заложена в "богатейшей истории китайского народа и его культуры, которая питает композиторов-профессионалов" [9, 4]. В своих многочисленных фортепианных сочинениях композитор значительно обогатил опыт своих соотечественников в освоении европейского инструмента, его принципы работы с национальным музыкальным фольклором отличаются оригинальностью и самобытностью. Кроме того, его фортепианная музыка существенно обогатила фортепианный репертуар китайских исполнителей, а педагогическая деятельность Ли Инхая направлена на воспитание "чуткого и вдумчивого слышания образного содержания музыки, идущего из глубины веков" [10, 5].

Музыкальный тематизм небольшого вступительного раздела пьесы "Китайская флейта и барабан в сумерках" в концентрированном виде представляет стилевую специфику музыкального языка: "пустые" пентатонные октавы с кварто-квинтовым наполнением, которые изложены в духе импрессионистской "ленточной" фортепианной фактуры К. Дебюсси (т. 3), отсутствие метроритмической определённости в изложении музыкального материала и импровизационная свобода исполнителя. От традиций народного инструментализма идут и приемы орнаментального расцвечивания мелодий, одним из которых является участие мелизматики в структуре мотивов, когда орнамент является органической частью мелодии, придавая ей гибкость, изысканность и пластичность.

К искусству импровизации исполнителей на народных инструментах восходит и применяемый в пьесе метод вариационного развития основного тематизма. Этот метод воплощается в орнаментальном варьировании основной мелодии, а также в удвоении мелодической линии и использовании пассажей из созвучий кварто-квинтового строения. Большая часть звукоизобразительных моментов в пьесе связана с имитацией игры на народных инструментах.

Здесь же экспонируется тематизм контрастных звуковых образов пьесы – барабана и флейты. Первый из них представлен репетиционным звучанием тона b (т.1), который предполагает очень тонкую динамическую и артикуляционную нюансировку, имитирующую звучание ударного инструмента. Второе проведение этого тематизма звучит более колоритно, поскольку он изложен пентатонным созвучием es-f-as-b, которое так же очень свободно исполняется в метроритмическом плане. Звучание флейты ознаменовано перемещением в высокий регистр (от т. 4) и появлением мелодических элементов и широкого регистрового охвата.

В первом эпизоде пьесы (от ц. 2) звучит мелодия в народном духе, которая имитирует звучание древнейшего струнно-смычкового инструмента цинь (имитация этого же инструмента присутствует и в

фактуре эпизода от ц. 4). Ладовая основа этой темы – пентатоника, которая придаёт характерную ладовую краску музыке и очень чёткий мелодический контур. Данная мелодия является тематической основой всей композиции, она будет трансформироваться фактурно, метроритмически, артикуляционно и динамически - в зависимости от того, звучание какого инструмента имитируется. Так, флейтовые эпизоды пьесы отличаются свободной метрикой, пластичностью мелодической линии, использованием мелизматики (ц. 5, 7, 10, 11). Все эти отличительные характеристики фортепианной выразительности направлены на воссоздание специфического звучания флейтового тембра, обладающего подвижностью, несколько холодным звуком и широким диапазоном. Отмеченная свободная метрика имеет глубокие фольклорные корни, поскольку для древней китайской музыки характерно употребление свободного ритма, в ней часто друг друга сменяют четные и нечетные, пяти-, семидольные размеры.

Те эпизоды пьесы, в которых имитируется звучание барабана, опираются на совершенно иные выразительные приёмы. Прежде всего, это стихия ритма, с чёткой метрической основой, "ударно-шумовой" фактурой (термин Л. Гаккеля, [6]), отсутствием ярко-выраженного мелодического начала, но при сохранении ярко выраженного ладового колорита пентатоники (ц. 8, 9, 10). В некоторых моментах фортепианная фактура становится предельно простой: метрически равномерное изложение октавами в пределах небольшого диапазона (ц. 10).

Наиболее яркими являются те эпизоды пьесы, в которых флейта и барабан вступают в диалог, поскольку отмеченные образно-тематические пласты, накладываясь друг на друга, создают очень яркий сонористический эффект. Примером такого ансамблевого звучания двух неоднородных тембров может служить эпизод, в котором функция озвучивания различных инструментов распределены между правой и левой руками пианиста (ц. 7). Так, в правой руке звучит выразительная мелодия в небольшом диапазоне (в пределах кварты), лёгкая и подвижная, а в левой руке – ритмический "ударный" фон, на котором эта мелодия разворачивается. В эпизоде от ц. 7 разнотембровый диалог представлен в более уплотнённом варианте: мерные разложенные пентатонные созвучия левой руки и мелизматика отдельных звуков в правой (которая при развитии трансформируется в более конкретный в звуковысотном отношении тематизм). Заключительный фрагмент ц. 10 демонстрирует тот же принцип, но с более выраженным звуковым колоритом каждого из имитируемых инструментов: скандирующие мерный ритм октавы левой руки совмещены с виртуозными "взлетающими" пассажами правой, которые постепенно растворяются в более спокойном изложении главной темы пьесы.

Отмеченные пассажи в правой руке воплощают характерные особенности китайской народной музыки, в которой немалую роль играют быстрые переходы из высокого регистра в низкий, и наоборот. Эта особенность связана со своеобразием некоторых китайских народных инструментов, которые отличаются большим диапазоном звучания. Так, старейший струнно-щипковый инструмент гуцинь характеризуется очень своеобразным тембровым окрасом и диапазоном в четыре октавы.

Ли Инхай мастерски передаёт звучание традиционных китайских инструментов посредством характерной фактурной и метроритмической организации музыкального материала, которые направлены на воссоздание приёмов игры на флейте и барабане. Переосмысливая традиции своей национальной культуры, он помещает их в контекст выразительных возможностей инструмента, который наследует традиции европейской музыкальной культуры и не приспособлен к воплощению звуковых образов китайских инструментов. Так в фортепианном творчестве современного китайского композитора осуществляется оригинальный синтез двух различных музыкальных традиций, значительно обогащающий музыкально-содержательную сторону каждой из них.

Таким образом, фортепианная музыка современных китайских композиторов, ориентируясь на национальную фольклорную традицию, обладает рядом характерных признаков, которые образуют её стилевую специфику. Среди этих признаков выделяем такие: образно-тематическая связь с национальной культурой; опора на китайский песенный фольклор как интонационную и тематическую основу музыкального произведения; творческое преломление в фортепианной фактуре тембрового разнообразия и исполнительских приёмов фольклорной инструментальной традиции; взаимодействие национальных традиций музыкального языка с нормами современного европейского музыкального мышления; значение аранжировки как ведущего принципа индивидуально-творческого преломления национальной музыкальной традиции.

Литература

1. Бу Ли. Развитие фортепианной музыки в Китае периодов Новой и Новейшей истории / Бу Ли // Вестник консерватории им. Синхая. – 2004. – № 4. – С. 78-87.
2. Бянь Мэн. Формирование и развитие фортепианной культуры Китая / Бянь Мэн. – Пекин: Хуа Лэ, 1996. – 181 с.
3. Ван Ин. Претворение национальных традиций в фортепианной музыке китайских композиторов XX-XXI веков: дисс. … канд. искусств.: специальность 17. 00. 02 – Музыкальное искусство / Ван Ин. – СПб., 2009. – 210 с.
4. Ван Юйхэ. История современной китайской музыки / Ван Юйхэ. – Пекин: Народная музыка, 1994. – 378 с.
5. Гайдай П. В. Роль традиционной музыкальной культуры в развитии фортепианного искусства Китая / П. В. Гайдай // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. – 2014. - № 3 (88). – С. 61-64.
6. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки / Л. Гаккель. – Л.: Советский композитор, 1976. – 296 с.

7. Земцовский И. И. Фольклор и композитор / И. И. Земцовский. – Л.-М.: Советский композитор, 1978. – 174 с.
8. Пэн Чэн. Ладовая система китайской музыки и её претворение в творчестве композиторов XX века: автореф. дисс. … канд. искусств.: специальность 17. 00. 02 – Музыкальное искусство / Пэн Чэн. – Нижний Новгород, 2011. – 23 с.
9. Су Ланьшэнь. Беседы с господином Ли Инхаем / Су Ланьшэнь // Фортепианное искусство. – 1999. – № 1. – С. 123-134.
10. Фань Цзуинь. Ли Инхай – музыкальный педагог / Фань Цзуинь. – Шанхай: Шанхайская музыка, 2000. – 137 с.
11. Чэнь Сюй. Проблемы гармонии в фортепианных сочинениях Ван Цианчжуна / Чэнь Сюй // Вестник консерватории им. Синхая. – 2004. – № 3. – С. 32-35.

References

1. Bu Li. Razvitie fortepiannoi muzyki v Kitae periodov Novoi I Noveishei istorii / Bu Li // Vestnik konservatorii im. Sinhaya. – 2004. – s. 78-87.
2. Bian Men. Formirovanie i razvitie fortepiannoi kultury Kitaya / Byan` Men. – Pekin: Izd-vo “Hua Le”, 1996. – 181 s.
3. Wang Ying. Pretvorenie natsionalnyh traditsyi v fortepiannoi muzyke kitaiskih kompozitorov XX-XXI vekov: diss. … kand. iskusstv.: Spetsialnost` 17.00.02 – Muzykalnoe iskusstvo / Van In. – Sankt-Peterburg, 2009. – 210 s.
4. Wang Yuhe. Istoriya sovremennoi kitaiskoi muzyki / Van Yuihe. – Pekin: Izd-vo “Narodnaya muzyka”, 1994. – 378 s.
5. Gaidai P. V. Rol` traditsionnoi muzykal`noy kul`tury v razvitii fortepiannogo iskusstva Kitaya / P. V. Gaidai // Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. – 2014. – №3 (88). – S. 61-64.
6. Gakkel` L. Fortepiannaya muzyka XX veka. Ocherki / L. Gakkel`. – L.: Sovetskiy kompozitor, 1976. – 296 s.
7. Zemtsovskiy I. I. Fol`klor i kompozitor / I. I. Zemtsovskiy. – L.-M. : Sovetskiy kompozitor, 1978. – 174 s.
8. Peng Cheng. Ladovaya sistema kitayskoy muzyki i ee pretvorenie v tvorchestve kompozitorov XX veka: avtoref. diss. … kand. iskusstv.: Spetsial`nost` 17. 00. 02 – Muzykal`noe iskusstvo / Pen Chen. – Nizjniy Novgorod, 2011. – 23 s.
9. Su Lianshen. Besedy s gospodinom Li Inhaem / Su Lan`shen` // Fortepiannoe iskusstvo. – 1999. – №1. – S. 123-134.
10. Fan Zuyin. Li Yinghua – muzykal`nyi pedagog / Fan` Tszuin`. – Shanhay: Izd-vo „Shanhayskaya muzyka“, 2000. – 137 s.
11. Chen Xu. Problemy garmonii v fortepiannyh sochineniyah Van Tsianchjuna / Chen` S`uy // Vestnik konservatorii im. Sinhaya. – 2004. – № 3. – S. 32-35.

УДК 792+808.55

Сорока Іван Іванович
доцент кафедри режисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

МИХАЙЛО КАРАСЬОВ ПРО ПІДТЕКСТ К. СТАНІСЛАВСЬКОГО

У статті розкривається суть поняття "ілюстрований підтекст" К. Станіславського за книгою М. Карасьова "Станіславський і сценічна мова". Доведено, що автори (Станіславський і Карасьов) розглядають підтекст виключно як ілюстрований – передачу уявлень і бачень з їх переживаннями. Показано, що автори не вловлюють протиріччя між "ілюстрованим" підтекстом і підтекстом наскрізної дії, підтекстом мети промовляння. "Ілюстрований підтекст" визначено як затекстові бачення з усім комплексом їх відчуттів, тобто початковий, підготовчий процес, а не власне звучання.

Ключові слова: ілюстрований підтекст, бачення, сценічна мова, К. Станіславський, М. Карасьов.

Сорока Иван Иванович, *доцент кафедры режиссуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Михаил Карасев о подтексте К. Станиславского

В статье раскрывается сущность понятия "иллюстрированный подтекст" К. Станиславского по книге М. Карасева "Станиславский и сценическая речь". Доказано, что авторы (Станиславский и Карасев) рассматривают подтекст исключительно как иллюстрированный – передачу представлений и видений с их переживаниями. Показано, что авторы не улавливают противоречия между "иллюстрированным" подтекстом и подтекстом сквозного действия, подтекстом цели произнесения. "Иллюстрированный подтекст" определен как затекстовые видения со всем комплексом их ощущений, то есть начальный, подготовительный процесс, а не собственное звучание.

Ключевые слова: иллюстрированный подтекст, видение, сценическая речь, К. Станиславский, М. Карасев.

Soroka Ivan*, docent of stage direction cathedra of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts.*

Mikhail Karasev about the Stanislavsky’s subtext

The article reveals the essence of the concept of "illustrated subtext" of Stanislavsky on the book "Stanislavsky and stage speech" by M. Karasev. We prove that the authors (Stanislavsky and Karasev) consider subtext solely as illustrated – the transfer of ideas and visions from their experiences. We show that the authors did not catch the contradiction between the "illustrated" subtext and subtext of continuous action, subtext of goal pronunciation. "Illustrated subtext" is defined as out text vision of the whole complex of sensations, is initial, preparatory process, not the actual sound.

Keywords: illustrated subtext, vision, stage speech, Stanislavsky, Mikhail Karasev.

© Сорока І. І., 2015

У своєму ґрунтовному дослідженні "К. С. Станіславський і сценічна мова" український режисер та театральній педагог Михайло Карасьов показав історію виникнення й формування вчення Станіславського про словесну дію; виклав відкриті ним закони сценічної мови; розкрив новаторський, об'єктивний характер цих законів; визначив основні передумови їх практичного застосування у роботі актора над мовою і в процесі створення вистави. Автором розглянуто історію вчення про словесну дію, її теоретичні і практичні вектори, зокрема: значення і роль мови в мистецтві актора, сценічна мова актора театру переживання, темпоритм та зовнішня техніка сценічної мови, налагодження словесних дій в процесі роботи над роллю. Основною передумовою перетворення тексту ролі на словесну дію автор, слідом за Станіславським, вважає ілюстрований підтекст – саме таку назву має відповідний розділ книги.

У статті маємо мету: довести, що в своїх теоретичних роботах про словесну дію К. Станіславський розглядав підтекст виключно як підтекст ілюстрований, а ніякий інший; розкрити сутність ілюстрованого підтексту, запропонованого Станіславським.

Саме у якості "ілюстрованого" трактували підтекст у своїх теоретичних працях послідовники Станіславського: М. Кнебель, частково Г. Крісті, в Україні: Р. Черкашин, М. Карасьов.

У главі про підтекст Карасьов говорить (за Станіславським), що в житті мова завжди дійова, людина говорить тільки тоді, коли відчуває крайню потребу в промовлянні, але зовсім інакше в сценічному мистецтві, коли актор, не відчувши потреби висловлюватися, вже має готові слова і змушений їх виголошувати. Тому з самого початку роботи над роллю створюється небезпека порушення природи мовного процесу. Станіславський намагається з'ясувати, що ж слугує поштовхом, потребою, допомогою для актора в проголошенні чужого, наперед заданого йому авторського тексту. Карасьов стверджує, за класиком, що у роботі над образом "актор оволодіває думками персонажа й тоді з'являється потреба говорити текст" [1, 101]. Отже, потреба донести думки персонажа і змушує виголошувати текст ролі. До сказаного слід уточнити, що головне тут – мета промовляння, не так "що", як "для чого". Втім, автор на цьому не акцентує, а веде до іншого.

При частому повторі вистави, продовжує він думку Станіславського, втрачається потреба у справжньому спілкуванні. За таких умов "усі внутрішні процеси, які породжують потребу в спілкуванні, заміняються трюками, голосовими фіоритурами, спустошеним інтонаційним малюнком, умовними прийомами тощо. Продуктивна словесна дія перетворюється кінець-кінцем на механічне виголошення тексту. Більше того, порушення нормального процесу мови гальмує загальне творче самопочуття актора. Отже, розладнується весь творчий процес, глядач уже не бачить на сцені живої людини" [1, 101]. Автор наголошує, як важливо, за Станіславським, дотримуватись усіх внутрішніх процесів, які породжують потребу в спілкуванні. Вкрай важливим було б тут авторське уточнення, що ж мається на увазі під "внутрішніми процесами" нормального спілкування?

Далі йдеться про те, що запобіганням подібним порушенням нормального процесу мови є додержання правильної лінії творчості. "Ця лінія, – пояснює Станіславський, – створюється за законами органічної природи з елементів душі артиста, оживлених справжнім людським бажанням, прагненням, які керують нашими діями і мовою. Я говорю про лінію підтексту" [1, 101]. Суцільні умоглядні твердження: "правильна лінія творчості", "закони органічної природи", "елементи душі артиста", "лінія підтексту", які нічого не дають для усвідомлення суті означеного терміну. Без авторської розшифровки, що таке "елементи душі артиста", зрозуміти щось годі, окрім єдиного, що справжні людські бажання і прагнення керують нашими діями і мовою. Отож, за Станіславським: нормальний процес мовлення полягає в дотриманні правильної лінії творчості, яка створюється з елементів душі артиста, які, в свою чергу, оживляються справжнім людським бажанням, прагненням, що керують нашими діями і мовою. Що ж складає "лінію підтексту", і про яку "лінію підтексту" йдеться у Станіславського – усвідомити з вищесказаного важко, майже не можливо.

М. Карасьов теж не береться пояснювати, що таке "лінія підтексту", чи сам "підтекст", а тут же наводить усічене, загальновідоме визначення поняття "підтекст" Станіславським, з якого теж годі усвідомити його суть. "Підтекст, пояснював автор системи в останні роки свого життя, це явне (насправді, Карасьов помиляється: у Станіславського початок цитати "це не явне". – І. С.) внутрішньо відчуте "життя людського духу" ролі, яке безперервно тече під словами тексту, весь час виправдовуючи й оживляючи їх. У підтексті заховані численні, різноманітні внутрішні лінії ролі та п'єси, сплетені з магічних та інших "якби", з різних вимислів уяви, із запропонованих обставин, з внутрішніх дій, з об'єктів уваги, з маленьких і великих правд і віри в них, з пристосувань та інших елементів. Підтекст – це те, що примушує нас говорити слова ролі" [1, 101]. З наведеного визначення теж важко зрозуміти його суть.

Не говорячи нічого від себе про суть і розуміння підтексту, Карасьов тут же переходить до його особливостей: "підтекст має дуже неприємну для актора властивість – він нестійкий. Його капризи добре відомі виконавцям. Численні подразники й особливо присутні у залі глядачі відволікають увагу актора, заважають зафіксувати підтекст. Так перед Станіславським виникло завдання – знайти надійні засоби фіксації підтексту" [1, 101]. Для чіткого усвідомлення нами розуміння Станіславським поняття "підтекст" виокремлюємо: підтекст – нестійкий, потребує фіксації. А у засобах фіксації нестійкого підтексту "вирішальну роль відіграють такі елементи внутрішньої техніки мови: уміння уявляти те, про що говориш, точно передавати думки іншим, дійова цілеспрямованість мови" [1, 101].

Нестійкими і такими, що потребують фіксації є в першу чергу самі уявні бачення того, про що говориш. "Текст ролі тому і перетворюється на пусту балаканину, що актор практично відриває слово від уявлень, або бачень. <…> Природа зробила так, що ми в словесному спілкуванні з іншими людьми спочатку бачимо внутрішнім зором те, про що йде мова, а потім уже говоримо про те, що бачимо. Коли ж ми слухаємо інших, то спочатку сприймаємо вухом те, що нам говорять, потім бачимо оком те, що ми почули. Слухати нашою мовою означає бачити те, про що говорять, а говорити – значить створювати зорові образи. Слово для артиста не просто звук, а збудник образів. Через те в словесному спілкуванні на сцені говоріть не стільки для вуха, скільки для ока. Практично це означає, – підсумовує Карасьов думку Станіславського, – що вся роль перетворюється актором на безперервну низку бачень, на щось схоже на кінофільм. Окремого зауваження вимагає вжитий Станіславським термін "бачення". В даному разі треба мати на увазі не тільки ті "сліди" дійсності, які зберігаються в пам'яті у вигляді зорових образів, а весь комплекс відчуттів. Наприклад, при словах "морський прибій" у однієї людини може виникнути зоровий образ морського прибою, другій почується шум прибою, а третя відчує і те, і друге разом. У всіх трьох випадках процес ілюстрації поняття буде нормальним" [1, 102–103].

За авторами (Карасьовим, Станіславським), весь текст ролі перетворюється актором на безперервну низку бачень разом з усім комплексом їх відчуттів, і це складає процес ілюстрації поняття. Підтекстові бачення з усім комплексом їх відчуттів, що складають процес ілюстрації поняття, автори називають "ілюстрованим підтекстом".

Підтекстові бачення з їх комплексом відчуттів і є нестійкими і важко фіксованими, залежать від численних подразників (й особливо присутності у залі глядачів), що відволікають увагу актора, "заважають зафіксувати підтекст", заважають послуговуватися заготовленими баченнями та їх відчуттями безпосередньо при виголошенні тексту ролі, заважають процесу ілюстрації словами цих бачень, понять.

"Станіславський у вченні про словесну дію докладно пояснив умови правильного ілюстрування думок ролі. На питання, що повинен уявляти артист, він відповідає так: "…в кожен момент вашого перебування на підмостках, у кожен момент зовнішнього чи внутрішнього розвитку п'єси і її дії артист повинен бачити або те, що відбувається поза ним, на сцені (тобто зовнішні запропоновані обставини, створені режисером, художником та іншими творцями вистави), або те, що відбувається всередині, в уяві самого артиста, тобто ті бачення, які ілюструють запропоновані обставини життя ролі". Уточнюючи, треба сказати, що необхідно бачити не безпосередні значення слів, а думку, висловлену ними, те, що примушує актора виголошувати думку. Ось чому бачення інакше названо ілюстрованим підтекстом [1, 104].

Залишається тільки незрозумілим, як можна побачити висловлену словами думку, а, особливо, як побачити те, що примушує її виголошувати? Побачити висловлену словами картину, бачення, уявлення – можна. Побачити й відчути безпосередні зорові образи слів і значення їх, якщо це не абстрактні слова, – можна (той же "морський прибій", наприклад); але як побачити думку, висловлену "морським прибоєм", чи, ще краще, те, що примушує виголошувати фразу "морський прибій"? Автор не відчуває протиріччя між "ілюстрованим підтекстом" ("баченням і переживанням того, про що говориш"), і точною "передаваністю думки іншим" та "дійовою цілеспрямованістю мови", тобто протиріччя між баченням (ілюстрованим підтекстом) та надзавданням (передаваністю думки іншим) і наскрізною дією (дійовою цілеспрямованістю мови).

Подальший виклад Карасьова тільки підтверджує це протиріччя. "Ілюстрований підтекст надзвичайно посилює впливовість мови. Ця впливовість потрібна акторові для того, щоб змінювати партнера, тому, як би не грала його фантазія, ілюстрований підтекст завжди повинен залишатися в руслі наскрізної дії та зверхзадачі" [1, 104]. Отож, вже не важливо, щоб "сильно грала фантазія" актора, головне вже не "ілюстрований підтекст, що надзвичайно посилює впливовість мови", не ілюстрування підтекстових бачень, а слідування наскрізній дії та надзавданню. Як ми і підтверджували вище: потреба донести думки персонажа змушує говорити текст ролі. Головне – мета промовляння: не так "що", як "для чого". "Що" є саме тим баченням і переживанням – вторинним, яке тільки слугує "для чого", "в ім'я чого", тобто наскрізній дії, надзавданню, яким потрібно слідувати і доносити, як правильно стверджують автори.

"Ілюстрований підтекст потребує конкретності й правдоподібності. Його можна вигадати, нафантазувати, але треба вірити йому. Досвід показує, що часта помилка акторів – це неконкретність, абстрактність ілюстрованого підтексту" [1, 104]. Під конкретністю й правдоподібністю ілюстрованого підтексту Станіславський має на увазі чітке бачення затекстових картин з їх відповідністю особливості характеру, думкам даного персонажа, місцю і часу дії та потребою віри в них. Не конкретність, а абстрактність цих картин та відсутність віри в них спричиняється до порушення органічного акторського процесу словесної дії. Ілюстрований підтекст – вигадується, нафантазовується, створюється, пригадується, тоді як підтекст наскрізної дії існує апріорі, як даність. Його не потрібно створювати, його потрібно виявляти й доносити, він закладений автором.

Суперечлива думка Станіславського наведена Карасьовим: "Для того, щоб на сцені оживити слово, надати йому того або іншого смислу, необхідна одна умова: ясно бачити те, про що хочете сказати" [1, 105]. А може: ясно усвідомлювати те, про що хочете сказати? Хіба "умова ясно бачити те, про що хочете сказати" спрацьовує при наданні слову того або іншого смислу? Слова оживуть при наявності ясного бачення їх прямого смислу. Для надання ж слову того чи іншого смислу в даних баченнях вже не має потреби. Та й просто, якщо вдуматись в сформульовану Станіславським думку: хіба актор

на сцені займається оживленням слів за допомогою бачень? Він займається саме наданням їм того або іншого смислу; і бачення, і "ілюстрований" підтекст не можуть бути важливіші за надання словам наскрізнодієвого смислу, підтексту в нашому розумінні. Саме донесенням до партнера чи глядача смислу словесної наскрізної дії – підтексту займається актор на сцені. Автори (Станіславський и Карасьов) не вловлюють протиріччя між "ілюстрованим" підтекстом і підтекстом наскрізної дії, підтекстом мети промовляння, хоча, в певній мірі, говорять і про один, і про інший; втім, розглядають тільки "ілюстрований підтекст" – передачу уявлень і бачень з їх переживаннями.

І далі на підтвердження: "Ілюстрований підтекст потрібний актору, щоб впливати на партнера. Потрібна гранична активність, тому актор мобілізує всі свої засоби виразності. Треба, щоб партнер побачив таку ж саму картину. Але цілком ймовірно, що на матеріалі своїх життєвих спостережень він відтворить в уяві дещо іншу картину. Як вказував Станіславський, це не повинно бентежити того, хто передає свої бачення. Важливо докладати всі зусилля, щоб партнер побачив так само; важлива сама активність, імпульс для творчої уяви того, хто сприймає" [1, 105]. У такому випадку завдання партнера зводиться до того, щоб якомога точніше відтворити в своїй уяві передану йому картину. Талановитий актор вміло передасть свої бачення партнеру, не менш талановитий партнер відтворить їх у своїй уяві і … що далі? Що повинен робити той в свою чергу? За даною логікою – передавати вже свої відтворенні бачення?.. Та, найголовніше; для чого партнеру сприймати й відтворювати чужі бачення, коли в нього завжди, як і в його партнера, є своя наскрізна дія і своє надзавдання ролі, які ніколи не можуть зводитися до передачі й відтворення чужих підтекстових уявлень та бачень? За законами драматургії їхні дії, завдання, як правило, – прямо протилежні, адже конфлікт – основа драматургії. Це закон, який сповідував і Станіславський.

Втім, Карасьов продовжує наполягати на думках Станіславського щодо підтексту саме ілюстрованого. "Крім того, що бачення мають бути ідентичними думкам втілюваного персонажа, вони ще потребують яскравості, виразності, гостроти, бо інакше не хвилюватимуть артиста, а холодна творчість не принесе бажаного результату. В процесі роботи митець мислено проглядає знайдений ілюстрований підтекст безліч разів" [1, 106]. Та все це не важливо, бо не веде до суті "бажаного результату" – надзавдання та наскрізної дії ролі.

Далі Карасьов пригадує, що в програмі оперно-драматичної студії, написаної Станіславським у 1938 р., міститься чудовий приклад того, як слід "ілюструвати думку". Для більш точного усвідомлення цього процесу Станіславський хотів скористатися кінозйомкою, підклавши кінокадри під слова монологу Астрова з "Дяді Вані" А. Чехова. Запис зроблено у формі сценарію. Для нас це дуже важливо, бо вказує на технологію процесу "ілюстрування думки" та усвідомлення суті "ілюстрованого підтексту", де "Кіно" – це бачення чи "кінострічка бачень", "Читання" – словесна ілюстрація цих бачень. Саме бачень, а не думок, як стверджує автор.

"Кіно. Рубання лісу. Топиться величезна піч, падають дерева, відлітають птиці, тікають звірі. Розруха. Кам'яний сарай. Будова, робота на торфових болотах.

Читання. "Ти можеш топити піч торфом, а сарай будувати з каменю. Ну, я припускаю, рубай ліси з нужди, але навіщо ж знищувати їх. Російські ліси тріщать від сокири. Гинуть мільярди дерев, спустошуються житла звірів і птиць… І все це тому, що у лінивої людини не вистачає поняття. Щоб нагнутись і підняти з землі топливо".

Кіно. Чудесна розложиста сосна і величезна кухонні піч з палаючим полум'ям.

Читання. "Треба бути без розсудливим варваром, щоб палити в своїй печі ось цю красу, руйнувати те, чого ми не можемо створити".

Кіно. Портрет…

Читання. "Людина обдарована розумом і творчою силою для того, щоб примножувати те, що їй дано, але до цього часу вона нічого не створила, а тільки руйнувала".

Кіно. Пустеля, засуха, осінь, сльота.

Читання. "Лісів вже менше і менше, ріки сохнуть, дичина перевелась, клімат зіпсований, і з кожним днем земля стає біднішою…".

Кіно. Садять дерева. Маленькі ліски. Великі чудові ліси.

Читання. "…А коли я проходжу біля селянських лісів, які я врятував від порубки, або коли я чую, як шумить мій молодий ліс, посаджений моїми руками, я почуваю, що клімат і від мене трохи залежить".

Кіно. Щасливе людство – ліси, канал Волга – Москва, будинки відпочинку…".

Звичайно, К. С. Станіславський вибрав бачення, що його хвилювали" [1, 107], – підсумовує Карасьов. Станіславський "вибрав бачення" виконавцеві ролі Астрова для підкладки їх під текст монологу, аби вони допомогли проілюструвати слова чеховського тексту. Ось наочний приклад "кінострічки бачення" Станіславського для підтекстової ілюстрації бачень персонажа, що допоможуть, за класиком, зробити чужі авторські слова своїми. Підтекстові ілюстрації, що допомагають актору оживити авторський текст, і отримали назву – "ілюстрований підтекст".

Отже, у Станіславського "ілюстрований підтекст" – це затекстові бачення з усім комплексом їх відчуттів, але не результат цих затекстових бачень з їх відчуттями – тобто не сам процес ілюстрації поняття (озвучення). Його ілюстрований підтекст бачиться, відчувається, а не звучить: підготовча стадія, а не процес втілення.

Наступна думка Станіславського, наведена Карасьовим, вказує на правильність нашого розуміння. "Ілюстрований підтекст організовує не лише мову актора, він збуджує активність митця, викликає потребу діяти, а через це впливає й на емоції. Досить людині стати свідком якогось обурливого вчинку, як виникає потреба розповісти про це іншим, щоб вони поділили її почуття" [1, 107]. Іншими словами: бачення з їхніми відчуттями організовують мову, збуджують активність митця, викликають потребу діяти, впливають на емоції – тобто, є початковими. Дані твердження свідчать на користь бачень, відчуттів як підготовки, що передує процесу проголошення. І тут же автор суперечить сам собі: свідок бурхливого вчинку, за їхньою попередньою логікою, мав би розповісти про точну картину побаченого іншим і щоб вони "не поділили його почуття", а детально уявили і сприйняли змальовану картину. Автор підтверджує нашу думку: ми передаємо не картини побаченого, уявленого, а саме свої відчуття і ставлення до них, ними викликані.

У наступному реченні цієї перерваної цитати автор вже підтверджує це: "Тільки-но актор в уяві відтворить картини того, про що має розповісти, як у нього виникає ставлення до них і разом з тим прагнення викликати у інших таке ж ставлення". Та в наступних реченнях знову суперечить собі, говорячи про важливість ілюстрованого підтексту: "При цьому, мобілізуючи фантазію, життєвий досвід, він створює картини яскраві, вражаючі. Щоб ілюстрований підтекст не втрачав своєї впливовості, актор оновлює його на репетиціях і виставах" [1, 107]. "Цей підтекст, ілюструючи пропоновані обставини, мотивує не тільки словесні, а й усі інші дії персонажа, впливає на творчість в цілому" [1, 107]. Підсумувати це можна так: ілюстрований підтекст – бачення з їх відчуттями, являються пропонованими обставинами для персонажа, і ці ілюстровані бачення мотивують усі дії персонажа, з словесними включно.

Далі автор доходить до основного висновку своєї глави. "Завдяки ілюстрованому підтекстові чужі слова ролі стають своїми, потрібними й дорогими. Постійне його оновлення є найбільш надійним засобом запобігання штампу. Нові картини освіжать інтонаційний малюнок ролі, надають йому виразності, гостроти" [1, 108]. Постійне оновлення ілюстрованого підтексту означає постійне оновлення картин бачення. Ці "нові картини" освіжають в свою чергу "інтонаційний малюнок". Ось доказ того, що під "ілюстрованим підтекстом" автори мають на увазі виключно бачення з їх відчуттями, які освіжають інтонаційний малюнок. Ми ж стверджуємо, що підтекст – звучить і тому сам він і є інтонаційним малюнком.

Автор же веде далі за Станіславським: "Ілюстрований підтекст допомагає доброму запам'ятовуванню тексту. Бачення актора ілюструють думки ролі, тому думка – також надійний засіб фіксації підтексту" [1, 108]. Створені, нафантазовані картини текстових бачень дійсно можуть допомогти в пригадуванні і запам'ятовуванні – з цим можна погодитись. Але як бачення можуть ілюструвати думки, не до кінця зрозуміло. Як уявлена, нафантазована чи пригадана уявна картина може проілюструвати завжди абстрактну думку? Суть думки – якраз в її абстрактності. Що я хочу сказати, про що, для чого я хочу сказати – тобто, яка думка за словами, а не яка картина.

Мета промовляння тексту – донесення думки тексту. "Ти можеш топити піч торфом, а сарай будувати з каменю. Ну, я припускаю, рубай ліси з нужди, але навіщо ж знищувати їх. Російські ліси тріщать від сокири. Гинуть мільярди дерев, спустошуються житла звірів і птиць… І все це тому, що у лінивої людини не вистачає поняття. Щоб нагнутись і підняти з землі топливо". – Хіба все це говориться, щоб побачити "Рубання лісу. Топиться величезна піч, падають дерева, відлітають птиці, тікають звірі. Розруха. Кам'яний сарай. Будова, робота на торфових болотах"? Чи все ж таки мета полягає в донесені думки тексту (підтексту, суті змісту сказаного, надзавдання і наскрізної дії промовленого): Пали – торфом, а сарай будуй з каменя! Рубай з необхідності, але не нищ! Природа гине! Все знищується – лінивою, нерозумною людиною!

Бачення слугують ілюстрації слів, проілюстровані слова можуть загострити думку. А твердження, що бачення можуть ілюструвати думки, нам видається некоректним. Ми ж завжди кажемо: "Що ти хочеш сказати цією думкою? Що ти маєш на думці?", – говорячи про думку, ми завжди маємо на увазі її мету, суть.

Такою, що викликає сумнів, є й наступна думка автора: "Логічність і послідовність думок ролі впорядковує й ілюстрований підтекст: виклад думок супроводжується послідовним рядом картин. Думка й бачення зливаються, і при цьому створюються найбільш сприятливі умови для перетворення механічного виголошення тексту на продуктивну словесну дію. Таке злиття не виключає того, що в окремих моментах ролі акцент може бути зроблений на передачі бачень, а в інших – на викладі абстрактної думки" [1, 108]. Ми вважаємо, що в усіх моментах ролі акценти робляться виключно на донесенні думки, навіть коли це оповідь якогось бачення чи події, це все рівно вже переказ, і переказ в ім'я чогось – тобто, він завжди з певною метою.

"Якщо у процесі спілкування актор відкине дію, тоді ілюстрований підтекст буде схожим на галюцинації й ніколи не набере потрібної виразності. Ілюстрований підтекст тільки тоді активізує актора, коли думка, її ілюстрація й дія взаємопов'язані, злиті, а діяння, прагнення переконати партнера, передати йому свої думки надають особливої виразності самим баченням" [1, 108]. Насправді ж активізує актора взаємопов'язана й злита думка з дією. Діяння, прагнення переконати партнера, передати йому свої думки надають особливої виразності саме підтексту наскрізної дії і мети промовляння, а ніяким не баченням.

У своїх висновках Карасьов в чергове підтверджує розуміння Станіславським підтексту як бачень, уявлень: "Розглядаючи ілюстрований підтекст як уявлення, що виникають на основі відчуттів і

сприйнять, К. С. Станіславський проявив глибоко матеріалістичне розуміння процесів відображення дійсності у свідомості людини" [1, 110]. Перефразуємо: уявлення, які виникають на основі відчуттів і сприйняття, називаються "ілюстрованим підтекстом".

На завершення викладу Карасьов пригадує: "Визначна радянська артистка, майстер слова М. Блюменталь-Тамаріна розповідала, як вона працювала над текстом ролі: "Серед ночі я прокидаюсь і обов'язково повторюю роль. В кімнаті темно й тихо і тому видніше, що означають слова". Отже, при повній зосередженості уваги артистка відтворювала ілюстрований підтекст ролі" [1, 113], – стверджує Карасьов. Думаємо, що в даному випадку автор помиляється, його збило слово "видніше". Велика актриса мала на увазі якраз протилежне: темнота допомагала їй не відволікатись на поверхові прямі текстові бачення, а зосередитися саме на тому, "що означають слова", на значимості слів, на їх глибинних, прихованих змістах, тим більше що в темноті не має сенсу зосереджувати увагу, вона і так зосереджена. Темнота дозволяє зосередитися, заглибитися в значення слів, в їх змістовне, глибинне звучання, в підтекст – правда, не ілюстрований, а наскрізно-дієвий.

Підсумовуючи вищевикладене, доходимо таких висновків.

Дошукуючись засобів для органічної і правдивої словесної дії заданим, чужим текстом, К. Станіславський зупиняється на прийомі підтекстових бачень, названому ним "ілюстрованим підтекстом". У своїй праці М. Карасьов прямо так і стверджує: ілюстрований підтекст – основна передумова перетворення тесту ролі на словесну дію. Ми ж вважаємо, що основною передумовою перетворення тесту ролі на словесну дію є наскрізно-дієвий підтекст.

Автори розглядають тільки "ілюстрований підтекст" – передачу уявлень і бачень з їх переживаннями – і не вловлюють протиріччя між "ілюстрованим" підтекстом і підтекстом наскрізної дії, підтекстом мети промовляння.

У Станіславського "ілюстрований підтекст" – це затекстові бачення з усім комплексом їх відчуттів, це початковий, підготовчий процес, а не власне звучання. За нашим переконанням, підтекст не є процесом підготовки – він результат цього процесу. Підтекст – не допомога, а дія, вияв мети промовляння.

Література

1. Карасьов М.М. К.С. Станіславський і сценічна мова / М.М. Карасьов. – К. : Мистецтво, 1965. – 160 с.

References

1. Karasov M.M. K.S. Stanislavskyi i stsenichna mova / M.M. Karasov. – K. : Mystetstvo, 1965. – 160 s.

УДК 792.082:316.77:615

Велимчаниця Ольга Володимирівна
аспірантка Інституту
проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України
e-mail: olyavel@gmail.com

"ТЕАТР ДЛЯ ДІАЛОГУ": НА ПЕРЕТИНІ З АКТИВІЗМОМ І ТЕРАПІЄЮ?

У статті розглядається театральна практика, що набула поширення під час подій Євромайдану – "Театр для діалогу". Аналіз відбувається через дослідження техніки, яка лежить в основі "Театру для діалогу" – "Театру пригнічених" Августо Боала. Показано, як через активізацію глядача, пошук комунікації, згуртування спільноти, критичне мислення, виявлення механізмів влади тощо "Театр для діалогу" прагне залучити учасників до дії спочатку на сцені, а потім у реальному житті.

Ключові слова: "Театр пригнічених", активізм, терапія, активний глядач, комунікація, дисциплінарна влада, дія, глядацька подія, діалог, критичне мислення.

Велимчаница Ольга Владимировна, *аспирантка Института проблем современного искусства Национальной академии искусств Украины*

"Театр для диалога": на пересечении с активизмом и терапией?

В статье рассматривается театральная практика, получившая распространение во время событий Евромайдана – "Театр для диалога". Анализ происходит через исследование техники, которая лежит в основе "Театра для диалога" – "Театра угнетенных" Августо Боала. Показано, как через активацию зрителя, сплочение сообщества, критическое мышление, разоблачение механизмов власти и т.д. "Театр для диалога" стремиться вовлечь участников в действие сначала на сцене, а потом в реальной жизни.

Ключевые слова: "Театр Угнетенных", активизм, терапия, активный зритель, коммуникация, дисциплинарная власть, действие, зрительское событие, диалог, критическое мышление.

© Велимчаниця О. В., 2015

Velymchanytsia Olha, *postgraduate student Modern Art Research Institute, National Academy of Arts of Ukraine*

"Theatre for dialogue": at the intersection of activism and therapy?

This paper deals with a theatrical practice that became widespread during the events of Euromaidan – "Theatre for Dialogue". The studying of Augusto Boal's "Theatre of the Oppressed" technique, which is the basis of "Theater for Dialogue", is primary in the analysis. "Theatre of the Oppressed" is not purely theatrical phenomenon – it lies at the intersection of activism and social therapy. Being the reaction on the totalitarian regime in Brazil, "Theatre of the Oppressed" technique has become widespread all over the world, mainly in the areas with military and civil conflicts. So as soon as Ukrainian people faced severe social and political challenges, this theatrical technique reached our cities through its practitioners from different countries.

Keywords: Theatre of the Oppressed, activism, therapy, active spectator, communication, disciplinary power, action, spectatorship event, dialogue, critical thinking.

Для Ніколя Бурріо "мистецтво є місцем, яке створює специфічний простір спілкування", оскільки "воно, на відміну від телебачення не руйнує, а згуртовує стосунки". На думку Гранта Кестера, призначення мистецтва – протистояти світу, в якому "ми опинились зведеними до атономізованого псевдосуспільства споживачів, емоційний досвід яких заданий суспільством спектаклю і репетицій" [8]. Мистецтво має потенціал і прагнення відновити соціальні зв'язки. Про це свідчить театральна практика "Театр пригнічених" бразильського режисера другої половини XX ст. Августо Боала, яка в Україна набула свого розвитку під назвою "Театр для діалогу".

Це явище не є суто театральним, а тому його варто розглядати на перетині різних сфер: мистецтво (театр), активізм (громадянський), терапія (соціальна). Це трохи інша варіація (вимір) більш традиційного поєднання мистецтва, філософії та психоаналітики. Французький філософ Ален Бадью у книзі "Рапсодія для театру", протиставляючи Аристотеля і Бертольда Брехта, виводить два розуміння театру: 1) або машина для вловлення бажаних ідентифікацій, і її основна ідея по аналогії психоаналітична. Вона переносить, зміщує, фільтрує і очищає ті латентні смисли, які їй дає сексуальний виворіт істоти, що говорить; 2) або ідеальний педагогічний апарат, і його основна ідея по аналогії – філософська. Він дистанціює Ідею під завісою вистави і примушує нас до роз'яснення, про існування якого, якби не міраж голосів і тіл, що його викликав, ми б навіть і не знали [7, 73]. За Бадью, ні катарсис Аристотеля, ні відчуження Брехта не передбачають задоволення, яке є чи не ключовим афектом суспільства споживання. В першому випадку – це терапія, в другому – навчання.

Августо Боал у книзі "Театр Пригнічених" теж відштовхується від цих двох "авторів" театральних систем – Аристотеля і Брехта. Теоретичні і практичні розробки бразильського режисера другої половини XX ст. цікаві для нас у контексті проекту "Театр для діалогу", який набув поширення у зв'язку з подіями Майдану, зокрема в середині лютого у п'яти містах України були здійснені постановки з використанням техніки "Театру пригнічених".

"Театр пригнічених" Боала став відповіддю на авторитарний режим у Бразилії, сьогодні ж тренери цієї методики (джокери) працюють у найбільш конфліктних точках світу, тому Україна не стала винятком. Шість джокерів з різних країн відгукнулися на пропозицію Ялмара Хорхе Жоффре-Айхорна підтримати Україну у цей складний для неї момент. Ялмар перебував в Україні ще з початку протестів, а "Театр для діалогу" вирішив організувати після протистояння на вулиці Грушевського як мирну альтернативу супротиву.

"Театр пригнічених" – театр, який перебуває на перетині мистецтва та активізму, оскільки передбачає можливість політичної та соціальної зміни. Йому важко давати естетичну оцінку, як і будь-якому соціально критичному мистецтву, адже як зазначає критик і теоретик сучасного мистецтва Клер Бішоп у статті "Соціальний поворот у сучасному мистецтві": "Відтепер не може бути неадекватних, слабких або нецікавих творів соціально-колаборативного мистецтва, оскільки передбачається, що їхня оцінка повинна відштовхуватись від чогось іншого" [8]. Таким критерієм може стати вплив "Театру пригнічених" на його учасників, які об'єднані не професійною (акторською) приналежністю, а небайдужістю, включенням у певну суспільну проблему. До учасників належать і глядачі, оскільки А. Боал не протиставляє акторів і глядачів, вони однаково активні учасники, і саме глядачам доведеться ставати провідниками соціальної зміни – спочатку на сцені, а потім, можливо, і в житті.

У книзі "Театр пригнічених" Боал відштовхується від поняття "катарсису" Аристотеля, адже вважає, що ця система покликана для того, щоб підтримувати рівновагу наявного соціального порядку і виключати будь-які елементи, які можуть цей баланс якимось чином порушити, а особливо революційні настрої. "Аристотель конструює першу, надзвичайно впливову поетико-політичну систему залякування глядача, яка й сьогодні широко використовується не тільки в традиційному театрі, а й серіалах, фільмах: кіно, театр і телебачення мають спільну основу аристотелівської поетики для придушення (стримування) людей" [1, 2-3].

На противагу цій системі, автор згадує часи доаристотелівського театру, який починався з карнавалу, дифірамбічної пісні, де не було поділу на глядачів та акторів, протагоніста та маси, де не було жодних стін. "Аристотель пропонує поетику, в якій глядач делегує владу персонажу, щоб той міг діяти та думати за нього. Брехт пропонує поетику, в якій глядач делегує владу персонажу, який діє на своєму місці, а глядач залишає за собою право думати за себе, часто навіть протилежно до персонажа. У

першому випадку відбувається катарсис, у другому – прокидається критична свідомість. Поетика ж пригнічених фокусується на дії як такій: глядач не делегує влади персонажеві (чи актору), щоб той думав чи діяв, навпаки, він бере на себе роль протагоніста, змінює драматичну дію, намагається знайти рішення, обговорює план змін – тобто тренується для справжньої дії" [1, 126].

Практики та ідеї Боала сформувалися під впливом "критичної педагогіки" бразильського педагога та психолога Пауло Фрейре. Фрейре критикує систему навчання, в якій учитель намагається вкласти знання про світ учневі, який має бути пасивним, терплячим і дисциплінованим реципієнтом. Такі нерівні стосунки унеможливлюють комунікацію. "Але лише через комунікацію людське життя може набути значення. Мислення вчителя стає автентичним лише через автентичність мислення учня. Автентичне мислення, мислення, яке стосується реальності, не може відбуватись в ізоляції у вежі зі слонової кістки, а лише через комунікацію" [3, 77]. Ключовим поняттям для поетики пригнічених, яке стає центральним і для Боала, є критична свідомість: "Для Фрейре критична свідомість є першочерговою для будь-якого демократичного виховного процесу і вона включає в себе усвідомлення та осмислення структур влади" [2, 4].

"Саме на вивченні механізмів влади, які інвестуються в тіла, в жести, в способи поведінки, необхідно будувати археологію гуманітарних наук" [11, 168], – вважає Мішель Фуко, автор концепції "дисциплінарної влади". Вона полягає у тому, що влада стає анонімною, повсюдною і всеконтролюючою тоді, коли вона "від символічних проявів і підтверджень своєї могутності переходить до постійної, методичної і систематичної, дріб'язкової та копіткої роботи над тілами своїх підлеглих" [9, 62]. Влада перетворює їх на "слухняні тіла", щоб отримувати від них якнайбільше користі. Тому не дивно, що усвідомлення влади, а згодом і звільнення розпочинається з роботи з тілом. Щоб перетворити глядача на активного учасника Боал пропонує спочатку вправи для усвідомлення свого тіла, вивчення його можливостей та обмежень, його соціальних спотворень та можливостей реабілітації. Далі слідує серія вправ, щоб надати тілу виразності, а вже потім використовувати театр як можливість соціальних змін.

Усвідомлення свого тіла, виявлення невидимих структур, критичне мислення створюють гарні умови для початку розв'язання проблем спільноти, в чому глядачі беруть безпосередню участь. Глядачі стають свого роду трикстерами, які віднаходять творчі рішення проблем з наявних ресурсів. Вони збираються для обміну "тактиками", який здійснюється не в словесній, а в театральній формі, адже глядач, який перебиває дію, не просто висловлює своє рішення, а заміняє актора для цього.

Отже, проаналізуємо, наскільки "Театр для діалогу" в Україні став майданчиком для обміну тактиками, творчими і несподіваними рішеннями проблем, зрештою методом порозуміння чи способом терапії. Семінари-тренінги та вистави відбулися в п'ятьох містах України – Києві, Чернівцях, Львові, Донецьку і Чернігові. Ялмар Хорхе Жоффре-Айхорн, ініціатор "Театру для діалогу", говорить в інтерв'ю, що він вважає театр одним з ефективних шляхів до соціополітичної зміни. Коли театр у важких умовах робиться зі спільнотою і для спільноти, яка травмована сильним порушенням прав людини, він стає способом підтвердження людяності. Це завжди болісний процес, але він надає сили, розширює права та можливості. "В кризові часи театр – це не розкіш. Навпаки, цитуючи мого друга з Афганістану, театр здатен допомогти нам трансформувати наші сльози болю і відчаю в енергію для того, щоб продовжувати боротьбу за кращий, демократичний і мирний світ" [4]. В цих словах – свідчення про терапевтичну силу "Театру для діалогу", яка стосувалась більше учасників семінару, котрим за допомогою тренажів, спеціально розроблених театральних ігор доводилось говорити тілесно про наболіле.

У "Театрі для діалогу" важливо було зіштовхнути різні точки зору, щоб знайти причину і рішення конфліктів, які справді мають місце у суспільстві. Відомо, що Євромайдан не був гомогенним явищем, різні думки та погляди на події й план дій часто стикались в конфлікті, не кажучи вже про основний конфлікт між громадянами України, серед яких були як прихильники, так і противники Євромайдану.

Отже, основним завданням "Театру для діалогу" став пошук порозуміння між різними групами людей, різними поглядами без використання насильства. На думку А. Бадью, театральний текст – текст, відкритий для політики мимоволі, адже те, навколо чого театральний текст упорядковує свою неповноту, – це завжди зяяння конфлікту. Театральний текст починається тоді, коли два персонажі не згідні один з одним. Театр вписує розбіжності [7, 53].

"Театр для діалогу" теж побудований на конфлікті, але це не зовсім театральний текст, а вистава – не його завершення. Завершення, якщо таке можливе, може бути лише у реальному житті. Навіть, коли хтось з глядачів знаходить вихід з ситуації, яку представлено, це не є кінцева точка чи досягнення цілісності, адже можуть бути й інші варіанти, до того ж програвання на сцені – лише репетиція "реального життя", спроба знайти порозуміння, що втратилось, і ця втрата є основою "Театру для діалогу".

"Театр для діалогу" дав можливість почути думки та голоси інших, які, здавалося, не могли бути почутими, бо всі хотіли найперше висловити свою позицію, про що свідчила й активність у соціальних мережах.

Тренер київської групи Роберто Мадзіні зазначає: "Одна з найважливіших речей, яких вчить цей театр – бути діячами у суспільстві. Зазвичай люди, які звикли лише споглядати ситуацію, не наважуються щось змінити. Ставши ініціаторами дії у виставі, вони можуть перетворитися на них і в реальному житті. Увесь семінар – це неначе певний театральний ритуал: проживання ролі, виконання пісень, розповідь про свої почуття через танець. У такий спосіб учасники можуть консолідуватися та подолати свої страхи чи сумніви перед змінами. Та надзвичайно важливо, щоб театр знаходив своє

продовження поза сценою: у громадських організаціях, політичних рухах абощо. Тому що дуже важко дійсно змінити суспільство, якщо всі активні дії стосуються виключно вистави. Театр – це тільки форма пошуку відповідей на важливі питання, але порушені проблеми самі собою не зникнуть" [12].

16 лютого 2014 року в Українському домі глядачі побачили три невеликі вистави, в кожній з яких було представлено різні точки зору, показано різні ситуації. У першій виставі було показано вечірку з нагоди дня народження, на яку іменинниця запросила своїх друзів з абсолютно різними інтересами та з протилежними думками щодо політичної ситуації в Україні. Вечірка перетворюється у суцільні баталії та сварки, що остаточно псують свято. Глядачі намагались замінити то гостей, то головну героїню, пропонуючи різні варіанти виходу із ситуації, погоджуючи, що це досить поширена проблема.

Друга група представила декілька коротких сценок, серед яких протистояння між радикальним і мирним протестом, та створила образ України (теперішній і бажаний), запропонувавши глядачам долучитись до його наповнення фразами.

Третя група охопила ще інше коло питань: маніпуляція владою, яка створює свій дискурс, навішуючи ярлики та провокуючи конфлікти. І проблема в тому, що зміна одного обличчя іншим – це просто зміна гасел, по суті ж усе залишається на своїх місцях. Особливе зацікавлення з боку глядачів отримав образ вчительки, яка займає позицію найменшого супротиву, боїться в першу чергу за своє робоче місце, а не за майбутнє дітей, яких навчає "високим істинам". У залі виявляється багато вчителів, а також мам, які знаходять методи переконання вчительки. Що ж до вивішування ярликів, чи використання медіа – то це виявляється складнішим завданням. Одне з оптимальних рішень – організувати людей у залі, які не вірять в ярлики, і разом переконати інших.

Усі вистави викликали обговорення, бурхливу реакцію, зважаючи на те, що представляли їх у публічному просторі, де будь-який "революційний" перехожий міг долучитись до роботи. Очікувано, що основний політичний конфлікт між прибічниками та противниками Майдану не був достатньо представлений і обговорений, оскільки, по суті, учасниками зголосились бути лише "майданівці". Єдина група, якій довелось зіштовхнутись з "антимайданівцями" – ті, що мали показ у Донецьку, але ця зустріч полягала у тому, що останні намагались всіляко завадити виставі. Щодо інших проблемних питань, то діалог відбувся, хоча щоправда далеко навіть не половина аудиторії була готова до демонстрації дії.

Грант Кестер у своїй книзі "Фрагменти бесід: комунікація і спільнота в сучасному мистецтві" говорить про переваги діалогічного типу художньої практики, серед яких те, що критичний аналіз стереотипів вона здійснює в формі обміну думками і дискусії, а не шоку і деструкції; колаборативний, тобто заснований на співпраці, твір, більшою мірою загальнодоступний, ніж ексклюзивний; діалог неминуче рефлексивний, оскільки сам по собі він не може конституювати твір мистецтва; твір, радше процес, ніж фізичний об'єкт. Саме така діалогічність з критичним аналізом стереотипів, загальнодоступністю, рефлексивністю, процесуальністю характеризують "Театр для діалогу".

Залишається зрозуміти вплив вистави на глядача, крім того, що йому пропонують активно діяти у просторі вистави, не лише думати. Наскільки це є подією для глядача у розумінні А. Бадью чи теоретика постдраматичного театру Г.-Т. Лемана, яка змінює його самого?

А. Бадью виходить з поняття Реального у Лакана: несподівана зустріч з подією, для якої у людини немає готового пояснення. Вона "травматична", оскільки створює відчуття тривоги, виявляє смисловий вакуум в ситуації, підстава для якої ще не відома. Бадью називає це "етикою реального" – моментом "істини", не обумовленої будь-чиєю зацікавленістю або раціональним підходом. Суб'єкт охоплений розумінням, яке змінює його сприйняття світу і його самовідчуття в ньому, перетворюючи його самого в іншого: суб'єкт є продуктом своєї інтуїції, яка приводить його до нового етичного розуміння або художнього відкриття [10].

Леман називає "глядацькою подією" лінію між реальністю і мистецтвом, коли, наприклад, ми бачимо насильство і відчуваємо відповідальність та необхідність втрутитися. Така подія вже не може залишити глядача соціально і морально невразливим і безпроблемним. Реальні фізичні дії на сцені ставлять глядача перед вибором чи ставитися до того, що відбувається, як до вигадки (естетично) чи як до реальності (етично).

Можна навести приклади таких дій: вбивство метелика у виставі Пітера Брука, "тортури" акторів у виставах Яна Фабра. Так проблематизується нерефлексивна безпечна позиція глядача, яка лежить в рамках безпроблемної соціальної поведінки. У "Театрі пригнічених", провокація до дії дуже безпосередня. Якщо хтось з глядачів сам не вигукує і не проситься на сцену змінити ситуацію, джокер зупиняє виставу і звертається до глядачів: "Невже вам у цій сцені все подобається? Якщо не подобається, давайте змінювати!". Для глядача не залишається моменту цього етичного вибору, він просто приймає правила конкретної гри. Більше того, "Театр пригнічених" передбачає не зміну себе, а зміну реальності навколо через відкриття своєї здатності діяти та мислити критично. Отже, глядач зіштовхується у "Театрі для діалогу" не з подією, а з дією.

Ефективність "Театру пригнічених" сьогодні ставить під питання і його існування в межах бінарних опозицій. Театр Боала нібито має на меті позбутись опозицій: активного-пасивного, сильного-слабкого, пригнічувача-пригніченого та ін., однак, називаючи їх, він автоматично конституює світ у межах цих опозицій.

Однозначність опозиції Боала, а також його роботи з пригнобленням, яка передбачає або підкорення або повалення, вважає слабким місцем і театральний практик і критик, послідовник ідей А.

Боала Річард Петтіфер. Вважаючи сучасні стосунки складнішими, ніж просто протистояння гнобителів і пригнічених, він наділяє театр місією об'єднання людей, адже сьогодні кожен може переживати ситуацію пригнічення. Тому кожен розуміє, що відчуває людина в стані пригнічення і дієвою опозицією має стати не "гнобитель-пригнічений", а "пригнічення-звільнення". "Це означає, що будь-який дійсно революційний театр стане місцем, де діляться боротьбою з пригніченням, і не виключають нікого. Театр не обов'язково забезпечує порятунок від пригнічення, але прагне виявити його механізми і операції, вірячи в людську волю втрутитися, як тільки ці механізми будуть повністю викриті" [6]. Більше того, через те, що ми маємо не одну, а більше ідентичностей, ми не можемо займати однозначно місце пригніченого, гнобителя чи пасивного спостерігача. Це відводить нас від лінійної дуальності "гнобитель погаий, а пригнічений хороший" до діалогічного театру, який є більш повним відображенням влади, з конфліктом між людьми з різними ідентичностями.

"Театр для діалогу" вже своє назвою демонструє такий вектор, в якому є місце для різних ідентичностей і який першим своїм завданням бачить зміцнення і об'єднання спільноти шляхом порозуміння та пошуку варіантів дій. "Театр для діалогу" – це не просто використання техніки, якій вже майже півстоліття, це крок до проблематизації "пригнічення", яке може викликати й інші більш "креативні" дії як в мистецтві, так і в житті спільноти. Це радше точка відліку, ніж прибуття. Тому сьогодні часто проходять різні семінари з використанням театру-форуму, присвячені різним проблемам сьогодення, зокрема освіті, законодавству, гендерній проблематиці тощо, які ще варто осмислити. І в цій техніці, незважаючи на те, що вона дуже пов'язана з реальністю і говорить простою, непоетичною мовою, все ж передається не просто інформація, а досвід, який має властивість поширюватись, знаходити відгук, підхоплюватись, переноситися зі сцени в життя.

Література

1. Boal A. Theatre of the Oppressed / Augusto Boal. – London : Pluto Press, 2000.
2. Burleson D. Augusto Boal's theatre of the oppressed in the public speaking and interpersonal communication classrooms : a PhD dissertation / Jaqualine D. Burleson. – Louisiana State University, 2003.
3. Freire P. Pedagogy of the Oppressed / Paulo Freire. – New York. – London : Continuum, 2005.
4. Joffre-Eichhorn H. J. Theatre for Dialogue in Ukraine [Електронний ресурс] : Global citizenship / Hjalmar Jorge Joffre-Eichhorn. – Режим доступу: http://www.tcgcircle.org/2014/03/theatre-for-dialogue-in-ukraine.
5. Kester H. Grant. Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art / Grant H. Kester. – Berkeley : University of California Press, 2004.
6. Pettifer R. Boal Friere Occupy [Електронний ресурс] : Theatre for Everyone / Richerd Pettifer. – Режим доступу: http://theatre4every1.blogspot.de/2012/11/boal-friere-occupy.html.
7. Бадью А. Рапсодия для театра : краткий философский трактат / Ален Бадью. – М. : Модерн, 2011.
8. Бишоп К. Социальный поворот в современном искусстве [Електронний ресурс] : Художественный журнал. – № 58/59. – Сентябрь 2005 / Клер Бишоп. – Режим доступу: http://xz.gif.ru/numbers/58-59/povorot.
9. Сокулер З. Знание и власть: наука в обществе модерна / З. А. Сокулер. – СПб. : РХГИ, 2001.
10. Фишер Дж. Искусство и этика ин(тер)венции [Електронний ресурс] : Художественный журнал. – № 57. – Апрель 2005 / Джин Фишер. – Режим доступу: http://xz.gif.ru/numbers/57/fisher.
11. Фуко М. Власть и тело / Мишель Фуко // Интеллектуалы и власть : Избранные политические статьи, выступления и интервью. – М. : Праксис, 2002.
12. Якутенко А. Порозуміння через театр [Електронний ресурс] : НародUA. – 9 бер. 2014 / Анна Якутенко. – Режим доступу: http://narodua.com/sotsium/porozuminnja-cherez-teatr.html.

References

1. Boal A. Theatre of the Oppressed / Augusto Boal. – London : Pluto Press, 2000.
2. Burleson D. Augusto Boal's theatre of the oppressed in the public speaking and interpersonal communication classrooms : a PhD dissertation / Jaqualine D. Burleson. – Louisiana State University, 2003.
3. Freire P. Pedagogy of the Oppressed / Paulo Freire. – New York. – London : Continuum, 2005.
4. Joffre-Eichhorn H. J. Theatre for Dialogue in Ukraine [Elektronnii resurs] : Global citizenship / Hjalmar Jorge Joffre-Eichhorn. – Rezhim dostupu: http://www.tcgcircle.org/2014/03/theatre-for-dialogue-in-ukraine.
5. Kester H. Grant. Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art / Grant H. Kester. – Berkeley : University of California Press, 2004.
6. Pettifer R. Boal Friere Occupy [Elektronnii resurs] : Theatre for Everyone / Richerd Pettifer. – Rezhim dostupu: http://theatre4every1.blogspot.de/2012/11/boal-friere-occupy.html.
7. Bad'iu A. Rapsodiia dlia teatra : kratkii filosofskii traktat / Alen Bad'iu. – M. : Modern, 2011.
8. Bishop K. Sotsial'nyi povorot v sovremennom iskusstve [Elektronnii resurs] : Khudozhestvennyi zhurnal. – № 58/59. – Sentiabr' 2005 / Kler Bishop. – Rezhim dostupu: http://xz.gif.ru/numbers/58-59/povorot.
9. Sokuler Z. Znanie i vlast': nauka v obshchestve moderna / Z. A. Sokuler. – SPb. : RKhGI, 2001.
10. Fisher Dzh. Iskusstvo i etika in(ter)ventsii [Elektronnii resurs] : Khudozhestvennyi zhurnal. – № 57. – Aprel' 2005 / Dzhin Fisher. – Rezhim dostupu: http://xz.gif.ru/numbers/57/fisher.
11. Fuko M. Vlast' i telo / Mishel' Fuko // Intellektualy i vlast' : Izbrannye politicheskie stat'i, vystupleniia i interv'iu. – M. : Praksis, 2002.
12. Yakutenko A. Porozuminnia cherez teatr [Elektronnyi resurs] : NarodUA. – 9 ber. 2014 / Anna Yakutenko. – Rezhym dostupu: http://narodua.com/sotsium/porozuminnja-cherez-teatr.html.

УДК 72.012.8

Дьяченко Роксолана Вікторівна
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: roksolana_vd@mail.ru

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕР'ЄРІВ ЗАКЛАДІВ ХАРЧУВАННЯ ЯК ОСЕРЕДКІВ ДОЗВІЛЛЯ І РОЗВАГ

У статті аналізуються художньо-естетичні особливості вирішення інтер'єру сучасних закладів громадського харчування з акцентуацією уваги на їх дозвіллєво-розважальній складовій. Автор наголошує на необхідності поєднання об'ємно-просторової структури, особливо декоративно-художнього оздоблення інтер'єру закладів громадського харчування, з функцією задоволення потреб відвідувачів у відпочинку і розвагах.

Ключові слова: інтер'єр, заклади харчування, дозвілля, розваги, художньо-естетичне вирішення.

Дьяченко Роксолана Викторовна, *соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Художественно-эстетические особенности ресторанных заведений как центров досуга и развлечений

В статье анализируются художественно-эстетические особенности решения интерьера современных заведений общественного питания с акцентуацией внимания на их досугово-развлекательной составляющей. Автор подчеркивает необходимость сочетания объемно-пространственной структуры, особенно декоративно-художественного оформления интерьера заведений общественного питания, с функцией удовлетворения потребностей посетителей в отдыхе и развлечениях.

Ключевые слова: интерьер, учреждения питания, досуг, развлечения, художественно-эстетическое решение.

Dyachenko Roxolana, *PhD-student, the National academy of managerial staff of culture and arts*

Artistic and aesthetic features of restaurant institutions as centres of leisure and entertainment

This article analyses the artistic and aesthetic features of the modern restaurant interior solution with accentuation on their leisure and entertainment component. The author stresses the need of the combination of three-dimensional structures, especially decorative and artistic interior decoration catering with the function of satisfying the needs of visitors in the rest and entertainment.

Nowadays the trend of the dynamic changes in the structure and meaning of spending free time among different population groups is more obvious. It requires a reorientation of traditional and functions and technologies which are typical for catering.

The purpose of the article – to outline the main aspects of artistic and aesthetic solution of the modern restaurant interiors as centres of leisure and entertainment industry.

The accentuation on leisure aspect has the requirements to the modern artistic and cultural practices embodied in interior design and can determine fairly wide creative approach to the formation of space and the internal environment of restaurant based on the artistically motivated criteria. Thus, the interiors without the imagery and drama are not interested because a visitor taste is influenced by various artistic designer findings in this area. Today mostly visitors are attracted by "the interior" with the same enthusiasm as by "the chef and his dishes". Therefore, the modern interior of restaurant is characterized by a trend of the mixing two distinctive environments "Environment of action" and "environment of perception".

It is clear that the interior of the restaurant doesn't have the clear features of belonging to the one type, of course, there are many techniques and methods of its decision primarily planning structure and three-dimensional composition, which cannot exist without the mentioned functional relationships, and performing the desired "leisure accent".

So the functional organization plays a significant role in the formation of a three-dimensional solutions, and restaurant interiors. In our opinion, the aesthetically pleasing and artistic direction of solving interiors is the main feature of leisure orientation.

The dining often combined two basic premises – kitchen (handout) and dining room. The last one is becoming increasingly necessary not only as a functional centre, but as a zone of the emotional attraction and entertainment for visitors. The factors belong to such extension of the functions such as the cooking on the open fire in front of visitors, aquarium with live fish or crayfish for selecting and cooking, the conveyor with colourful dishes on plates or tricks of the bartender at the bar.

It is usually distinguished two forms of service process – self-service and with a waiter. The service with a waiter takes the visitor much longer, but creates a comfort, having a good time, entertainment and the opportunity to watch the events around.

The specific predictability of visitors' actions allows to make free zoning seats, their various groupings, to create some isolation by decorative protective screens, multi-level floors, walls and partitions plasticity or local lighting installation. Due to these technological features of the service, the overall spatial form of the hall can have a difficult solution with the release of a purely entertainment zones – dance floor, stage, billiards and sofa zones at the bar or fireplace, buffet or hookah.

In general all spectacular recreational places are characterised by the relative increasing space for comfort, achieved by the specific decorative finishing, quality furniture, which often being produced customized, unique serving consistent with the overall interior design according its idea.

© Дьяченко Р. В., 2015

Consequently, the domestic and socio-cultural filling of space combines the process collective dining and entertainment in a public place which indicates the need for the formation of the hotel and restaurant interior is equally combined to pragmatic and aesthetic aspect. The utility of such places requires constancy in their functionality, as the main function of them is public catering. Although this function is constant, there are different interpretations of it, including in terms of a combination of other social functions, including the provision of leisure and entertainment, which influences the artistic and aesthetic features of the interior.

Keywords: interior, dining, leisure, entertainment, art and aesthetic solutions.

Нині дедалі очевиднішою стає тенденція до динамічної зміни структури і смислів проведення вільного часу серед різних верств населення. Особливо це характерно для жителів міст, які часто поєднують дозвілля з харчуванням у громадських закладах. Ділова зустріч у позаробочий час, проведення вільного часу в барах і ресторанах із широким спектром запропонованих розваг, відзначення урочистих подій в банкетних залах тощо – особлива прикмета сучасних індустрії дозвілля і розваг та обслуговування в закладах громадського харчування. При цьому варто наголосити, що серед населення зростає культура споживання страв і напоїв, а відповідно – зростають вимоги не лише до традиційної якості обслуговування, а й до різноманітності розваг, які його супроводжують. Так відбувається своєрідне зміщування акцентів – з переорієнтацією уваги на відпочинку і дозвіллі, хоча й у прив'язці до харчування, що, у свою чергу, вимагає і смислової переорієнтації традиційних функцій і технологій, характерних для закладів громадського харчування.

У вітчизняній і зарубіжній науці існує низка досліджень, присвячених дослідженню культури повсякденності, зокрема дозвіллєвим установам дореволюційної України (Ю.Л. Алянський, І.А. Богданов, Г.Г. Бунятін, С.С. Клітін, Є.В. Панкова, В.І Пілявський, О.Д. Уварова та ін), а також радянського періоду нашої країни (К.Н. Афанасьєв, А.К. Буров, Т.А. Дьорова, Є.А. Єрмолін, А.В. Рябушин та ін.). Проте не вистачає досліджень, присвячених сучасним тенденціям у вирішенні естетично-смислового навантаження закладів громадського харчування як осередків проведення вільного часу, організації дозвілля і розваг, що й актуалізує наше дослідження. Мета статті – окреслити основні аспекти художньо-естетичного вирішення інтер'єру сучасних ресторанних закладів як осередків індустрії дозвілля і розваг.

Водночас варто підкреслити, що переорієнтація сучасних українських закладів громадського харчування на своєрідні центри дозвілля і розваг не виникла на пустому місці, а має глибоке історичне підґрунтя. Так, київські ресторації кінця XIX – початку XX століття були і діловими, і культурними центрами, а часто і своєрідними клубами по інтересах. Це відобразилося в їх об'ємно-планувальних структурах, що характеризуються, крім технологічно вивіреної системи обслуговуючих приміщень, взаємопов'язаним набором різних за розміром залів, кабінетів і буфетних, спрямованих на задоволення різноманітних функціональних потреб відвідувачів, не останніми серед яких є потреби у відпочинку і розвагах. Отже, дедалі зростаюча з кінця XX століття переорієнтація закладів громадського харчування, зокрема в Україні, у своєрідні осередки культури, з притаманними їм функціями центрів дозвілля і розваг – не тільки вимога сучасності, а й традиційний підхід до розширення спектра задоволення різноманітних потреб відвідувачів.

Відтак, функціональна спрямованість сучасних ресторанних закладів ґрунтується на поєднанні різних варіантів конкретних функцій, пов'язаних як з колективним харчуванням, так і з елементами індивідуального дозвілля. Саме завдяки такій функціональній різноманітності варіюються об'ємно-просторові інтер'єрні вирішення, ґрунтовані на так необхідному сьогодні "дозвіллєвому акценті".

Акцентуація на дозвіллєвому аспекті висуває вимоги до сучасних мистецько-культурних практик, втілених в інтер'єрному оформленні і здатних окреслити досить широкі межі творчого підходу до формування простору та створення внутрішнього середовища ресторанних закладів на основі художньо мотивованих критеріїв. Так, інтер'єр, позбавлений образності і драматургії, вже нецікавий відвідувачу, смак якого формувався під впливом різноманітних мистецько-дизайнерських знахідок у цій сфері: сьогодні дедалі частіше відвідувач йде "на інтер'єр" з тим же ентузіазмом, що й "на кухаря і його кухню". Тому інтер'єр сучасних закладів харчування характеризується переважанням тенденції до поєднання двох своєрідних середовищ – "середовища дії" і "середовища сприйняття".

Враховуючи зацікавленість споживачів до закладів, що поєднують функцію харчування з організацією дозвілля і відпочинку, а також вважаючи, що даний чинник є одним з найбільш вагомим в організації об'ємно-просторової структури і декоративно-художнього оздоблення інтер'єру, вважаємо доречним розглянути питання поєднання функцій харчування і дозвіллєво-розважальних практик більш детально.

Тут варто насамперед звернути увагу на той факт, що відповідно до офіційно прийнятої на сьогоднішній день типової номенклатури підприємств громадського харчування вони підрозділяються на: ресторани, ресторани категорії "люкс", класичні і національні ресторани, крами, кафе, бари, бари категорії "люкс", нічні бари, кафе-бари, диско-(відео-) бари, бари-більярди, спеціалізовані кафе, молочні і дитячі кафе, інтернет-кафе закусочні, бістро, столові, буфети, кафетерії, літні кафе, міні-кафе.

Російський автор А. Поляніна у дисертаційному дослідженні "Принципи формування і архітектурно-планувальні рішення підприємств громадського харчування з дозвіллєвими функціями", опублікованій у 1991р. на основі ретроспективного аналізу розвитку підприємств громадського харчування робить висновок, що характерною особливістю їх функціонування є традиційне поєднання цільової функції харчування з відпочинком і розвагою відвідувачів, хоча зміст і співвідношення цих функцій в

різні історичні періоди був різним, оскільки формування кафе, барів і ресторанів невід'ємно пов'язане з реальністю життєвих процесів суспільства, історією, традиціями, відповідним місцем і образним світом людини [3, 6-7].

На основі класифікації, запропонованої дослідницею, пропонуємо виокремити типи ресторанних закладі, відповідно до функцій, які, на нашу думку, найбільше сприяють їх дозвіллєво-розважальній спрямованості:

- заклади (переважно ресторанні), які задовольняють інтереси, характерні для різних вікових або соціальних груп відвідувачів. Кожний з цих закладів має власну специфіку в програмі й системі обслуговування, режимі роботи, розміщенні, а також специфіку загального архітектурно-планувального рішення та організації внутрішнього простору, оскільки кожна соціально-демографічна група має свої антропологічні і психологічні особливості, духовні потреби, свій спосіб життя і матеріальний рівень, різний ступінь мобільності, що, у свою чергу, відповідає за потреби у відновленні сил та відпочинку;

- заклади, в яких відвідувачів об'єднують спільні інтереси, професія або заняття. До них відносяться кафе і клуби: музичні, театральні, танцювальні, артистичні, кафе-виставки. В них проводяться різні заходи, відповідно до їх дозвіллєвої спеціалізації. Можливість спілкування один з одним і контакт з музикантами або акторами є, як правило, необхідною умовою функціонування таких закладів;

- спеціалізовані банкетні кафе, ресторани і комплекси залів, призначені для організації весіль, ювілеїв, урочистостей і корпоративних заходів. Заходи в них можуть проводитися як у формі банкетів, так і у формі фуршетів. Крім різноманітних страв і напоїв, а також обслуговування, відвідувачам пропонується організація і проведення заходів з живим музичним супроводом, показом мод тощо. Характерне художнє оздоблення: повітряними кульками, квітковими композиціями тощо, барвистими феєрверками і салютами. Іноді простір таких залів може трансформуватися і ділитися за допомогою ширм або завіс для створення декількох камерних просторів, відповідно до потреб відвідувачів, які бажають більш "індивідуального" відпочинку;

- видовищно-розважальні ресторанні заклади: багатофункціональні комплекси, в яких утилітарна функція харчування, хоча і є своєрідним об'єднавчим чинником, відходить на другий план під "натиском" різнопланових форм проведення дозвілля. Останні можна умовно розділити на: "видовищні" – перегляд розважальних, музичних і шоу програм, стриптиз, театр-вар'єте, трансляції спортивних змагань, різноманітних перегонів, на кінцевий результат яких можна зробити ставки в букмекерській конторі; "ігрові" – казино, більярд, боулінг, тир, ігрові автомати, аерохокей, настільний теніс та інші; танцювальні;

- ресторанні заклади, в яких поєднані функції харчування з оглядом навколишньої панорами – естетично привабливого і цікавого природного або міського пейзажу. Характерною особливістю таких "панорамних закладів", природно, є об'ємно-просторове вирішення інтер'єру, візуально "розкритого" на навколишні визначні природні або культурні пам'ятки. Зазвичай такі кафе і ресторани розташовані в екзотичних місцях: у руїнах старих замків і фортець, у віджилих свій вік трамвайних або залізничних вагонах і літаках, на дахах будинків, які нібито домінують над рештою міської архітектури. В особливу (почасти найчисленнішу і найбільш популярну на сьогодні групу) можна виокремити так звані заклади "на плаву" ("на воді") або в прибережній зоні акваторій, а також заклади, розташовані на колишніх річкових або морських суднах або плавучих понтонах. Характерною особливістю даного типу закладів є прагнення максимально розмістити зони відпочинку відвідувачів на вулиці, на свіжому повітрі. Особлива естетична спрямованість закладів такого типу вимагає врахування від їх засновників і того факту, що вони мають бути або обмеженими у своєму функціонуванні певним сезоном або бути комфортними у будь-який сезон, що вимагає організації спеціальних огорож і навісів. Все це, безумовно, накладає свій відбиток на їх загальне об'ємно-просторове і функціональне вирішення;

- заклади "цікавої їжі" – кафе, бари і ресторани, в яких основним елементом розваги є асортимент і оформлення пропонованих блюд. Тут ритуал прийняття їжі і напоїв стає одним з різновидів проведення вільного часу. В цю групу можуть входити кафе і ресторани з різними національними кухнями, дегустаційні бари, кав'ярні, чайні, кафе-кондитерські, кафе-морозиво, коктейль-бари, пивні бари і ресторани. До цієї групи можна віднести також заклади з популярними на сьогодні кальянними і сигарними кімнатами.

Зрозуміло, що запропонована класифікація не припускає жорстких рамок віднесення того або іншого закладу до одного з конкретного типу через рухливість і взаємозамінність функцій, притаманних комплексам, водночас дає уявлення про те, на чому в кожному конкретному випадку зроблений "дозвіллєвий акцент": на цікавому панорамному вигляді, екзотичній кухні, вікових потребах, розважальних видовищах, колективності спілкування або багатофункціональності [1].

Відповідно, інтер'єр тих або інших ресторанних закладів також не несе на собі чітких ознак приналежності до одного типу, хоча, безумовно, існує безліч обов'язкових прийомів і методів у його вирішенні, перш за все планувальної структури і об'ємно-просторової композиції, без яких неможливе існування вищеназваних функціональних взаємозв'язків, а також втілення бажаного "дозвіллєвого акценту".

Безумовно, функціональна організація відіграє далеко не останню роль у формуванні як об'ємно-просторових рішень, так і ресторанних інтер'єрів. При цьому саме естетично-художня спрямованість вирішення інтер'єрів, на нашу думку, є чи не головною ознакою їх дозвіллєвої спрямованості.

Щодо середовища сучасних ресторанних закладів як осередків дозвілля і розваг, то видається правомірним і той факт, що хоча ресторанні заклади за своїми інституціональними характеристика відносяться до сфери обслуговування, вони дедалі частіше орієнтуються на виробництво або підготовку продукту і можливість його одночасного колективного споживання через задоволення індивідуальних потреб споживача [4, 107], що вимагає поєднання суто трудових процесів з виробництва і обслуговування з процесами споживання. Відповідно до вимог такого поєднання обов'язковим є розділення загального простору на дві різні за атмосферою, устаткуванням і емоційно-психологічним спрямуванням частини – зону споживання і зону обслуговування. Іншими словами, група приміщень для відвідувачів повинна реалізувати головну функцію – сприяти не лише утилітарному задоволенню вітальних потреб, а й психологічному комфорту, що неможливо вирішити без художньо-естетичного оформлення інтер'єру. Саме остання особливість і вимагає спеціальної уваги в аналізі простору споживання, характерному для сучасних ресторанних закладів, як в соціально-психологічному відношенні, так і з точки зору художньо-образного осмислення. Тому, на нашу думку, для реалізації однієї з основних функцій закладів громадського харчування як осередків дозвілля і розваг варто звертати увагу на низку вимог саме до художньо-естетичного оформлення інтер'ру. Тут варто наголосити, що "масова свідомість не завжди готова сприйняти естетичну цінність, особливо якщо йдеться про нове і незвичне" [2, 196], тому головне у інтер'єрному вирішенні – не архітектурно-просторове вирішення, а створення сприятливої атмосфери у приміщенні. Поєднання об'ємно-просторового, декоративного і світлокольорового вирішенням інтер'єру повинне створювати імітацію своєрідного театрального середовища, в якому все навколо – декорація, але не для спектаклю або художнього твору, а для створення "стійкого емоційного клімату" [5, 251] в приміщеннях ресторанного закладу. Деталі інтер'єру можуть бути настільки конкретні в своїх значеннях, що відвідувач не тільки повноцінно насолоджується трапезою, а й розважається за рахунок своєрідного інтер'єрного "видовища" в комфортній атмосфері закладу.

Як стверджує далі російський дослідник В. Шимко, "…певна інфантильність, безпосередність сприйняття, "гра в життя" розслабляють людину, знімають втому, ослабляють пригнічення тією напруженістю, яку накладає на нас тягар цивілізації. Тому сьогодні автори навіть звичайним средовищним ситуаціям прагнуть додати незвичайний, умовно піднесений, "відсторонений", ігровий характер..." [5, 252].

На необхідності емоційно-розважальної складової у вирішенні інтер'єру наголошує і культовий московський дизайнер М. Путіловська, вважаючи головним в оформленні ресторану завдання схвилювати людину, зробити так, щоб їй захотілося прийти ще раз, щось додивитися. Дослідниця це явище пояснює тим, що в ресторані людина не тільки їсть, а й бере участь в театральному видовищі.

Так, часто в закладах харчування поєднуються два основних приміщення: кухня (роздаткова) і обідній зал. Останній дедалі частіше стає не тільки необхідним функціональним осередком, а й зоною емоційної привабливості і розваги для відвідувачів. До чинників такого розширення функцій, зокрема, можна віднести: приготування страв на відкритому вогні на очах у відвідувачів, акваріум з живими рибками або раками, призначеними для вибору і приготування їжі, конвеєр самообслуговування, що рухається, з блюдами на різнокольорових тарілках або флєринг, виконуваний барменом за барною стійкою.

Зазвичай, виділяють дві форми обслуговуючого процесу – самообслуговування і з офіціантом [4, 121]. Обслуговування з офіціантом традиційно займає у відвідувача набагато більше часу, але створює певний комфорт, забезпечуючи відвідувачам спокійне проведення часу, можливість відпочинку і розваги почасти за рахунок споглядання своєрідного дійства, яке відбувається навколо.

Своєрідна прогнозованість дій відвідувачів дає змогу здійснити вільне зонування посадочних місць, їх різноманітне угрупування, вводити деяку ізольованість за рахунок декоративних захисних екранів, різнорівневої підлоги, пластичності стін і перегородок або установки локального освітлення. Внаслідок такої технологічної особливості процесу обслуговування і загальна просторова форма залу може мати складніше вирішення з виділенням суто розважальної зони – танцювальної площадки, естради, більярду, а також диванних зон біля барної стійки або каміна, шведського столу або кальяну.

Загалом для всіх закладів з видовищно-дозвіллєвим типом сервісу характерним є відносне збільшення середовища для комфорту, що досягається специфічним декоративним оздобленням, якістю меблів, які часто виготовлені за індивідуальним замовленням, а також своєрідною сервіровкою, яка відповідає загальному ідейному задуму інтер'єру закладу. Тут може використовуватися різна кількість місць за столиками від 2 до 8 з використанням м'яких стільців, крісел або диванів.

Отже, побутове і соціокультурне наповнення простору закладів харчування поєднує процес колективного харчування і дозвілля в громадському місці, що свідчить про потребу формування такого готельно-ресторанного інтер'єру, який в однаковій мірі поєднував би прагматичний і естетичний аспект. Утилітарність таких закладів, у свою чергу, вимагає постійності у своїй функціональності, позаяк безумовною домінантою внутрішньої їх організації є головна функція – громадське харчування. І хоча у своїй основі ця функція є незмінною, існують її різні інтерпретації, у тому числі в плані поєднання з іншими соціальними функціями, зокрема забезпеченням дозвілля і розваг, що, у свою чергу, має впливати на художньо-естетичні особливості організації інтер'єру.

Тому соціально-культурний контекст динамічно змінюваної повсякденності сучасних українців вимагає як аналізу якості функціонально-планувальної і архітектурно-художньої організації простору, так і вивчення внутрішнього середовища існуючих ресторанних закладів. Важливим також є і поняття

рівня задоволення потреб мистецько-візуального сприйняття відвідувачів, які належать до різних соціальних груп. Крім того, виникає проблема формування комплексної методології аналізу, включаючи, зокрема, поняття традицій і новацій у цій сфері, що є перспективним напрямом подальших наукових досліджень ресторанних закладів як осередків дозвілля і розваг.

Література

1. Дьяченко Р. Функциональная типология и интерьер современных предприятий ресторанного бизнеса при гостиницах в столице и провинции / Дьяченко Р. // ZESZYTY NAUKOWE Uczelni Warszawskiej im. Marii Sktodowskiej-Curie: KWARTALNIK. – Warszawa. – 1(43) / 2014. – S. 143-161

2. Иконников А.В. Эстетические ценности предметно-пространственной среды / А.В. Иконников (и др.) – М.: Стройиздат, 1990. – 335 с.

3. Полянина А.А. Принципы формирования и архитектурно-планировочные решения предприятий общественного питания с досуговыми функциями: автореф. дис. канд. архитектуры / А.А. Полянина: – М.: ЦНИИЭП жилища, 1991.

4. Раннев В.Р. Интерьер / В.Р. Раннев. – М.: Высшая школа, 1987. – 232 с.

5. Шимко В.Т. Архитектурно-дизайнерское проектирование. Основы теории / Шимко В.Т. – М.: СПЦ принт, 2003. – 297 с.

References

1. D'iachenko R. Funktsional'naia tipologiia i inter'er sovremennykh predpriiatii restorannogo biznesa pri gostinitsakh v stolitse i provintsii / D'iachenko R. // Zeszyty Naukowe Uczelni Warszawskiej im. Marii Sktodowskiej-Curie: Kwartalnik. – Warszawa. – 1(43) / 2014. – S. 143-161

2. Ikonnikov A.V. Esteticheskie tsennosti predmetno-prostranstvennoi sredy / A.V. Ikonnikov (i dr.) – M.: Stroiizdat, 1990. – 335 s.

3. Polianina A.A. Printsipy formirovaniia i arkhitekturno-planirovochnye resheniia predpriiatii obshchestvennogo pitaniia s dosugovymi funktsiiami: avtoref. dis. kand. arkhitektury / A.A. Polianina: – M.: TsNIIEP zhilishcha, 1991.

4. Rannev V.R. Inter'er / V.R. Rannev. – M.: Vysshaia shkola, 1987. – 232 s.

5. Shimko B.T. Arkhitekturno-dizainerskoe proektirovanie. Osnovy teorii / Shimko B.T. – M.: SPTs print, 2003. – 297 s.

УДК 791.43

Канівець Іван Анатолійович
аспірант Київського національного
університету театру, кіно і телебачення
ім. І. К. Карпенка-Карого
e-mail: iv.k@bigmir.net

ВАРІАТИВНІСТЬ У КІНО ЯК ВІДПОВІДЬ НА ВИКЛИКИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

У статті в історичному аспекті аналізуються причини виникнення варіативності у кіно, а також її зв'язок з появою та розвитком постмодернізму. Варіативність розглядається як драматургічний аспект режисерської та сценарної творчості. Через еволюцію характеру головного героя на прикладі різних фільмів показано, як варіативність шукала своє місце в арсеналі режисерських засобів і як розвивався її зв'язок з постмодернізмом. Показано шлях, яким новітні режисерські засоби на основі естетики постмодернізму увійшли в масове кіно. Доведено, що саме варіативність є найприроднішою відповіддю на виклики, які ставить філософія постмодернізму перед сучасним мистецтвом кіно.

Ключові слова: кіно, постмодернізм, варіативність, головний герой, драматургія.

***Канивец Иван Анатолиевич**, аспирант Киевского национального университета театра, кино и телевидения им. И. К. Карпенко-Карого*

Вариативность в кино как ответ на вызовы постмодернизма

В статье в историческом аспекте анализируются причины появление вариативности в кино, а также ее связь с появлением и развитием постмодернизма. Вариативность рассматривается как драматургический аспект режиссерского и сценарного творчества. Через эволюцию характера главного героя на примере различных фильмов показано, как вариативность искала свое место в арсенале режиссерских средств и как развивалась ее связь с постмодернизмом. Показан путь, которым новейшие режиссерские средства на основе эстетики постмодернизма вошли в массовое кино. Представлено, что именно вариативность является естественным ответом на вызовы, которые ставит философия постмодернизма перед современным искусством кино.

Ключевые слова: кино, постмодернизм, вариативность, главный герой, драматургия.

***Kanivets Ivan,** PhD student, Kyiv National University of Theatre, Film and Television named after Karpenko-Kary*

Variability in cinema as a response to the challenges of postmodernism

This article, in historical perspective, analyzes the appearance of variability in cinema, its causes and the relationship of this phenomenon with the appearance and development of postmodernism. Variability is seen as a

© Канівець І. А., 2015

dramatic aspect of directing and screenwriting work. Studying the history of evolution of the protagonist character, the article, basing on different movies, shows how variability sought a place in the arsenal of director`s methods and how appeared its relationship to postmodernism. Article shows the way for the director's latest methods based on postmodernism esthetics to be used in a popular cinema. Finally it concludes that variability is the most natural response to the challenges created by postmodernism philosophy to contemporary art of cinema.

Keywords: cinema, postmodernism, variability, the main character, drama.

Актуальність теми дослідження полягає у з'ясуванні світоглядно- філософського підґрунтя сучасних нетипових засобів режисури кіно в контексті визначення їх функцій у структурі палітри мистецьких кіноформ сьогодення.

Мета статті – визначення наявності та характеру взаємозв'язку між постмодернізмом як світоглядно-філософським напрямком та формами варіативності у кіномистецтві.

На сьогодні існує багато праць, присвячених дослідженням постмодернізму та розвитку сучасного кіномистецтва. Філософське підґрунтя проблеми можна побачити у формулі відношення емпіричного наповнення часу та істини Г. Лейбніца [4, 243].

Постмодернізм як світоглядно-філософський напрям справив глибокий вплив на різні форми мистецтва. Природа постмодернізму суттєво ускладнює аналіз цього впливу [3, 123], і це особливо відчувається саме у кінематографі. Кіно, як синтетичне мистецтво, об'єднує елементи літератури, живопису, театру, музики та інших видів мистецтва, отже, об'єднує елементи постмодернізму, що вже проникли у ці види, а також дає простір для втілення свого, "кінематографічного", постмодернізму. Ця мистецька суміш різних елементів постмодернізму дає практично необмежену кількість культурних нашарувань [5, 16], де легко як загубити художній зміст екранного твору, так і в граничному випадку віднайти там новий, який навіть не закладався авторами.

Глядач, знайомий зі зразками європейського та американського кіно, вже звик до творчих прийомів, породжених завдяки впливу постмодернізму на різні форми мистецтва. Якщо українські режисери прагнуть привернути увагу вітчизняного глядача до своїх творів, вони мають говорити з ним звичною і зрозумілою йому кіномовою. Для цього треба розуміти зв'язок між культурно-філософськими тенденціями і їх практичним впливом на кіномистецтво. Що таке зв'язок між постмодернізмом і варіативністю, можна побачити, розглянувши варіативність і загалом постмодернізм в історичній перспективі.

Аналіз сучасних постмодерністських мистецьких прийомів у кіно потребує вивчення культурного контексту, на фоні якого проявився прийом, дослідження його генези і структури впливу на глядача, і, головне, культурно-мистецьких передумов постмодерністського характеру. Інакше можна легко помилитися, визначивши певні ретро запозичення або несвідоме цитування як заздалегідь продуманий новітній мистецький хід. Інша складність полягає в тому, що завжди існувало багато нестандартних стрічок, які могли значно випереджати свій час [2,42]. Також існували картини, майстерно зроблені із застосуванням творчого арсеналу минулої кіноепохи. Тому про пріоритети застосування постмодерністських мистецьких прийомів завжди можна говорити лише з певною імовірністю.

Варіативність у кіно, як форма одночасного існування твору у кількох різних варіантах розвитку сюжету, з'явилася ледь не раніше терміна "постмодернізм". Імовірно, на початку свого існування варіативність мала виключно утилітарні причини виникнення. Історія раннього кіно має безліч білих плям з цілком об'єктивних причин: багато фільмів не збереглися, і відомості про них ми маємо переважно з тогочасних газетних статей та спогадів ветеранів кіномистецтва. Проте, маючи достатньо інформації про систему тогочасного кіновиробництва та кінопрокату, ми можемо реконструювати причини, які спричинили потребу у варіативних стрічках.

Багато кінодрам епохи появи кіно випускали в кількох частинах [2, 23]. Фільми були німими, їх можна було без будь-яких мовних бар'єрів показувати на всіх континентах. Але існували етичні бар'єри, особливості сприйняття сюжетів аудиторією, технічні проблеми збереження плівки, і все це штовхало прокатників до створення різних версій одного і того ж твору. Ми точно знаємо про драми, що знімалися з різними фіналами для прокату в різних аудиторіях. Проте і після завершення й виробництва фільм міг зазнати змін. Зараз, під час відновлення стрічок за тими копіями, що збереглися, реставратори постійно зустрічаються з проблемою: "Яку з версій фільму вважати авторською?"

Варіативність початку двадцятого сторіччя була переважно не явищем мистецького характеру, а результатом збігу виробничих, маркетингових, технічних, етичних та інших факторів. Щоправда, зовнішні немистецькі вимоги до роботи майстрів завжди призводять до неконструктивних щодо мистецтва результатів. Вони породжують певну творчу опозицію, яка може вилитися у появу двох або більше варіацій одного твору, відмінності між якими будуть мати вже відверто мистецькі характеристики. Проте ці явища рельєфно проявилися вже в наступних десятиріччях. Тож варіативність має своє коріння у ремеслі кіновиробництва, створеному технічним винаходом фіксування зображення на плівку на початку сторіччя. Термін "постмодернізм" з'явився лише у 1914 році і був ще далекий від того світоглядно-культурного змісту, якого набув зараз. Отже, чи є в такому разі взагалі зв'язок між постмодернізмом у кіно та варіативністю? З огляду на час появи цих явищ, здається, що немає.

Проте і кіно на світанку свого існування не вважалося мистецтвом [2, 22] і певною мірою не було ним, допоки в процес його виробництва не увійшли люди, які змогли транслювати цікавий техніч-

ний винахід у сферу формування світоглядного контенту. Варіативність зразка середини, а тим більше кінця двадцятого сторіччя має вже зовсім інший мистецький зміст, адже важливим результатом її застосування є свідоме керування драматургічною напругою сюжетної структури. Отже, із результату впливу певних зовнішніх щодо мистецького процесу чинників, варіативність перетворюється на новітній режисерський творчий прийом. Причому сталої форми для застосування такого прийому ще не створено, адже глядач зазвичай дивиться стрічку без будь-якої можливості зміни сюжету в ході перегляду, як знімальною групою, так і самим глядачем. Утім, режисери шукають та знаходять форми для застосування варіативності. З найбільш розповсюджених як фільми, що в своїй основі передбачають розповідь з кількома варіаціями сюжету, так і окремі "режисерські" версії фільмів, які змінюють сюжет відносно тих, що демонструвалися в кінотеатрах.

Зв'язок постмодернізму і варіативності треба шукати не у формальних ознаках, а в онтологічному зв'язку між ними та їх мистецькими проекціями. Як згадувалося вище, аналіз постмодерністських прийомів у кіно ускладнений самою природою постмодернізму, проте, виходячи з номенклатури фільмів, які можна назвати постмодерністськими, можна з певною долею упевненості визначити важливі особливості постмодернізму в кіно: калейдоскоп жанрів в одному творі; образні та прямі цитати з кіно та інших видів мистецтва; спроби синтезувати гранично відмінні погляди людей, цілих суспільств; суміш культур; іронія, пародійність та сатира; використання абсурдних, а іноді апокаліптичних мистецьких форм для наголошення ненормальності реального життя; потяг до колективного позасвідомого, до архаїки, міфу.

Варіативність є драматургічним прийомом, отже, зв'язок між постмодернізмом і варіативністю має в першу чергу проявитися в драматургії. Звернемо увагу на еволюцію такого елемента драматургії, як головний герой. В 30-х роках, після творчих пошуків попередніх десятиріч, постать головного героя отримала певні узагальнені риси. Кажучи коротко, він мав бути позитивним у всьому. Проте доволі швидко режисери зіштовхнулися з проблемою, яка полягала в тому, що такий герой був нецікавим глядачу. Часто виходило, що негативний герой виходив значно цікавішим. Цей урок давно засвоїли драматурги інших видів мистецтва, певною мірою, кіно 20-х років здолало цю проблему, згадаймо хоча б фільми Чарлі Чапліна [2,120]. Та масовому кіно потрібен був свій шлях помилок і успіхів. Вирішенням проблеми стало додавання герою певних негативних рис, що збільшувало його "людяність", проте залишало його позитивним. Але людство змінювалось, змінювався світогляд, і настав час, коли класичні позитивні герої вже не задовольняли глядача, попри спроби додати йому пару негативних рис.

Тоді прийшов час іншого позитивного героя – негативного. Класичний сюжет фільму залишився таким, як був, проте позитивний та негативний герої мали помінятися місцями у свідомості глядача. Це досягалося за допомогою окремих маленьких драматургічних прийомів, що формують ставлення глядача до героя. З точки зору людини, незаглибленої у кіномистецтво, відбувся переворот. Адже виявилося, що прихильність глядача формує не сюжет сам по собі, не дії героя в рамках розвитку сюжету, а виключно дії героя, спрямовані на формування образу. Певно мірою шлях такому розвитку подій проклав епохальний фільм "Віднесені вітром" 1938 року. Адже Рет Батлер, хоча і був "позитивним" в рамках самого сюжету щодо героїні, за своєю соціальною поведінкою був достатньо негативним персонажем. Чи міг би такий герой в 1938 році потрапити на екран в образі "позитивного", якби не книга, велике питання. Проте вже у фільмі "Боні і Клайд" 1967 року перед нами постають в якості "позитивних" героїв два відвертих злочинця.

Ця трансформація образу головного героя вже має відвертий мистецький присмак постмодерну. Не будемо казати, що люди, які здійснили цю трансформацію, мали свідомо постмодерний хід думок, проте відмова від "позитивного" героя на користь "негативного" має онтологічний зв'язок одразу мінімум з чотирма визначеними вище особливостями постмодерну у кіно. Саме оспівування персонажа, який тою чи іншою мірою руйнує світ, в якому глядач має можливості не тільки жити, а й дивитись кіно – це використання абсурдної, часом до апокаліптики, форми для наголошення ненормальності реального життя [7, 215]. Звеличення брудного – це потяг до колективного позасвідомого, до міфу. Такі стрічки зазвичай повторювали сюжети фільмів кількадесятилітньої давнини, тільки перевертаючи їхній зміст навпаки, а отже, були образними цитатами зі старого кіно. Показуючи "позитивність" негативного героя, пробували синтезувати гранично відмінні погляди людей.

У другій половині двадцятого сторіччя з'явилися твори відомих філософів, які визначили сучасне філософське поняття постмодернізму. Через гіркий історичний досвід, вони прийшли до усвідомлення марності спроб поліпшити світ, відмовились від ілюзій. Саме це ми бачимо у зміні позитивного героя, що намагається покращити світ, на негативного, який живе як може, не переймаючись категоріями добра та зла. Постмодерністи вважали прогрес ілюзією, вичерпаною історію, естетику, мистецтво. Саме це ми бачимо у відмові від усталеної художньої концепції, але відмові не повній, а лише від її суспільної трактовки. Замість пошуку нового, нове знаходять у переосмисленні старого, переосмисленні з повним відкиданням старих змістів. Це міцно сполучає кіно та постмодернізм. Хоча тут ще немає варіативності, але динаміка розвитку зв'язку між постмодерном і кіно веде все ближче до появи останньої.

Згадаємо іншу стрічку – "Апокаліпсис сьогодні". Тут чітко проявляється наступний етап взаємозв'язку між постмодернізмом та кіно, який наближає появу варіативності. В цій стрічці категорії "позитивного" і "негативного" не мають чіткого визначення. Вони нашаровуються одна та одну, глядач постійно має вирішувати, що є "позитивне", а що "негативне". Служити своїй країні – це позитив? А якщо

тебе відправляють на несправедливу війну? А якщо там тобі доручено рятувати життя людей? А якщо ці люди не є позитивними, хоча б з твоєї точки зору? А якщо ти маєш жертвувати життям інших людей? А якщо заради цього ти маєш порушувати порядок, який покликаний охороняти?

Тож, коли першим важливим етапом стала заміна позитивного героя на негативного, то другим ми можемо назвати втрату орієнтирів, наприклад: позитивний герой діє як негативний, щоб досягнути позитивної мети, яка тими, хто, його послав, перетворюється на негатив. Філософи-постмодерністи вважали реальним співіснування всіх форм буття, вважали, що людина позбавлена змоги не лише змінити світ, а й осягнути, систематизувати його [5, 33.] Їх погляди часто не повністю співпадали, проте їх вплив на суспільство не міг не позначитись на творчості режисерів. Неможливість визначитись із критеріями добра і зла – результат такого впливу.

Коли головний герой був виключно позитивним, його критерії "позитиву" формувалися поза екраном – освітою, вихованням, церквою. Глядач приходив до кінотеатру, щоб побачити героя, якого він очікував побачити, з якостями, які він вже знав заздалегідь. Коли головний герой став "негативним", його привабливий для глядача образ формувався за допомогою окремих епізодів, окремих рис, що мали "олюднити" його. Тепер все стало складніше, глядач визначав героя залежно від його ролі в розгортанні дії. Це дозволяло змішувати позитив і негатив в будь-яких пропорціях. Але і цей шлях рано чи пізно мав привести до граничного вичерпання творчих можливостей. Такий приклад можна побачити у фільмі "Зворотній поворот" 1997 року Олівера Стоуна. Головний герой, без особливих позитивних рис, потрапляє в історію, де всі інші персонажі ще гірші за нього. Співучасть глядача забезпечено за рахунок скрутного становища, в якому опинився головний герой. По ходу фільму він чинить відверто нехороші речі, причому його становище ще погіршується. Поняття "позитивний" взагалі не можна застосувати тут до жодного персонажа. Це, фактично, і є кульмінація еволюції "негативного" головного героя.

Коли сталі творчі засоби вичерпані, потрібно чекати прориву до нових художніх обріїв. Питання часу, коли хтось із режисерів запитає: а коли мій герой зможе бути в кількох іпостасях одночасно? І це не лише про сутність героя у реальному світі, а також про відображення подій в уяві та пам'яті героя [1, 199]. Натяки на це вже траплялися у філософській та художній літературі. У романах Френка Херберта "Дюна" головний персонаж став людиною, яка була одночасно в багатьох місцях у сенсі часових, тобто сюжетних ліній. Попри це, в обох екранізаціях "Дюни" (перша Девіда Лінча) присутність героя в різному часі і різних місцях була знівельована. Цей персонаж є образом надлюдини, тому має відповідні здібності, але невдовзі драматурги та режисери знайшли можливість додати таких особливостей і звичайному персонажу.

Якщо сам герой не наділений надприродним потенціалом, то його може надати форма викладення історії [1, 193]. У фільмі Акіро Куросави "Расьомон" 1950 року ми бачимо події очима різних персонажів. Чи можна назвати такий підхід варіативним? Адже самі події, висвітлені у фільмі, ті самі, не змінюється ні їхня суть, ні плин у часі. Змінюється лише сприйняття глядача, обумовлене аспектами висвітлення тих чи інших деталей у версії фільму. Відповідь тут ховається в оцінці того, на що впливають зазначені зміни в побудові фільму. Враховуючи структуру цих змін, а це в першу чергу драматургічні зміни, сам процес таких змін – це варіативність. Хоча події і залишаються незмінними, змінюється їх мистецька проекція в реальність, а отже, змінюється сюжет.

Чи можна вважати цей випадок проявом постмодернізму? Як мінімум за однією, але дуже важливою ознакою, так. У фільмі за допомогою варіативності намагаються поєднати несумісні, протилежні погляди людей на ті самі події.

У детективі "Розгадка" 1985 року класична течія сюжету несподівано переривається в момент, коли глядач очікує розгадки, і послідовно дає глядачеві одразу кілька фіналів, кожен з яких цілковито відповідає усій попередній частині і являє з нею закінчений твір. Не тільки сюжет змінюється в цих варіантах, а й, враховуючи специфіку жанру, де лише в кінці стає зрозумілою роль кожного персонажа в історії, змінюється розподіл персонажів на злочинців та жертв. Стрічка має декілька з виділених вище ознак постмодерністського кіно. Це калейдоскоп жанрів в одному творі – складно визначити, яких режисерських прийомів більше, детективних чи комедійних. У фільмі багато іронії, пародійність та сатира на тогочасне суспільство. Використання прийомів абсурду, наприклад, в епізоді зі "співаючою телеграмою".

Але головним у постмодерністських ознаках цього фільму є сам факт того, що сценарій створено за настільною картковою грою, задача якої – розв'язати детективну історію й вирахувати вбивцю. Саме це дозволяє авторам так вільно поводитись із сюжетом. Хоча, знову ж таки, не можна говорити про свідоме виконання певних постмодерністських настанов, сам факт того, що, замість літературної основи з її чітким сюжетним плином, в основу фільму лягає ролева гра, з її непередбачуваними поворотами сюжету, чітко відповідає постмодерністським принципам змішування усього і вся. Ми бачимо втрату довіри до старих авторитетів (літератури), співіснування непоєднуваного, коли той самий герой залежно від версії сюжету стає або жертвою, або злочинцем, та інші ознаки постмодернізму. Це результат паралельного розвитку філософської думки постмодернізму та культурного пошуку нових виразних засобів у кіно. Він остаточно руйнує межі дозволеного драматургу і додає варіативність як режисерський прийом до арсеналу мистецького постмодерну.

Прийом, що спрацював у популярному кіно буде неодноразово повторений. Історія, дещо подібна до "Розгадки", була викладена в анімаційному фільмі "Правдива історія Червоної шапочки", 2005 року. На перший погляд дитяча стрічка дітей, фільм насправді повний цікавих алюзій та кіноцитат. Де-

тективом, який має розв'язати загадку зникнення бабусиних рецептів, там виступає Ніккі Фліперс, який за усіма ознаками нагадує відомого Еркюля Пуаро з серіалу "Пуаро Агати Крісті". Зібравши усіх підозрюваних в одній кімнаті, він розкриває нам варіативну історію, де злочинці і жертви міняються місцями. Звичайно, цей анімаційний фільм розрахований не тільки на дітей, проте застосування таких постмодерністських прийомів у дитячих стрічках показує їхню актуальність для сучасного кіномистецтва.

У фільмі "Дванадцять мавп" 1995 року, на перший погляд, немає ознак варіативності, хоча багато ознак постмодернізму помітні. Епізод на початку фільму з дитиною в аеропорті стає зрозумілим в кінці. Головний герой у своєму дитячому спогаді бачить фінал фільму, свою власну загибель, що стало можливим завдяки машині часу, яка відіслала його в минуле. І ключове питання людства: чи можна змінити минуле, отримує свою постмодерністську відповідь – ні. Не усвідомлюючи, що він бачить дитиною, назавжди закарбувавши в собі прекрасний образ жінки, яку він покохає в майбутньому, герой іде назустріч своїй трагічній долі, яка приведе його знову у цей час і простір, але в ролі жертви. Це замкнене трагічне коло за своїм духом цілком постмодерністське. Тут рекурсія, яка є за звичайною логікою протилежністю варіативності, стає її іншою стороною. Це переродження можна розглядати як її деконструкцію.

Мистецтво постмодернізму має тенденцію до ускладнення, і врешті виводило митців до естетики постструктуралізму, з його колективним "Я", тяжінням до деконструкції, стиранням просторово-часових меж буття [3, 137]. Тут саме поняття варіативності сюжету втрачає своє вихідне значення, адже простір і час змішуються і плинуть в невідомих напрямках. Не можна бути впевненим ні в чому, і сам факт існування вже означає його варіативність. Прикладом такого сюжету став фантастичний серіал "Лекс" (1997–2002). У просторах галактики, у часі та просторі мандрує живий корабель, де мертвий і водночас живий убивця, дівчина, що є гібридом рослини та ящірки, а також людина-капітан бажають врятувати всесвіт від міжпланетної тиранії [6]. Вони стикаються з іншими не менш дивними персонажами, а іноді навіть варіаціями себе з інших відгалужень просторово-часового континууму. Наскільки непідготований глядач може зрозуміти такий складний сюжет, велике питання, мабуть, тому інші фільми з реалізацією таких складних мистецьких побудов стали лише елементами артхаусної культури.

Елементи постмодернізму та постструктуралізму є ознакою сучасної екранної творчості. Популярний англійський телесеріал "Доктор Ху" (1963-2014) містить певну дозу таких прийомів. Доктор мандрує часом і простором у своєму кораблі "Тардіс", який всередині більший, ніж зовні [8, 88]. Із перезапуском серіалу у 2005 році у Доктора з'являється знайома, яка часто бере участь у його пригодах, проте часові вісі їхніх життів різноспрямовані, і з кожною їх зустріччю він старішає, а вона молодшає. Через тріщину в часі плин просторово-часового континууму фрагментується, що має призвести до зникнення всесвіту. Врешті, герої завдяки варіативності й рекурсивності, мають можливість, зустрівши себе самих, врятувати галактику від загибелі. Складний сюжет зі смаком постмодернізму природно вписується у популярний серіал.

У серіалі "Шерлок" (2010-2015), одним з авторів якого є сценарист "Доктора Ху" Стівен Моффат, також присутні елементи варіативності. У першій серії третього сезону (назва якої "Багато щасливих повернень") Шерлок Холмс має повернутися після своєї "загибелі" у "Рейхенбахському падінні". У стрічці кілька варіантів його порятунку, причому кіно змонтовано так, що до кінця серії усі вони видаються реальними. І навіть той варіант, який описаний Холмсом як правда, все одно залишає сумніви в його правдивості.

Отже, розглядаючи історію створення фільмів з постмодерністськими елементами, можна зробити висновок, що головний виклик, який вносить постмодернізм в кіномистецтво, – це поєднання непоєднуваного в сюжеті, в героях, у змісті [3, 125]. Звідси випливає другий висновок: варіативність, навіть без прямої технічної змоги демонструвати кіно у різних варіантах, займає вагоме місце в арсеналі сучасного кіномистецтва. І третій висновок: саме варіативність стала тим творчим прийомом, який дозволив втілити у кіно суто "кінематографічні" особливості постмодернізму.

Література

1. Бергсон А. Материя и память / А. Бергсон // Бергсон А. Собр. соч. В 4 т. Т. І. – М.: Московский Клуб, 1992. – 336 с.

2. Деллюк Л. Фотогения кино / Л. Деллюк. – М.: Новые вехи, 1924. – 164 с.

3. Дерріда Ж. Цілі людини / Ж. Дерріда // Після філософії : кінець чи трансформація? / упоряд. К. Байнес. – К.: Четверта хвиля, 2000. – 432 с.

4. Зубавіна І. Б. Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі) : монографія / І.Б. Зубавіна; Акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучас. мистец. – К.: Інтертехнологія, 2006. – 272 с.

5. Ліотар Ж.-Ф. Ситуація постмодерну / Ж.-Ф. Ліотар //Філософічна і соціологічна думка. – 1995. – № 5-6. – С.15-38.

6. Смирнов И. Правильный выбор Пола Донована / Смирнов И. // Русский Журнал [Электронный ресурс]. – Режим доступу: http://old.russ.ru/culture/20010803_smir-pr.html.

7. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / Хайдеггер М. ; пер. с нем. А. В. Михайлова. – М.: Гнозис, 1993. – 464 с.

8. Hills Matt. Triumph of a Time Lord: Regenerating "Doctor Who" in the Twenty-First Century / M. Hills. – London, NewYork: I.B. Tauris, 2010. – 256 с.

References

1. Bergson A. Materiia i pamiat' / A. Bergson // Bergson A. Sobr. soch. V 4 t. T. I. – M.: Moskovskii Klub, 1992. – 336 s.
2. Delliuk L. Fotogeniia kino / L. Delliuk. – M.: Novye vekhi, 1924. – 164 s.
3. Derrida Zh. Tsili liudyny / Zh. Derrida // Pislia filosofii : kinets chy transformatsiia? / uporiad. K. Baines. – K.: Chetverta khvylia, 2000. – 432 s.
4. Zubavina I. B. Ekranna kultura: zasoby modeliuvannia khudozhnoi realnosti (chas i prostir u kinematohrafi) : monohrafiia / I.B. Zubavina; Akad. mystets. Ukrainy, In-t probl. suchas. mystets. – K.: Intertekhnolohiia, 2006. – 272 s.
5. Liotar Zh.-F. Sytuatsiia postmodernu / Zh.-F. Liotar //Filosofichna i sotsiolohichna dumka. – 1995. – № 5-6. – S.15-38.
6. Smirnov I. Pravil'nyi vybor Pola Donovana / Smirnov I. // Russkii Zhurnal [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupu: http://old.russ.ru/culture/20010803_smir-pr.html.
7. Khaidegger M. Raboty i razmyshleniia raznykh let / Khaidegger M. ; per. s nem. A. V. Mikhailova. – M.: Gnozis, 1993. – 464 s.
8. Hills Matt. Triumph of a Time Lord: Regenerating "Doctor Who" in the Twenty-First Century / M. Hills. – London, NewYork: I.B. Tauris, 2010. – 256 s.

УДК 391(477)

Лавренюк Ольга Олександрівна
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв

МНОЖИННІСТЬ СИМВОЛІКИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ВБРАННЯ

Стаття присвячена аналізу функцій символіки традиційного народного вбрання як виразника національної ментальності. Автор підкреслює, що остаточно статус національного символу український народний одяг здобув у XVII-XVIII ст., зокрема ототожнившись із міфологізованою постаттю улюбленого народного героя – запорізького козака.
Ключові слова: українське народне вбрання, козацький одяг, знак, символ, традиція.

Лавренюк Ольга Александровна, *аспирантка Киевского национального университета культуры и искусств*

Множественность символики украинской народной одежды

Статья посвящена анализу функции символики традиционной народного наряда как выразителя национальной ментальности. Автор подчеркивает, что окончательно статус национального символа украинская народная одежда получила в XVII-XVIII вв., в частности в результате отождествления с мифологизированной фигурой любимого народного героя – запорожского казака.
Ключевые слова: украинская народная одежда, казацкая одежда, оберег, знаковость, традиции.

Lavrenyuk Olga, *postgraduate student*

Plurality symbolism ukrainian folk clothing

The paper analyzes the charm function symbols traditional folk dress and sign function Cossack dress as a national symbol. The author stresses that the final status of a national symbol of Ukrainian national clothes came in the seventeenth and eighteenth centuries. Ototozhnyvshys particular mythological figure of the beloved folk hero – Zaporozhye Cossacks.
Keywords: Ukrainian folk costumes, Cossack clothes, charm, iconic, traditions.

Дослідженню самобутнього народного вбрання як важливої складової матеріальної етнокультури присвячено праці багатьох дослідників-істориків костюма, мистецтвознавців, етнографів. У XIX на початку XX ст. увагу даному питанню приділили : П. Чубинський (розділ про народний одяг у "Трудах этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край" (Т. VII, 1872)), Я. Головацький ("О народной одежде или народном убранстве русинов" (1868)), Ф. Вовк (розділ "Одяг" у монографії "Антропологічні особливості українського народу") (2008)), Д. Яворницький (розділ "Одежда у запорожских козаков" у тритомній "Истории запорожских козаков" (Т. 1, 1885)), а також окремі розділи в етнографічних розвідках і студіях М. Сумцова (1890) та ін. Важливим внеском у розробку естетики народного вбрання є праця діаспорного дослідника О. Воропая "Український народний одяг" (1996). Окремі аспекти символіки народного одягу аналізували радянські й пострадянські історики, етнологи й мистецтвознавці: Б. Рибаков "Язычество и Древняя Русь" (1987), "Ремесло Древней Руси" (1948); Л. Артюх і Т. Косміна "Этническое своеобразие элементов материальной культуры украинцев в славянском контексте" (1988); К. Матейко "Український народний одяг" (1977); Т. Ніколаєва "Історія українського костюма" (1996), "Традиційний селянський одяг Київщини" (1986); М. Білан і Г. Стельмащук "Український стрій" (2000).

Висловлена у низці публікацій ідея щодо українського вбрання як символу народу потребує всебічного детального розгляду. Отже, мета та завдання статті – проаналізувати риси та періоди розвитку народного вбрання як одного з найважливіших символів культури українців.

Вбрання – це одяговий комплекс, який задовольняє утилітарні потреби (захист від впливу навколишнього середовища) та художньо-естетичні смаки людини [14]. Однак захисна функція одягу не

© Лавренюк О. О., 2015

обмежувалася прикриттям від холоду, вологи, вітру, сонця. Згідно З народними уявленнями одяг захищав і від впливів злих духів, зурочень, виконуючи магічно-оберегову функцію. Так, існувало повір'я, що фартух захищає живіт жінки, а тому його особливо рекомендували носити вагітним жінкам, аби запобігти "зуроченню" майбутньої дитини [6, 335–336]. Роль оберегів виконували різнорідні прикраси (хрестики, намиста, дукачі, персні тощо). Надзвичайна важливою була оберегово-захисна функція вишивки. Зокрема, вважалося, що вишивка на грудях захищає душу людини. "Це давня українська традиція протистояти злу красою, – відзначає Г. Лозко. – Ось що спонукало довгими зимовими вечорами вишивати, гаптувати одяг собі і своїм рідним, коханим, вкладаючи у вишиті узори найщиріші, найпотаємніші мрії і почуття. Так магічне значення речей перетворювалось на естетичне" [6, 336]. Магічна символіка, характерна для народного вбрання, як і для інших видів традиційної матеріальної культури, була складною сигнітивною (лат. Signa – знак), тобто знаково-символічною системою, котру слов'яни використовували з найдавніших часів. Знаки цієї системи символізували різні предмети і явища довколишнього світу. Так, ромбічні узори трипільців символізували родючість: зокрема, ромб із крапкою посередині символізував засіяне поле, ромб із відростками або закрутками на зовнішніх кутах символізував проростання зерна. Круг чи розетка були символічними зображеннями сонця. Схематичне дерево символізувало життя (дерево життя), продовження роду [6, 336]. Всі ці та інші символічні знаки можна побачити й на вишиванці, що прикрашає різні компоненти українського народного вбрання.

Знакова система, втілена в деталях одягу, зокрема в зображеннях на прикрасах, орнаментах вишивки тощо, виконувала роль "уречевлених замовлянь". Характерну особливість давньоруських замовлянь підкреслює Б. Рибаков: "...Вдалося встановити, – відзначає вчений, – що давньоруський язичник, який чекав небезпеки від усього світу, захищався не окремими його елементами, а системою світотворення, взятою в її природній динаміці" [9, 40].

Слов'янські прикраси, які відтворювали систему макрокосму, відомі з середини першого тисячоліття нашої ери. До них відносяться, зокрема, антропоморфні фібули з Середнього Подніпров'я, амулети-обереги з курганів XI – XIII ст. Вони виконували функцію оберегу в той час, коли людина виходила за межі свого укриття: "Коли людина покидала свій дім – фортецю, то оречевлені замовляння, як можна назвати орнамент, мали бути перенесені на одяг, – пише Б. Рибаков у праці "Язичество и Древняя Русь". – Всі предмети, пов'язані з виготовленням полотна для одягу (вальки, тріпала для льону, прялки) щільно оснащувалися заклинальними знаками. Власне одяг, особливо жіночий, був насичений символікою, що відтворює макрокосм" [9, 40]. Цю тезу підкріплює Б. Рибаков посиланням на зображення, що прикрашають золоті і срібні предмети жіночого вбрання зі скарбів XII–XIII ст., котрі характеризують світогляд представників вищих верств давньоруського суспільства: "Принцип відтворення макрокосму проведений тут послідовно: головний убір, намиста, діадеми – небо" рясни (декоративні стрічки) – дощ; колти, які завершують рясни внизу, біля грудей – посланці неба; птахи-сирини, русалки з рогами турів у руках для поливу паростків, грифони й семаргли, божества неба і рослин. У намистах – земні рослини й різні символи родючості. Кінці пояса, що звисають донизу, довершують картину світу – вони прикрашені мордами ящурів.

Кожна окрема деталь оздоблена особливим, тонко продуманим символічним візерунком, насиченим аграрною заклинальною тематикою. Рослинний візерунок зображений у двох варіантах: заклинання росту (показані фази розвитку рослини) й заклинання простору повсюдності ("повсеместности") (чотиричастинна композиція з паростків), що може бути виражене словесною формулою: "Нехай усе росте і скрізь росте!" [9, 43]. У складі коштовних гарнітурів давньоруських княгинь були прикраси, на яких ніколи не траплялися християнські зображення. Зокрема, це срібні браслети, які використовували для підтримання довгих рукавів жіночого ритуального одягу. На них гравірувалися певні символи води, епізоди язичницьких "Русалій", зокрема танець родючості, під час якого жінка змахувала, мов крилами, розпущеними рукавами, епізоди купальських ігрищ тощо. У мікрокосмі побутових предметів – прикраси, одяг – відтворювався макрокосм – всесвіт у його нероздільній цілісності. Використання елементів динаміки – зображення сонця, що рухається небосхилом, різних фаз розвитку рослин, дощу тощо "...мало збільшити заклинальну силу цієї глибоко продуманої магічної орнаментики, яка надовго увійшла в народне життя" [9, 41].

Язичницький світогляд втратив свою цілісність під впливом християнства, однак традиційний ритуальний народний одяг українців, насамперед комплекс жіночого одягу навіть у другій половині XIX ст. зберігав символічні знаки цілісності побутового мікрокосму в його прадавній язичницькі світоглядній моделі (як відбиття макрокосму). Магічне значення символіки одягу з часом забувалася, однак первісна світоглядна цілісність елементів, що складали одяговий ансамбль, значною мірою зумовила і його естетичну гармонійність.

Важливим аспектом символіки одягу є символіка кольорів, адже колір може "заступати (репрезентувати) певні речі та явища, навіть поняття, відіграючи важливу знаково-символічну роль" [4, 353] і характеризуючи багато явищ і процесів етнічної культури та психіки. Переважання певних кольорів у предметах, що складають комплекс традиційного одягу, відображає особливості світосприйняття (унікальний кольоровий образ світу), морально-ціннісних орієнтацій, естетичних смаків. Кольорова гама народного одягу різних регіонів України досить розмаїта: червоно-чорні й червоно-сині кольори Наддніпрянщини й Поділля, порівняно світлі кольори Полісся, різнобарв'я гуцульського одягу, переважно

чорні кольори бойків Закарпаття. Однак спільним для всіх регіонів України й найпоширенішим був червоний колір. Аналізуючи причини переважання червоного кольору у традиційному одязі, А. Пономарьов, зокрема, відзначає, що це зумовлено прадавніми традиціями хліборобського народу, що пов'язано з культом сонця і культом життя: "Власне, червоний колір пронизує всю обрядово-ритуальну та світоглядну систему, набуваючи магічних властивостей. Згідно з народними уявленнями, червоний колір захищав від дії злих сил: звідси – червоні хрестики намальовані біля входу в оселю як її оберіг від зовнішніх недобрих сил, підфарбування червоним кольором призьби, пучечки калини понад дверима та вікном. Поряд з цим червоний колір ототожнювався з чимось гарним, красивим, веселим і радісним" [8, 1192]. Так, про дівчину, яка виходила на вулицю в синіх або зелених стрічках, без червоних, казали: "Яка пісна дівка вийшла гуляти". Водночас червоного не можна було одягати під час посту [8, 1192]. Поряд із червоним, у традиційному одязі українців давньослов'янського періоду найчастіше використовувався білий. В. Кафарський та Б. Савчук виокремлюють три основних кольори, що визначають основні значення традиційної символіки кольорів – червоний, білий та чорний. У переважанні червоного та білого кольорів "...проявлявся глибокий сакральний зміст, а також традиційні технології виготовлення натуральних барвників": "Червоний колір сприймався як колір-оберіг, – відзначають етнологи, – тому він переважав у вишивках, а також був присутній у поясах, дівочих стрічках, намистах тощо. Слово "красний" стало синонімом таких понять, як "гарний" ("красивий"), "вартісний", "кращий", а також означало здоров'я, радість, добробут. Українські ремісники (красильники) досягли високого рівня в отриманні широкої гами кольорів: червоний добували з червецю (яєчок хробаків), червоно-коричневий – із гречаника, звіробою, кори дикої яблуні, темно-малиновий – з листя дикої яблуні та ін. Білий колір в уявленнях українців виступав як символічний еквівалент денного світла, тому він асоціювався з добром, перемогою над злом та очищенням, а в поєднанні з червоним наділявся життєдайною силою. Чорний колір, навпаки, асоціювався з ніччю, символізуючи злі ворожі сили, що несуть розлад, морок, смерть" [4, 356]. Етнічна символіка кольору, що домінував у народному вбранні, мала, широку сакрально-символічну функціональність.

Окрім сакральної, традиційний народний одяг несе в собі національну символіку. На думку низки українських мистецтвознавців та етнографів (А. Пономарьова, А. Артюх, Т. Косміної, Т. Ніколаєвої, Г. Стельмащук та ін.), статусу національного символу український народний одяг набув у XVII–XVIII ст., ототожнившись із символічною постаттю улюбленого народного героя – козака. Художня та фольклорна традиції створили своєрідний образ козака Мамая, атрибутика якого – одяг, довгі вуса, "оселедець", люлька, шабля, бандура та ін. мають символічне значення.

Козацький одяг у ранній період формування Запорізької Січі не відзначався певними стильовими ознаками, був часто простим, випадковим "Бувало, поголить собі запорожець голову, заправить оселедець свій за вухо, завинеться ганчіркою, натягне на себе опанчу, взує зі свинячої шкури опорки, то так собі й ходить; а той спіймає козу, обдере її, облупить шкуру, очистить від вовни, одягнеться, взує постоли зі шкури ... та так і блукає по степу. А той і того краще: чи вирядиться в такі постоли, що в них можна Дніпро переплисти, чи на одну ногу натягне постіл, а на другу сап'яновий чобіт, та ще й приспівує: "Одна нога в постолі, а друга в сап'яні – // Подивися, Ганно, який постіл гарний: // Чи сей, чи сей, чи сей, чи сей?.." [11, 24].

Одяг запорожця часто залежав від успіху чи неуспіху в боях із татарами й турками. Так, на початку думи "Козак нетяга Фесько Ганжа Андибер" повідомляється, що "гуляючи" "битим шляхом ординським", герой не здобув ніякої військової здобичі. Це зумовило специфіку його вбрання: "…На козаку, бідному летязі, // Три сермязі, // Опанчина рогоживая, // Поясина хмеловая; // На козаку, бідному летязі, сап'янці // Видно п'яти і пальці …" [3, 56].

Приблизно так само спочатку вдягнутий і козак Голота – герой однойменної думи: "...На козаку шати дорогії – // Три семирязі лихії: // Одна недобра, друга негожа, // А третя й на хлів незгожа …" [3, 16]. Але, здолавши у "полі килиїмському" багатого татарина, козак Голота перевдягається у здобутий дорогий одяг: "...Він тоді добре дбав, // Чоботи татарські істягав, // На свої козацькі ноги обував; // Одежу істягав, // На свої козацькі плечі надівав; // Бархатний шлик іздіймає, // На свого козацьку голову надіває..." [3, 18].

З розвитком Січі змінювався козацький побут, усталювався певний комплекс одягу. Козака Мамая на численних картинах народного живопису зображено в дорогому ошатному одязі. Саме таким закарбувався образ запорожця в народній пам'яті. Характеризуючи козацький одяг, І. Крип'якевич, зокрема, зазначає: "Козаки найчастіше носили жупан і кунтуш. Козацький жупан, або каптан, був довгий до колін, з двома зморшками ззаду, застібнутий на ґудзики, підперезаний поясом. Пояси бували вовняні або шовкові, не раз дуже довгі, на кілька метрів [5, 108–111]. Кунтуш (або черкеска) сягав до кісток, був просторий, з фалдами, нашивками й різними прикрасами, рукави дуже широкі, з роздорами. Старшина, особливо ж гетьмани, на жупан накидали керею – плащ без рукавів, застібнутий на оздобну клямку, з кількома ґудзиками й петельцями на грудях, з широким хутряним коміром на плечах. Незаможні козаки... носили різний одяг – каптани, свити, опанчі, кобеняки, кожухи" [5, 109].

До комплексу широкого і просторого верхнього козацького одягу, крій якого не сковував рухів, додавалися такі ж широкі і просторі шаровари – суконні, нанкові, шкіряні, різнобарвні, хоч переважно синього кольору. Холоші шароварів носили поверх халяв сап'янових жовтих, зелених, червоних чобіт із вузькими носками, прив'язуючи шаровари до халяв шовковими шнурками із золотими чи срібними китицями на

кінцях так, що з-під шароварів виглядали тільки носки й каблуки чобіт. Шаровари завширшки двадцять аршин матерії називалися "рясними", а завширшки в п'ятнадцять аршин – "з достатку" [12, 207].

Багатий барвистий одяг запорожців справляв незабутнє враження: "Бувало, – розповідав Іван Розсолода, – щороку приїжджають запорожці у Смілу на ярмарок чоловік по дванадцять... Вдягнуті так, що Боже, твоя воля! Золото і срібло! Шапка на запорожцеві бархатна, червона, з кутами, а околиш пальців на три завширшки, сірий чи чорний; з-під нього жупан із найдорожчого червоного сукна, горить, як вогонь, просто очі засліплює, а зверху черкеска з вильотами ("вылетами"), чи синя чи блакитна; штани суконні сині, широкі – так і нависли майже на передки чобіт; чоботи червоні; на лядунці золото чи срібло; навіть перев'язі в золоті, а шабля при боці вся в золоті – так і горить. Іде й землі не торкається..." [12, 207].

Як зрозуміло з описів сучасників та іконографічних джерел, одяг запорожців був барвистий, найбільш поширеним поєднанням кольорів було поєднання червоного кольору жупана та блакитної черкески. В такій кольоровій гамі був витриманий і костюм гетьмана Богдана Хмельницького, зокрема, 1648-го року під Замостям: на ньому був червоний жупан і фіалкова керея (ферезія, делія) зі срібними петельцями, підбита соболями. Подібні кереї – плащі без рукавів, застібнуті на коштовні клямки, з кількома ґудзиками й петельцями на грудях, з широким нутряним коміром на плечах носила переважно козацька старшина [5, 109]. Одяг простих козаків відрізнявся від одягу старшини не тільки меншою кількістю компонентів, а й дешевшим матеріалом, хоч найдорожчий святковий одяг рядових членів січового товариства також виготовлявся з шовку, польського й англійського сукна, кармазину й оксамиту. За свідченням 112-літнього сучасника запорожців Микити Коржа, записаним Д. Яворницьким, популярними на Запоріжжі були й дорогі шапки з видри (каборги, виднихи) [12, 202]. Використання того чи іншого одягу залежало передовсім від статків козака, принаймні, звичаєве право не обмежувало запорожців щодо використання матеріалів й компонентів одягу.

Козацький одяг часто діставав назву матерії, з якої був пошитий. Так, у думі "Три брати азовські" є наступні слова: "...Середульший брат з коня вставає, // З-під лудану червону китайку видирає..." [10, 350]. У даному разі йдеться про каптан, пошитий з матерії, що звалася луданом [10, 350]. За Д. Яворницьким, одяг із шовкової штофної тканини з візерунками, подібної до матерії шалей, називався у запорожців шальовим, одяг із польського й англійського сукна називався саєтами. від польського слова "sajeta" з тим же значенням. Популярністю в козацькому середовищі користувався одяг із оксамиту – золотого чи срібного матеріалу, схожого на бархат, із барвистими візерунками, шитого, як і парча, золотими й срібними нитками. У Давній Русі оксамит, який привозили переважно з Візантії, використовувався для пошиття одягу князів, богатих бояр, церковників, а в запорожців він ішов на пошиття каптанів, що їх могли носити як представники старшини, так і рядові члени товариства. Особливою популярністю користувалося на Запоріжжі червоне сукно – кармазин (від тюркського слова "киримизи" – червоний чи "кермез" – фарба, яка добувалася з невеликого дерева у степах Бухари) [12, 208].

Один із розділів пралі "Нариси історії середньовічної та ранньомодерної України" Н. Яковенко назвала "Лицарі християнства у мусульманському вбранні", підкреслюючи мотив запозичення запорожцями покрою одягу, високий шапок, широких шароварів, широких і довгих поясів тощо у татарів і турків [13, 185–188]. Це запозичення, відзначене й іншими дослідниками, здійснювалось у ході довготривалого спілкування з мусульманським світом; шляхом використання здобутого в боях, під час військових походів; певну роль відігравали й подарунки в формі багатого одягу з боку вищих татарських і турецьких властей. Так, у 1653 попі кримський хан Іслам-Гірей подарував козацькій старшині суконні кафтани [12, 208].

Козацький одяг, який формувався спонтанно, ввібрав не лише тюркські, а й інші іноетнічні компоненти. Проаналізувавши велику кількість іконографічного матеріалу, зокрема, малюнки О. Рігельмана, історичні портрети, зібрані в українських музеях, Ф. Вовк прийшов до висновку, що "...в другій половині XVIII століття костюм козацької старшини ... був дуже подібний до польського.., разом із тим цей костюм, як і костюм сільського населення України, мав дуже багато спільного із деякими кавказькими костюмами, приблизно тої самої епохи. Черкеска та бешмет кабардинця ... дуже нагадують український костюм, а верхня одежа вірмена... ділком подібна до польсько-українського жупана та кунтуша" [2, 125–126].

Одяг козацької старшини, відтворений на гравюрах та іконах XVII–XVIII ст., помітно відрізняється від одягу рядового козацтва, наближаючись до одягу польських феодалів. Одяг козацтва у цілому відрізнявся від одягу селянства: "При всій своїй відмінності вбрання рядових козаків і козацької старшини мало більше схожості, ніж козацький і селянський одяг, – зазначає А. Пономарьов. – Однак саме козацький одяг, що формувався спонтанно, до того ж нерідко вбираючи іноетнічні компоненти, зокрема тюркські (скажімо, кунтуш – верхнє вбрання з прорізами для рук та довгими фальшивими рукавами), став символом національного українського одягу, хоч селянський мав нібито більше прав на такий статус. Адже в етнічній традиційно-побутовій культурі він займав значне місце і має глибоке етнічне коріння" [8, 1187]. Розкриваючи причину цього феномена, дослідник відзначає, що вона ґрунтується на особливостях, механізму формування національних стереотипів, зокрема, національних символів у матеріальній культурі. Спонтанне виникнення цих символів є реакцією на неординарну етносоціальну ситуацію: "Саме козацтво стало тим оригінальним соціально-національним явищем та історичним явищем, яке перетворилося на певний символ української нації. В історичній пам'яті людей воно матеріалізувалося, зокрема, через його атрибути, в тому числі й убрання" [8, 1187].

На відміну від А. Пономарьова, Л. Артюх і Т. Косміна у статті "Этническое своеобразие символики материальной культуры украинцев и в славянском контексте" атрибутують козацький одяг не як національний символ, а як етносимвол, зокрема відзначаючи: "Можна… припускати, що в певні періоди історії розвитку етнічної культури відбувалися події чи створювалися явища, на які пізніше була зорієнтована пам'ять нащадків. Для України це період запорізького козацтва, визвольної війни 1648–1654 рр. У системі цінностей закріпився етнічний та естетичний стереотип, реалізований в уявленнях, про козака-запорожця... і закріплений у фольклорі, літературі, образотворчому мистецтві. Цей стереотип уявлень існував у певний історичній період як явище, синхронне самій реалії. Потім він зі сфери побутування перейшов у сферу уявлень, залишився тільки в народній пам'яті й закріпився як стереотип такого елемента матеріальної культури, як одяг..." [1, 232].

Як видно з наведеного тексту статті, Л. Артюх і Т. Косміна аналізують той самий феномен, що й А. Пономарьов, аналогічно розкриваючи механізм його творення. Розбіжність у використанні термінів у даному разі пояснюється, на нашу думку, тим, що стаття Л. Артюх і Т. Косміної була написана за радянської доби, коли існували певні обмеження на вживання слова "національний".

Образ козака-запорожця, найважливішим символізованим атрибутом котрого є козацький одяг, відтворений у численних портретах Козака Мамая, котрі складають важливий розділ народного живопису. Загалом сприйняття цього образу тотожне сприйняттю Січі як символу українськості, "...головного виразника "справедливого ладу", нібито співзвучного українському народному духові", сприйняття, котре, "видозмінюючись залежно від віянь часу, дожило до наших днів" [13, 444].

На основі козацького вбрання відбулося формування нового стилю в українському народному одязі. Цей процес, що припадає на XVI – XVIII ст. протікав природно, оскільки козацьке вбрання, увібравши ряд іноетнічних компонентів, "...у принципових своїх рисах ґрунтувалося на слов'янсько-українських традиціях, носієм яких було селянство" [8, 1187].

Підсумовуючи, варто наголосити, що крім утилітарної – захист тіла від негативних впливів зовнішнього середовища, – народний одяг спрадавна виконував важливу магічно-оберегову функцію. Про значення цієї функції свідчить вже те, що всі предмети, які використовувалися для виготовлення матеріалу, оздоблювались заклинальними символами, а процес прядіння і ткання супроводжувався певними обрядодіями, пов'язаними із божеством-покровителькою жіночих ремесел (Мокошею, Берегинею, пізніше – Параскевою-П'ятницею).

Комплекс народного одягу, особливо жіночого, був насичений магічною символікою, котра виконувала роль "уречевлених замовлянь" і становила складну знакову систему. Важливою характеристикою знаковості народного одягу є її цілісність, що відтворювала цілісність макрокосму. Важливим аспектом символіки народного одягу є змістовне навантаження кольору. Переважання в українському народному одязі червоного та білого кольорів відображає особливості оптимістичного світосприйняття: червоний колір наділявся магічно-обереговими властивостями, асоціювався з чимось гарним, радісним, святковим, урочистим, веселим, здоровим тощо; білий колір асоціювався з денним світлом, чистотою і також красою.

Окрім сакральної, народний одяг несе в собі національну символіку. Статус національного символу український народний одяг здобув у XVII-XVIII ст., ототожнившись із міфологізованою постаттю улюбленого народного героя – запорізького козака. Комплекс козацького одягу сформувався спонтанно, увібравши іноетнічні елементи (тюркські, польські та ін.) значно пізніше, ніж комплекс селянського одягу. Утвердження козацького одягу в статусі національного символу пояснюється тим, що саме з козацтвом народ пов'язує спогад про реальну свободу, здобуту під час Національно-визвольної війни 1648–1654 рр., про громадянські права, спосіб життя тощо. І після того, як козацтво зійшло з історичної арени, козацький одяг не втратив значення символу національної ідентичності.

Література

1. Артюх Л. Ф. Этническое своеобразие символики элементов материальной культуры украинцев в славянском контексте / Л. Ф. Артюх, Т. В. Космина // X Міжнар. з'їзд славістів, Софія, верес. 1986: Історія, культура, фольклор та етнографія слов'янських народів – К. : Наук, думка, 1988. – С. 229–237.

2. Вовк Хв. Одежа Хведір Вовк. Студії з української етнографії та антропології / Хв. Вовк ; передм. Ю. Іванченка. – К. : Мистецтво, 1995. – С. 124–170.

3. Героїчний епос українського народу: хрестоматія / упоряд. та прим. О. М. Таланчук, Ф. С. Кислого; передм. О. М. Таланчук. – К. : Либідь, 1993. – С. 16, 18, 56.

4. Кафарський В. І. Етнологія / В. І. Кафорський, Б. П. Савчук. – К. : Центр навч. літ., 2006. – С. 353–356.

5. Крип'якевич І. Одежа / І. Крип'якевич // Історія української культури / за заг. ред. І. Крип'якевича. – К. : Либідь, 1994. – С. 108–111.

6. Лозко Г. Українське народознавство / Галина Лозко. – К. : Зодіак-Еко, 1995. – С. 335–336.

7. Николаева Т. А. Украинская народная одежда: Среднее Поднепровье / Т. А. Николаева. – К. : Наук, думка, 1988. – С. 12–15.

8. Пономарьов А. П. Народне вбрання / А. П. Пономарьов // Історія української культури: У п'яти томах. Т. 3. – К. : Наук, думка, 2003. – С. 1186–1193.

9. Рыбаков Б. Язычество и Древняя Русь / Б. Рыбаков // Наука и религия. – 1987. – №2. – С. 39–43.

10. Фольклорні записи Марка Вовчка та Опанаса Марковича / упоряд., передм. і прим. О. І. Дея // Атрибутація автографів. – К. : Наук. думка, 1983. – С. 350.

11. Яворницкий Д. Запорожье в остатках старины / Д. Яворницкий. – СПб., 1885. – С. 24.
12. Яворницкий Д. И. Одежда у запорожских козаков / Д. И. Яворницкий // Історія запорозьких козаків: У трьох томах. Т. 1. – К. : Наук. думка, 1990. – С. 198–209.
13. Яковенко Н. Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України. – Вид. 3-є, переробл. та розшир. / Наталя Яковенко. – К. : Критика, 2006. – С. 444.
14. Словник символів / Потапенко О. І., Дмитренко М. К., Потапенко Г. І. та ін. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ukrlife.org/main/evshan/symbol.htm.

References

1. Artiukh L. F. Etnicheskoe svoeobrazie simvoliki elementov material'noi kul'tury ukraintsev v slavianskom kontekste / L. F. Artiukh, T. V. Kosmina // X Mizhnar. zizd slavistiv, Sofiia, veres. 1986: Istoriia, kultura, folklor ta etnohrafiia slovianskykh narodiv – K. : Nauk, dumka, 1988. – S. 229–237.
2. Vovk Khv. Odezha Khvedir Vovk. Studii z ukrainskoi etnohrafii ta antropolohii / Khv. Vovk ; peredm. Yu. Ivanchenka. – K. : Mystetstvo, 1995. – S. 124–170.
3. Heroichnyi epos ukrainskoho narodu: khrestomatiia / uporiad. ta prym. O. M. Talanchuk, F. S. Kysloho; peredm. O. M. Talanchuk. – K. : Lybid, 1993. – S. 16, 18, 56.
4. Kafarskyi V. I. Etnolohiia / V. I. Kaforskyi, B. P. Savchuk. – K. : Tsentr navch. lit., 2006. – S. 353–356.
5. Krypiakevych I. Odezha / I. Krypiakevych // Istoriia ukrainskoi kultury / za zah. red. I. Krypiakevycha. – K. : Lybid, 1994. – S. 108–111.
6. Lozko H. Ukrainske narodoznavstvo / Halyna Lozko. – K. : Zodiak-Eko, 1995. – S. 335–336.
7. Nikolaeva T. A. Ukrainskaia narodnaia odezhda: Srednee Podneprov'e / T. A. Nikolaeva. – K. : Nauk, dumka, 1988. – S. 12–15.
8. Ponomarov A. P. Narodne vbrannia / A. P. Ponomarov // Istoriia ukrainskoi kultury: U piaty tomakh. T. Z. – K. : Nauk, dumka, 2003. – S. 1186–1193.
9. Rybakov B. Iazychestvo i Drevniaia Rus' / B. Rybakov // Nauka i religiia. – 1987. – №2. – S. 39–43.
10. Folklorni zapysy Marka Vovchka ta Opanasa Markovycha / uporiad., peredm. i prym. O. I. Deia // Atrybutatsiia avtohrafiv. – K. : Nauk. dumka, 1983. – S. 350.
11. Iavornitskii D. Zaporozh'e v ostatkakh stariny / D. Iavornitskii. – SPb., 1885. – S. 24.
12. Iavornitskii D. I. Odezhda u zaporozhskikh kozakov / D. I. Iavornitskii // Istoriia zaporozkykh kozakiv: U trokh tomakh. T. 1. – K. : Nauk. dumka, 1990. – S. 198–209.
13. Yakovenko N. Narys istorii serednovichnoi ta rannomodernoi Ukrainy. – Vyd. 3-ye, pererobl. ta rozshyr. / Natalia Yakovenko. – K. : Krytyka, 2006. – S. 444.
14. Slovnyk symvoliv / Potapenko O. I., Dmytrenko M. K., Potapenko H. I. ta in. [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://ukrlife.org/main/evshan/symbol.htm.

УДК 78.071.1.001.36 (477+474.5)

Узікова Оксана Володимирівна
здобувач Київського національного
університету культури і мистецтв

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ М. К. ЧЮРЛЬОНІСА ТА І. В. ТИЛИКА: системність музичного мислення в контексті принципу феноменологічної подібності

Стаття присвячена аналізу композиторської творчості М. К. Чюрльоніса та І. В. Тилика в контексті принципу феноменологічної подібності. Висвітлені особливості філософського світогляду, образно-асоціативного сприйняття та духовної сфери музичного мислення композиторів. Охарактеризовано мистецько-філософський напрям космізм як концептуальне втілення композиторського світобачення та світосприйняття. Досліджено смислові паралелі у теургічному аспекті творчості М. К. Чюрльоніса та І. В. Тилика як прояв віртуального зв'язку з Вищим Космічним Розумом. Розглянуто особливості музичної мови композиторів. Проаналізовані твори М. К. Чюрльоніса ("Отче наш", "Де профундіс") та І.В. Тилика (триптих "Під знаком Вічності", "Молитва", "Покаяння. Відкрий мені двері Життєдавче"), які відзначені тематичною та сюжетною подібністю духовної любові до Божественного Творця.

Ключові слова: системність, музичне мислення, принципи феноменологічної подібності, космізм, теургія, музична мова, композиторська творчість.

Узикова Оксана Владимировна, *соискатель Киевского национального университета культуры и искусств*

Композиторское творчество М. К. Чюрлениса и И. В. Тылыка: системность музыкального мышления в контексте принципа феноменологического подобия

Статья посвящена анализу композиторского творчества М. К. Чюрлениса и И. В. Тылыка в контексте принципа феноменологического подобия. Высветлены особенности философского мировоззрения, образно-ассоциативного восприятия и духовной сферы музыкального мышления композиторов. Охарактеризовано культурно-философское направление космизм как концептуальное воплощение композиторского мировоззрения и

© Узікова О В., 2015

мировосприятия. Исследовано смысловые параллели в теургическом аспекте творчества М. К. Чюрлениса и И. В. Тылыка как проявление виртуальной связи с Высшим Космическим Разумом. Рассмотрены особенности музыкального языка композиторов. Проанализированы произведения М. К. Чюрлениса ("Отче наш", "Де профундис") и И. В. Тылыка (триптих "Под знаком Вечности", "Молитва", "Покаяние. Открой мне двери. Жизнедавче"), которые отмечены тематическим и сюжетным подобием духовной любви к Божественному Творцу.

Ключевые слова: системность, музыкальное мышление, принципы феноменологического подобия, космизм, теургия, музыкальный язык, композиторское творчество.

Uzikova Oksana, *a degree candidate of Kyiv National university of culture and art*

The composer's creativity of M.K. Churlonis and I.V. Tylyk: the systemacy of musical thinking in the context of the principle of the phenomenological similarity

The article is devoted to the analysis of the composer's creativity of M. K. Churlonis and I. V. Tylyk in the context of the principle of the phenomenological similarity. The article covers the features of philosophical world outlook, image-associative perception and spiritual spheres of musical thinking of the composers. The article characterises the artistic and philosophical trend cosmism as a conceptual implementation of composers' attitude and outlook. It investigates the semantic parallels in theurgical aspect in the works of M.K. Chiurlionis and I.V. Tylyk as a manifestation of virtual communication with supreme cosmic mind. The article considers the features of the musical language of the composers. It analyzes the works of M.K. Chiurlionis ("Our Father", "De profundis") and I.V. Tylyk (triptych "Under the Sign of Eternity", "Prayer", "Repentance. Open the door for me Giver of Life"), which are marked with the plot and thematic similarity of spiritual love to the Divine Creator.

Keywords: systemacy, musical thinking, principles of phenomenological similarities,cosmism, theurgy, the language of music, composer creativity.

В історії музичного мистецтва простежуються певні закономірності, які знаходять відображення у творчості композиторів різних епох. Це пов'язано в першу чергу з проблемами філософського світобачення та світосприйняття, побудови Всесвіту, ідеями космізму. Втілення цих ідей простежується у творчості композиторів, наприклад, О. М. Скрябіна, М. К. Чюрльоніса, сучасного українського композитора І. В. Тилика. Це дозволяє говорити про системність музичного мислення композиторів різних епох, різних національних культур, а, відповідно, постає необхідність їх комплексного дослідження. У цьому контексті характерним і яскравим прикладом поєднання часу та простору є музична творчість литовського композитора М.К. Чюрльоніса (1875–1911) та його філософсько-світоглядного послідовника – сучасного українського композитора І. В. Тилика (нар. 1968 р.). Саме прояв подібного філософського світогляду, незвичайного релігійно-містичного світобачення у творчості М. К. Чюрльоніса та І. В. Тилика є предметом даного дослідження.

Актуальність статті полягає у тому, що в мистецькому просторі України вперше на рівні філософського світогляду та образно-асоціативного сприйняття досліджується взаємозв'язок між творчістю геніального литовського композитора, художника, поета і філософа М.К. Чюрльоніса та видатного сучасного українського композитора, хормейстера І.В. Тилика. Художньо-філософські світоглядні ідеї М.К. Чюрльоніса відображаються у творчості його світоглядних послідовників, зокрема українських митців Ю.С. Михайліва, Л.Г. Блінової, І.В. Тилика, Д.С.Чередніченка.

Прагнення композиторів до нових, синтетичних художніх форм справляє суттєвий вплив на тенденції розвитку музичного мистецтва, процеси творчої еволюції. Подальшого всебічного дослідження потребує композиторська творчість І.В. Тилика. Поза увагою українських музикознавців залишаються музична спадщина М.К. Чюрльоніса та процеси виявлення мистецько-філософських паралелей у композиторській творчості М.К. Чюрльоніса та І.В. Тилика, що і зумовлює актуальність даного дослідження.

Існують численні біографічні, історико-мистецтвознавчі та музикознавчі праці, присвячені висвітленню багатогранної творчості М.К. Чюрльоніса. Фундаментальні праці присвячені аналізу суспільно-історичних, загальнонаукових, філософських і культурно-мистецьких тенденцій кінця XIX – початку XX ст. (М.К. Реріх, Л.В. Шапошникова, Г.І. Бальчюнене, Я. Чюрльоніте, Д.С. Чередніченко, В. Ландсбергіс, Ю. Гаудрімас, В.М. Федотов, М. Еткінд, Ф.Я. Розінер, А. Савіцкас, О.В. Шевченко, Д.С. Матюніна, С.В. Корольова, А.М. Луньова). Музикознавчого дослідження композиторської творчості сучасного українського композитора І.В. Тилика до теперішнього часу не проведено.

Філософську концепцію синтезу мистецтв у творчості М.К.Чюрльоніса досліджували М.К. Реріх і Л.В. Шапошникова. На думку дослідників, М.К. Чюрльоніс виявився новим культурно-мистецьким феноменом у світовому мистецтві кінця XIX – початку XX ст. Видатний російський художник, філософ, учений, культурний діяч, письменник і поет М.К. Реріх був особисто знайомий з М.К. Чюрльонісом, відзначав, притаманні творчості митця, ідеї космізму, синтезу мистецтв. У своїй статті "Чюрльоніс" М.К. Реріх надає точну характеристику М.К. Чюрльонісу як надзвичайно обдарованому й унікальному митцю та аналізує оригінальний і неповторний творчий стиль. М.К. Реріх відзначає: "Зразу Чюрльоніс дав свій стиль, свою концепцію тонів і гармонійне співвідношення побудови. Це було його мистецтво. Була його сфера. Інакше він не міг і мислити і творити. Він був не новатор, але новий" [4, 71].

Академік Л.В. Шапошникова зазначає, що Чюрльоніс-композитор став першовідкривачем "Нової, витонченої Краси, її високовібраційної енергетики, підтвердивши тим самим роль музики в еволюції творчості людини і показавши її причинну суть у цій творчості" [7, 185]. На думку Л.В. Шапошникової, музично-філософська творчість митця відрізняється теургією, зв'язком митця з Вищим, Космічним

Розумом Всесвіту. Аналізуючи синтетичне мислення митця, помітне в усій його багатогранній творчості, Л.В. Шапошникова зауважує, що М.К. Чюрльоніс – це митець, в якому "…жив синтез мистецтв і думки, що поєднав в єдине ціле музику, живопис, слово і глибоку філософію" [7:184]. Цей синтез мистецтв у творчості М.К. Чюрльоніса був природним і закономірним явищем, що несло у собі дух епохи Срібної доби.

Інші дослідники (В.М. Федотов, В. Ландсбергіс, Ю. Гаудрімас) розглядають музичну творчість М.К. Чюрльоніса крізь призму музично-стильових тенденцій його часу. Вони вважать, що основою музичної творчості М.К. Чюрльоніса є поліфонічне мислення композитора, а його стиль характеризують як неоромантизм.

Так, В.М. Федотов у своїй дисертації "Музичні основи творчого методу М. К. Чюрльоніса" розглянув поліфонічне мислення композитора. Дослідник охарактеризував взаємодію і взаємопроникнення формоутворюючих принципів поліфонічної музики й художнього мистецтва та дійшов висновку, що М.К. Чюрльоніс, завдяки використанню принципів поліфонії розширив "…тимчасові параметри просторово-часового мислення" [6, 4]. Композиторський метод митця В.М. Федотов визначає як "контрапункт асоціацій".

Дисертацію В. Ландсбергіса "Композиторська творчість М.К. Чюрльоніса" присвячено вивченню музичної спадщини митця. На думку В. Ландсбергіса, музичне мислення М.К. Чюрльоніса не лише поліфонічне, а й відрізняється яскравим мелодизмом. Вивчаючи стильову еволюцію композитора, В. Ландсбергіс підкреслює, що найбільш оригінальні досягнення і здобутки М.К. Чюрльоніса виявилися саме у його фортепіанній творчості. Аналізуючи періодизацію музичних творів митця, В. Ландсбергіс відзначає, що твори останніх років (1908—1909) відрізняються "…особливою внутрішньою гармонійністю, багатством образів і засобів виразності" [2, 11].

У праці "М.К. Чюрльоніс" Ю. Гаудрімас узагальнив основні особливості музичної творчості композитора. Він зазначає, що характерною рисою усієї музичної творчості М.К. Чюрльоніса є "…її народність, котра витікає із його любові до рідного краю, до його поетичної природи" [1, 43]. Дослідник вважає, що більшості музичних творів М.К. Чюрльоніса "…притаманне тепло та м'який ліризм" [1, 44].

Інші дослідники (Г.І. Бальчюнене, Д.С. Чередніченко, Я. Чюрльоніте) дійшли висновків, що М.К. Чюрльоніс мав не лише музичний, а й природний літературний талант, що відобразилось в музично-поетичній образності його творів.

Мета статті – дослідити мистецько-філософські паралелі у композиторській творчості М.К. Чюрльоніса та І.В. Тилика у контексті принципу феноменологічної подібності (на матеріалі фортепіанних і хорових творів М.К. Чюрльоніса та І.В. Тилика). Завдання статті – проаналізувати фортепіанні та хорові твори М.К. Чюрльоніса та І.В. Тилика в контексті системності музичного мислення композиторів.

Епоха Срібної доби (кінець XIX – початок XX ст.) була переломною, складною та вимагала нових творчих підходів для вирішення багатьох мистецьких проблем. Дану епоху символізму і модерну можна охарактеризувати як шлях творчих пошуків, прагнення до синтезу мистецтв та до нових художньо-творчих експериментів. Ця епоха відрізнялась пошуками нових засобів музичної виразності (ладових, гармонічних, фактурних). Наприкінці XIX – початку XX ст. у Росії відбулася не лише соціальна, але і духовна революція. Старі форми, стилі та напрямки у мистецтві перестали задовольняти митців і вони перебували у творчих пошуках. Початок XX ст. "…знаменується численними експериментами, відкриттями і знахідками в мистецтві та науці. Розширення простору буття, свідомості, мистецтва до безмежності, зникнення меж між мистецтвами (зокрема, між музикою та живописом, графікою), пошук "загального мистецтва", що містить в собі естетико-філософські та духовні принципи глибинних основ мистецтва і науки призводить до появи нових ідеалів, концепцій <…> неясних образів нового Всесвіту, Космосу, Простору" [3, 39]. Так формувалося нове космічне мислення і збагачувалась свідомість митців новим розумінням смислу Буття. Віяння епохи символізму і модерну яскраво відобразилося у творчості М.К.Чюрльоніса, М.К. Реріха, О.М. Бенуа та інших митців-символістів. Згодом композитори, зокрема М.К. Чюрльоніс, О.М. Скрябін та інші вийшли за межі традиційного символізму та спрямували творчі пошуки в напрямку – космізму. Зауважимо, що космізм для них був не тільки новим художнім і музично-філософським напрямом, який знайшов відображення у новому стилі мислення митців, а став проявом внутрішнього світу людини, наповненої космічним світовідчуттям та усвідомленням зв'язку з Вищою космічною енергією. На початку XXI ст. ідеї космізму продовжили свій розвиток і виявилися у графіці Л.Г. Блінової, у живописі В.Т. Черноволенка й О. Висоцького, у музиці І.В. Тилика тощо. Аналізуючи хорові та фортепіанні твори І.В. Тилика в контексті мистецько-філософських паралелей, ми дійшли висновку, що вони близькі до музики М.К. Чюрльоніса, О.М. Скрябіна, Я. Сібеліуса, М.Д. Леонтовича а, частково, і Д.Д. Шостаковича за своїм глибоким філософським змістом та новим космічним мисленням і витонченим ліризмом. Це свідчить про те, що спільні музично-філософські ідеї відобразились у творчості митців різних епох у вигляді індивідуальної системи виражальних засобів та у відповідності їх світоглядним настановам.

Розглянемо вплив епохи Срібної доби на музичне мистецтво М.К. Чюрльоніса. Еволюція музичного мислення М.К. Чюрльоніса тривала у період розвитку різноманітних музичних і художніх течій, стилів і напрямків. Композитор, який жив на зламі епох, відчував прагнення до нових музичних форм і засобів гармонізації музичного матеріалу. В епоху XIX-XX ст. головними тенденціями у музиці видатних композиторів були: романтичний характер творів, контрастність художніх образів, пошуки нової гармонічної мови, що знайшло відображення у музичній творчості М.К.Чюрльоніса. Музичній мові М.К. Чюрльоніса притаманний "бімелодичний" стиль. Цей стиль сформувався у композитора перш за все

завдяки використанню контрастного контрапункту, що істотно вплинуло на оновлення та удосконалення жанру прелюдії та на варіаційну форму. М.К. Чюрльоніс був композитором-новатором, який працював у напрямку створення нових оригінальних жанрів, як, наприклад, поліфонічного остінатного прелюду. Також М.К. Чюрльоніс опрацьовував нові тональні ряди та створював оригінальні гармонічні структури. Так, нові тональні ряди В. Ландсбергіс характеризує як "…новий конструктивний принцип формування мелодій і розвитку" [2, 10]. Ці ряди являють собою своєрідні ланцюги з декількох звуків, що за смислом пов'язані між собою і слугують підставою для подальшого музично-тематичного розвитку твору. Вони є основою багатьох оригінальних фортепіанних творів композитора, зокрема прелюдів, варіацій тощо. Наприклад, у 1904 р. М.К. Чюрльоніс створив "Прелюд на тему adfbesges", у мелодичному розвитку якого константно повторюється шестизвучна структурна послідовність у незмінному порядку, а зміни відбуваються в інтервальній комбінаториці, завдяки операції переставлення елементів, що, відповідно, справляє вплив на гармонічний розвиток твору, який репрезентує назви шести нот.

Комбінаторний аналіз фактурно-гармонічної системи пізнього періоду творчості О.М. Скрябіна, музика якого багато в чому кореспондується з музикою М.К. Чюрльоніса, проводила музикознавець К.В. Фадєєва. Вона відзначає: "Саме у пізній гармонії композитора відмічено збільшення кількості звукоелементів в акордових структурах, що, відповідно, призводить до збільшення комбінаторних варіантів розміщень акордових структур" [5, 62]. У дослідженні К.В. Фадєєвої зазначається, що в акордових структурах О.М. Скрябіна використовується п'ять, шість, сім і більше звуків, "…що відбувається шляхом виходу за межі терцієвих структур" [5: 116]. Отже, використання "… багатозвучних структур призводить до вуалювання чіткої грані між акордами, які функціонують не лише як терцієві, але також як нетерцієві структури" [5, 116]. Дослідниця акцентує увагу на активному використанні О.М. Скрябіним цілотоновості та хроматики, що також застосовував М.К. Чюрльоніс у своїх фортепіанних творах.

Оригінальною композиторською знахідкою М.К. Чюрльоніса та неординарною особливістю його музичної мови була асиметрія побудови музичного матеріалу. Так, у фортепіанних прелюдах М.К. Чюрльоніса (ор. 22 №4, ор. 27 №1, №2, ор. 33 №1, 2, 3 та ін.) помітною є тенденція до асиметричних структур, у тому числі до трьохтактних музичних фраз. Композитор вважав, що музичні фрази, які складаються з трьох або п'яти тактів надають музиці особливої, таємничої краси.

Тенденції музики XX ст. пов'язані з активними пошуками нової музичної мови, з композиторськими техніками такими як атональність, додекафонія, сонористика, які виявилися у творчості А. Шенберга, Б. Бартока, Ч. Айвза, та ін. Відбувається включення в тканину музичного твору дисонансів, хроматизмів, акордів нетерцієвої структури, штучних ладів, серійних технік. Пошуками в цьому напрямку відзначилися О.М. Скрябін, К. Шимановський, О. Мессіан, М. А. Рославець, М.К. Чюрльоніс, а серед українських композиторів – Б.М. Лятошинський, М.М. Скорик, М.І. Вериківський та ін.

На початку XXI ст. у музиці спостерігаємо більш сильне тяжіння до поліладовості, політональності тощо. Це помітно у творчості багатьох сучасних українських композиторів, зокрема Б.М. Фільц, Г.О. Гаврилець, І.В. Тилика та ін.

Досліджуючи мистецько-філософські паралелі, які є відображенням принципу феноменологічної подібності у композиторській творчості М.К. Чюрльоніса та І.В. Тилика, важливо відзначити, що художньому забарвленню музичних творів композиторів притаманна оригінальна і неповторна гармонічна мова. Так, М.К. Чюрльоніс використовує "малотерцієвий ланцюг" (зменшений лад), неочікувані модуляції і оригінальні тональні ряди, розширюючи тим самим традиційне розуміння тональності. Характерними особливостями музичної творчості М.К. Чюрльоніса є: "бімелодизм", серійність, поліладовість, політональність, буквені теми у музиці, поліритмічні і поліметричні пошуки. Завдяки цьому його музика відрізняється вишуканістю ладової, мелодико-гармонічної мови. Аналіз музичних творів І.В. Тилика, зокрема "Рапсодії", "Під знаком Вічності" та інших виявив елементи політональності та біфункціональності. Композитором віднайдені досконалі пропорції використання сучасних гармонічних і мелодичних виражальних засобів, які органічно поєднані з витонченим, музичним і художньо-естетичним смаком.

Досліджуючи мистецько-філософський аспект композиторської творчості М.К. Чюрльоніса та І.В. Тилика, ми сфокусували увагу на аналізі ідей космізму, філософського світобачення, які знайшли відображення у змісті та образній сфері музичних творів. Композиторські устремління М.К. Чюрльоніса та І.В. Тилика пов'язані з творчим розвитком самосвідомості та стверджувальної сили духовного початку – пізнанням у розширенні уявлень про цілісність Світобудови, космічну еволюцію Всесвіту та значення у цих процесах духовності, які визначаються багатоплановим, інтелектуальним напрямком космізм.

Філософську концепцію мистецтва та ідеї космізму у творчості М.К. Чюрльоніса та І.В. Тилика, а саме вплив світу Інобуття на творчість митців можна охарактеризувати як природне і закономірне явище. Їх творчість органічно поєднана з Вищим Світом Інобуття, якому вона закономірно підпорядкована, і саме тому вона має вічні духовні цінності. Таким чином, теургія як зв'язок з космічною духовною енергією Всесвіту, є основою філософської концепції у композиторській творчості М.К. Чюрльоніса та І.В. Тилика. Тема духовної любові до Божественного Творця наскрізно проходить у спадщині композиторів. Наприклад, у 1904 р. М.К. Чюрльоніс створив фортепіанний твір, який має релігійну тематику – "Отче наш" (ор. 17, № 1). У цьому творі, присвяченому Божественному Творцю, композитором втілено контрастні художньо-філософські образи: глибокого внутрішнього зосередження та енергійного, вольового пориву. Подібні контрастні образи зустрічаємо також у фортепіанних і хорових творах І.В. Тилика ("Із глибини віків", "Херувимська пісня", "Покаяння. Відкрий мені двері Життєдавче" та ін.).

Характеризуючи філософсько-містичні аспекти світобачення і світогляду М.К. Чюрльоніса та І.В. Тилика, необхідно зазначити, що їх увагу привертала східна філософія, зокрема індійська. Композитори вивчали філософські праці різних видатних філософів, що знайшло відображення у їх музичних образах. Ідеї космізму, еволюційного розвитку Всесвіту, цілісності Світобудови та значення у цих процесах духовності людини знаходять втілення у філософських та наукових концепціях В.І.Вернадського, М.О. Бердяєва, О.Л. Чижевського, П.О. Флоренського, О.І та М.К. Реріхів, О.М. Скрябіна, П.Т. де Шардена, М.К. Чюрльоніса, І.В. Тилика та ін. Відтак, ми спостерігаємо, як спрацьовує принцип феноменологічної подібності у філософських ідеях, характерних для різних епох. Вони неначе перегукуються у творчості різних митців світу незалежно від часу і простору.

Творчості М.К. Чюрльоніса та І.В.Тилика притаманна філософсько-символічна мова та застосування нових підходів до осягнення світу у процесі духовного удосконалення. Космічне світовідчуття митців виявляється в усвідомленні Божественного прояву у духовності людини, який спричиняє творчі одкровення. Спільною рисою творчості обох митців є прагнення до ірраціонального світу, що є ознакою їх релігійно-містичного світосприйняття. Інтерес до астрономії, космогонії, індійської філософії, теософії відобразився у їх музиці як прояв прихованих релігійно-містичних явищ, які несуть невимовність і незбагненність філософської думки. Так, на думку академіка Л.В. Шапошникової, М.К. Чюрльоніс розмірковував про "…єдність земного і небесного, про два світи, які існують в людині, про невидимі, приховані сили, які керують Всесвітом і душею людини" [7, 188]. Композитори, знаходячись у творчому процесі написання музики, втілюючи свої задуми, не завжди усвідомлюють походження енергії, яка під час творчого акту до них надходить з глибин Космосу. Отже, обидва композитори розмірковують про споконвічні мистецько-філософські проблеми, а саме про те, що людина є створінням Космосу, з якого прийшла душа людини на Землю і куди знову піде після закінчення земного життєвого шляху. На думку автора статті, людина є частиною Космосу і має постійний зв'язок з ним. Так, усі музично-філософські ідеї приходять композиторам із Космосу у вигляді несподіваних сплесків та одкровень як закономірні явища. Філософський склад мислення М.К. Чюрльоніса та І.В. Тилика відображається у неосяжності космічного простору їх музики, що є ознакою космічності Буття.

Характеризуючи музичну мову М.К. Чюрльоніса та І.В. Тилика, потрібно відзначити, що вона відрізняється прозорою кришталевістю музичної думки, щиросердністю, відкритістю та умінням вдало розкривати найпотаємніші думки і сокровенні переживання людини. Усі їх музичні твори осяяні любов'ю до вічних духовних цінностей. Їх музика є проявом Божественного Одкровення. Музична мова органічно поєднується з чіткою структурною організованістю та конструктивністю музичної думки композиторів, що є ознакою чіткого відчуття музичної форми і сумірності між усіма її частинами та елементами. Одночасно з цим музика М.К. Чюрльоніса та І.В. Тилика має й імпровізаційну природу. Важливою спільною рисою музичної мови композиторів є характерний, особливо виразний і співучий контрапункт, який нами було виявлено у хорових та фортепіанних творах, зокрема в обробках народних пісень для хору і для фортепіано М.К. Чюрльоніса та у творі "Під знаком Вічності" І.В. Тилика. Спільними психологічними рисами митців є занурення у найглибший світ душевних почуттів, розмаїття емоцій, яке відображається в образно-смисловому протиставленні та прагненні до нової, космічної досконалості.

У процесі дослідження нами була розглянута образна сфера музичних творів М.К. Чюрльоніса та І.В. Тилика, яка відзначається багатогранністю та різноманітністю. До характерних проявів принципу феноменологічної подібності відноситься звернення до космічної тематики, зокрема до мистецько-філософських образів ірраціонального світу. У музиці М.К. Чюрльоніса та І.В. Тилика існують спільні образи безмежного космічного простору, глибоко-синьої далечини, зоряного неба і космічного сяйва. Серед найяскравіших у їх фортепіанних і хорових творах є образи світлої споглядальної любові, мрії, душевного спокою та внутрішньої гармонії; відчуття безмежності, Вічності, одухотвореної природи, радості, боротьби і перемоги сил Світла над темрявою. Контрастність музично-художніх образів характерна для обох композиторів. Так, контрастні образи спокою й експресії, радості й суму, зосередження і пориву помітні у характері та змісті їх фортепіанних і хорових творів. Також у музиці митців відображений спільний образ медитативного споглядання світу та філософського роздуму, характерний для їх діалектичного мислення. Саме воно суттєво впливає на музичну творчість композиторів, яка об'єднує протилежні тематичні елементи в єдине ціле.

Варто підкреслити, що образи природи у М.К. Чюрльоніса та І.В. Тилика глибокі й одухотворені. Завдяки асиміляції образів, композитори перетворюють зовнішні враження від споглядання краси природи у внутрішньо-духовні образи Вічності. Так відбувається мистецько-філософський процес трансформації художніх образів, у результаті якого краса навколишнього світу перетворюється завдяки використанню витонченої, багатогранної і високодуховної музичної мови митців у преображену реальність духовної сфери Інобуття. Отже, нами виявлено, що у музиці М.К. Чюрльоніса та І.В. Тилика, у відповідності до принципу бінарних опозицій, органічно поєднується земне і небесне, що є свідченням втілення принципу двоїстості у діалектичному мисленні.

Важливою ознакою творчості М.К. Чюрльоніса та І.В. Тилика є таємнича недомовленість та загадковість музично-філософських образів, що виявляється завдяки використанню алегорій, метафор та гіпербол, втілених у прихованих музичних смислах і сюжетах. Це вказує на існуючий у їх творчості новий образно-семантичний рівень алегоричних асоціацій та естетичних спрямувань. Філософський світогляд композиторів сповнений невимовності та незбагненності.

Образна сфера творів М.К. Чюрльоніса та І.В. Тилика відрізняється картинністю як проявом яскраво виражених музично-живописних зображальних елементів, зокрема музично-кольорового витонченого слуху композиторів. Кожний їх музичний твір візуалізується у кольорах як живописна картина у вигляді органічної інтегративної взаємодії звуку й кольору.

Потрібно відзначити, що у музичній творчості І.В. Тилика зустрічаються різностильові твори, написані у різних жанрах. Так, для хорових творів композитора характерне бароково-романтичне сприйняття XVIII-XIX ст. Фортепіанна музика І.В. Тилика, як і М.К. Чюрльоніса, відрізняється своїм неповторним і оригінальним стилем, який можна охарактеризувати як пізній романтизм і неоромантизм з ознаками модерну. Отже, у творчості композиторів органічно поєднуються особливості музичної мови різних стильових напрямків, які віднайшли індивідуальне філософське відбиття в авторських світоглядних концепціях та, відповідно, у музичних творах.

У запропонованому контексті розглянемо виражальний спектр багатовекторної образної сфери І.В. Тилика і характерні особливості деяких, найбільш відомих, його музичних творів, що близькі за змістом та образністю до музики М.К. Чюрльоніса.

Одним з прикладів музичної творчості І.В. Тилика можна навести фортепіанний програмний твір, який має характер філософського роздуму – "Із глибини віків", написаний композитором у 1991 р. У цьому творі помітні такі прояви внутрішнього світу митця: незбагненність духовних та філософських почуттів, недомовленість потаємних емоцій, приховані внутрішні смислові підтексти, відчуття глибини космічного і безмежного простору. Втілення образу Вічності Буття є головним музично-філософським лейтмотивом творчості І.В. Тилика. Цьому творові притаманні контрастні образи: від елегійно-ліричних і ніжних до бурхливо-експресивних і напружено-динамічних. Енергетична потужність музичної думки тримається протягом всього твору під час драматургічного розвитку. Інтонаційно-семантичною формулою твору є плинність думки, котру, на рівні художньо-образної мови, можна порівняти з образом гірського потоку, який тече безперервно і створює відчуття плинності часу, що зникає у Безмежності простору. У музичному матеріалі твору втілюється образ постійних змін і оновлень, а образ Вічності залишається незмінним. Сяйво Вічності у творі "Із глибини віків" загадкове і утаємничене, з відчутним знаком запитання: "бути чи не бути"? Відтак наприкінці твору композитор дає можливість слухачам замислитись і дати власну відповідь на це вічне філософське запитання.

Серед фортепіанних творів початку 90-х років І.В. Тилик створює "Прелюд до-мінор" тричастинної форми. Початок твору пов'язаний з темою світлої любові. У наскрізному розвитку відбуваються зміни контрастних настроїв: від лірично-філософського до романтично-урочистого і просвітлено-піднесеного. Наприкінці твору композитором відображено ідею вічного сонячного сяйва та апофеозу духовного світла, яке символізує перемогу Божественного Світла.

У хоровому творі "Покаяння. Відкрий мені двері Життєдавче" (1995 р.) передані щирі почуття композитора у вигляді глибокого одкровення та філософічного осяяння. Цей твір є своєрідною сповіддю душі, що прагнула до особливого духовного очищення і піднесення до більш високих сфер. Мотив духовного сходження композитора до світлої вершини пізнання та до духовного непереможного і всепроникаючого Божественного Світла вдало відображено у цьому музичному творі.

У період 1997 – 1998 рр. композитор пише оригінальний фортепіанний диптих "Зоряна ніч", у якому відображені образи любові, ніжності, які органічно поєднані з романтично-ліричним настроєм музики. Слухаючи цю музику, виникають картини природи, а саме глибоко філософський образ зоряної ночі та безмежного неба. У творі діалектично поєднується земне і небесне, а саме емоційні почуття людини та космічна тематика. Так, диптих "Зоряна ніч" І.В. Тилика викликає аналогії з циклом картин М.К. Чюрльоніса "Знаки зодіаку", в якому художник також передав єдність земного і небесного світів завдяки алегоричному баченню, що свідчить про спільні психологічно-іманентні риси особистостей двох митців.

Хоровий твір І.В. Тилика "Херувимська пісня" (2010 р.), написаний на релігійну тематику, відрізняється, як і вся його музика, щирістю, відвертістю, ніжністю, глибиною почуттів і контрастною образною сферою. У творі переважають ліричні та експресивно-драматичні емоційні стани. Священне слово Алілуя наприкінці твору звучить як Божественне просвітлення.

Новому хоровому твору композитора "Молитва" (2014 р.) притаманні внутрішній смисловий драматизм, незбагненність і глибина почуттів, витонченість, безмежність та кришталева чистота творчої думки. Цей твір відрізняється пісенно-мелодичною виразністю. Закінчується він чарівними звуками, схожими на прозорі, ніжні й чисті крапельки гірського кришталю.

Найновішим серед музичних творів І.В. Тилика є хоровий твір триптих "Під знаком Вічності" (Sub Specie Aeternitatis), написаний у Києві у 2014 р. Цей надзвичайно цікавий твір має релігійно-філософську тематику. У ньому, завдяки неординарному авторському світобаченню, композитором виявлено явище неосяжності Буття та Вічності життя Духу людини. Також І.В. Тилик застосовує у своєму триптихові оригінальну сучасну гармонію як одну з ознак сучасної музичної мови митця. Наприклад, у першій частині твору зустрічається біфункціональний акорд, який надає загальному звучанню особливої енергійності та динамічності. Багата гармонічна палітра твору, схожа на музично-філософську мозаїку, підкреслює мозаїчно-синкретичне мислення композитора, виявлене у взаємодії музичного та літературно-вербального рівнів образної драматургії. Головною філософською ознакою твору є невимовність, яка підкреслює таємничість творчої особистості композитора. Сам композитор

вважає, що все приховане й невидиме завжди відображається у видимому та явному. Отже, усі приховані явища можуть бути відчутними саме у музиці як невимовні внутрішні підтексти. Цей твір також відрізняється багатством виражальних засобів: мелодики, ритміки, гармонії, фактури, а також тембрального забарвлення, зокрема відображеного у партії фортепіано. Органічна сукупність всіх засобів виразності створює незабутній і неповторний художній образ твору, а саме образ Вічності Буття.

Спорідненість музики І.В.Тилика та М.К. Чюрльоніса можна також розглядати на рівні схожої та витонченої енергетики музичних творів, яка виявляється в особливій потужності енергетичної і сконцентрованої музичної думки.

Порівнюючи твір М.К. Чюрльоніса, написаний для хору та симфонічного оркестру – кантату "Де профундіс" на текст 129-го псалму Давида і хоровий твір І.В. Тилика "Покаяння. Відкрий мені двері Життєдавче", написаний на канонічний текст, слід відзначити, що спільною у них є не лише біблійська сюжетність, а й глибина музичної думки та особливо-вишукана інтонаційно-мелодична виразність. Аналізуючи особливості голосоведіння наведених хорових творів обох композиторів, слід зазначити, що принципи поліфонічного мислення виявляють основоположне значення у їх творчості.

Музика М.К. Чюрльоніса та І.В. Тилика відрізняється особливо яскравим і багатогранним мелодизмом. У М.К. Чюрльоніса це виявляється у гнучкості та пластичності мелодичної лінії, що можна простежити у його хорових творах, зокрема в обробках литовських народних пісень: "Зоря світає", "Рано вранці встала", "По той бік Неману", "Ой летіть, летіть", "Я пас вівців", "Чи то вітри віяли" та ін., а також у численних фортепіанних прелюдіях, фугах, канонах, прелюдах тощо. Зазначимо, що у більшості творів І.В. Тилика нами було простежено витончений виразний мелодизм.

Невипадковим є також той факт, що у творчості композиторів існує майже однакова назва музичних творів, а саме "Де профундіс" М.К. Чюрльоніса, що в українському перекладі означає "Із глибини", а один із програмних творів І.В. Тилика має назву "Із глибини віків". На нашу думку, цей збіг свідчить про спорідненість їх музично-тематичного і філософського мислення.

Порівнюючи фортепіанні прелюдії М.К. Чюрльоніса та І.В. Тилика можна констатувати той факт, що злети фантазії, концентрація експресії та врівноважена логіка думки притаманні обом композиторам. У деяких прелюдіях композиторів переважає відображена тема Інобуття та безмежності космічного простору.

У хорових творах М.К. Чюрльоніса та І.В. Тилика можна також простежити спорідненість між українською та литовською мовами. У хоровому звучанні їх творів помітна особлива співучість та м'якість української і литовської мов, їх музична та інтонаційно-лексична близькість.

Музичні твори І.В. Тилика та М.К. Чюрльоніса відрізняються композиційною лаконічністю, конструктивністю та досконалим володінням формотворчим процесом. Обидва митця ретельно вивчали різноманітні музичні форми різних епох. М.К.Чюрльоніс в одному із своїх листів відносно музичної форми зазначав: "Обов'язково потрібно добре засвоїти форми, раніше створені, тому що лише у цьому випадку ти будеш мати право, відштовхуючись від них, створювати нові" [1, 44]. Використовуючи мистецький досвід попередніх століть, композитори брали за основу вже існуючі музичні форми і трансформували, відповідно, індивідуальному розумінню і трактуванню. На думку Ю. Гаудрімаса, більше всього М.К. Чюрльоніс "…любив писати твори малої форми. Часто у його тричастинних творах спостерігається не контрастне протиставлення тем (як це загальноприйнято), але їх зближення, причому друга тема витікає з першої" [1, 44]. Розглядаючи відношення до формотворчого процесу ми виявили також прихильність І.В. Тилика до творів малої форми, у яких він висловлює свої глибокі душевні почуття. Інтерес до малих форм не є випадковим у М.К. Чюрльоніса та І.В. Тилика, тому що саме в мініатюрах, завдяки стислості думки, можна висловити миттєві й глибокі найсильніші душевні враження, які зберігаються у внутрішньому мікрокосмі митців. Так, малі музичні форми композиторів умовно подібні до лаконічної форми японської поезії – танки, котра вміщує всього п'ять рядків і не більше тридцяти одного складів та відрізняється глибиною емоційно-художнього змісту.

Характерною рисою відповідно до принципу феноменологічної подібності внутрішнього мікрокосму обох композиторів є відчуття душевної самотності, відокремленість від земного світу та туга за надземним світом. Це свідчить про те, що теургія є основою філософської концепції М.К. Чюрльоніса та І.В. Тилика. Тяжіння митців до світу горнього як до Вищого Божественного Промислу, переважає над світом дольнім. Саме тому характерною особливістю обох композиторів є те, що їх музика існує поза часом. Для них категорія часу є лише умовним поняттям, основним стрижнем якого є Вічність.

Важливо зазначити, що у постатях і художніх образах М.К. Чюрльоніса та І.В. Тилика є спільні психологічні риси характеру: скромність, доброзичливість, милосердя, філософічність, любов до людства, бажання самовіддано служити мистецтву тощо.

Помітною є увага обох композиторів до поезії. М.К. Чюрльоніс був талановитим літератором – поетом, письменником, музично-літературним критиком і мистецтвознавцем. Літературна творчість М.К. Чюрльоніса включає в себе ліричну поезію, віршовані поеми, казки-притчі, записи в альбомі, які можна віднести до жанру віршованої прози; ліричні фрагменти з його листів до дружини, рідних і друзів; рецензії і статті мистецтвознавчого спрямування. Отже, головними і характерними особливостями літературної творчості М.К. Чюрльоніса є: неповторний, оригінальний стиль викладення думки, образність мислення, відображення сокровенних переживань внутрішнього світу митця, філософська концепція літературного мистецтва, різноманітність і "музичність" поетичної мови.

Зауважимо, що у моменти творчого натхнення композитор І.В. Тилик також пише красиві, витончено-музичні вірші, висловлюючи свої думки і враження у поетичних мініатюрах. Образно-філософська, тремтливо-проникліва поетична мова І.В. Тилика за її ритмічною основою та колоритом близька до поезії геніального українського поета, письменника і філософа І.Я. Франка. За своєю природою І.В. Тилик є поетом, мислителем і філософом, що свідчить про його образно-поетичне світосприйняття. Спільним у літературній творчості М.К. Чюрльоніса та І.В. Тилика є неповторне відчуття Вищої духовної краси, передане гарною і витонченою, поетичною мовою митців, яка є лейтмотивом не лише літературної, а й музичної творчості митців. М.К. Чюрльоніс та І.В. Тилик висловлюють свої почуття у слові завдяки образам-символам і поетичним метафорам. Отже, композиторський дар обох митців знайшов своє відображення у літературній творчості, а саме у ритмічно-фонетичній бездоганності їх поезії.

У цьому контексті важливо зазначити, що І.В. Тилик особисто знайомився з оригінальними картинами М.К. Чюрльоніса і його музикою в Каунаському художньому музеї ім. М.К. Чюрльоніса, чим і пояснюється творчий інтерес та увага композитора до творчості М.К. Чюрльоніса, яку він пронесе через усе життя, що віднайде втілення у його нових музичних творах і в оригінальній поезії.

У результаті проведеного дослідження, нами зроблено висновки, що системність музичного мислення М.К. Чюрльоніса та І.В. Тилика в контексті принципу феноменологічної подібності виявилася в:

1. Теургічному аспекті, який відображається у зв'язку митців з Вищим Космічним Розумом.
2. Неповторності і оригінальності стилю фортепіанних творів – неоромантизмі з ознаками модерну.
3. Філософському змісті музичних творів.
4. Багатогранній та яскравій ідейно-образній сфері.
5. Поліфонічному мисленні як основі музичної творчості М.К. Чюрльоніса та І.В. Тилика.
6. Спорідненості музичної мови на рівні філософського світогляду та релігійно-містичного світосприйняття.
7. Об'єднанні музичного простору і часу в одне цілісне синтетичне явище як ознаці філософського аспекту Вічності Буття.
8. Використанні лірико-пісенного мелодизму у поєднанні з вишуканою мелодичною виразністю.
9. Пошуках у сфері ладогармонічної мови, зокрема створенні штучних ладів, використанні поліладовості, поліфункціональності, біфункціональності тощо.
10. Фактурній імпровізаційності у розвитку музичних творів.
11. Концептуальних ідеях космізму (новому космічному мисленні, космічній тематиці) у композиторсько-філософській творчості.

Перспективи подальших розвідок у даному напрямі пов'язані з постійним пошуком оригінальних методів втілення синтезу мистецтв у різноманітних видах творчості. Звернення до творчості композиторів різних епох, зокрема М.К. Чюрльоніса та І.В. Тилика, відкриває необмежений мистецький ареал дослідження нових музично-філософських підходів у напрямі синтезу мистецтв, зокрема музики, живопису, літератури і філософії.

Додаток

1. В. Тилик народився 20 грудня 1968 р. у м. Києві. У 1990 р. закінчив Київське музичне училище ім. Р. М. Глієра, а згодом, у 1995 р., – Київську Державну консерваторію ім. П.І. Чайковського. Зараз композитор працює у Київському Національному університеті культури і мистецтв на кафедрі академічного хорового мистецтва. Він є доцентом, кандидатом мистецтвознавства, хоровим диригентом і викладачем фахових дисциплін.

У музичному доробку І.В. Тилика є близько 40 музичних творів, серед яких переважно хорові та фортепіанні твори. Найвідомішими хоровими творами є триптих "Під знаком Вічності" (Sub Specie Aeternitatis), "Молитва", "Покаяння. Відкрий мені двері Життєдавче", "Херувимська пісня", "Світло-тіні", а також фортепіанні твори: прелюдії, прелюди, фуги, "Рапсодія", балада-фантазія "Із глибини віків", диптих "Зоряна ніч" та ін.

Творчість І.В. Тилика пов'язана з мистецьким досвідом попередніх століть. Також І.В. Тилик є продовжувачем творчості свого батька – видатного і талановитого українського композитора В.В. Тилика (1938–2009), який передав сину цей Божественний композиторський дар.

У творчому доробку В.В. Тилика-старшого є такі твори: вокальні жанри (близько 200 пісень, серед яких солоспіви на слова І.Я. Франка, Т.Г. Шевченка та на слова Б.І. Олійника "Мати сіяла сон"); балети ("Червона ромашка", "Пісні з Моабіту"); вокально-симфонічні твори (кантата "Мусоджаліль", "Бастіони Севастополя"); 2 сюїти для симфонічного оркестру; "Рапсодія" для фортепіано з симфонічним оркестром; 2 концерти для бандури з оркестром; фортепіанні твори (2 сонати для фортепіано, "Прелюдії-пісні", "Калейдоскоп", "Черкаські картини") та багато інших творів, написаних у різних жанрах. Не дивлячись на те, що головною і спільною рисою творчості батька і сина Тиликів є тенденція до пісенного та ліричного мелодизму, І.В. Тилик має свій оригінальний стиль і неповторний авторський почерк, котрий підкреслює його творчу індивідуальність.

Прем'єра хорового твору І.В. Тилика "Покаяння. Відкрий мені двері Життєдавче" відбулася у Національній філармонії України у 2013 р., а прем'єра хорового твору "Під знаком Вічності" (Sub Specie Aeternitatis) відбулася у Київській державній академії музики ім. П.І. Чайковського та у Київському Національному університеті ім. Т.Г. Шевченка у 2014 р.

2. М.К. Чюрльоніс (1875—1911 рр.) був першим професійним литовським композитором і основоположником литовської класичної музики. Він закінчив два вищих мистецьких заклади: Варшавський музичний інститут у 1899 р. та Лейпцігську консерваторію у 1902 р. Саме він є автором перших у литовській музиці симфонічних поем ("У лісі" і "Море"), увертюри "Кястутіс", творів для органу, камерно-інструментальних творів та ін. У творчому доробку композитора близько 400 музичних творів, серед яких майже 200 фортепіанних творів (прелюдії, прелюди, фуги, фугети, канони, варіації, "пейзажі" та ін.).

Література

1. Гаудримас Ю. Н.К. Чюрленис / Ю. Гаудримас, А. Савицкас. – Вильнюс: Вага, 1965. – 122 с.
2. Ландсбергис В. Композиторское творчество М.К. Чюрлениса: автореф. дисс. на соискание уч. ст. канд. искусствоведения / В. Ландсбергис. – Вильнюс: Академия наук Литовской ССР. Институт истории, 1969. – 24 с.
3. Материалы VIII Международной заочной научно-практ. конференции "Научная дискуссия: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии". Часть I / Международный центр науки и образования. – Москва, 2013. – 196 с.
4. Рерих Н.К. / Н.К. Рерих Художники жизни. – М.: МЦР, 1993. – 88 с.
5. Фадеева Е.В. Фактурно-гармоническая система позднего периода творчества А.Н. Скрябина (опыт комбинаторного анализа): Диссертация на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения / Е.В. Фадеева. – К., 1995. – 157 с.
6. Федотов В.М. Музыкальные основы творческого метода М. К. Чюрлениса: автореф. дисс. на соиск. уч. ст. канд. искусствоведения / В.М. Федото. – Петрозаводск, 1996. – 28 с.
7. Шапошникова Л.В. Тернистый путь красоты. Ч. II: На берегах иных миров / Л.В. Шапошникова. – М.: МЦР, Мастер-банк, 2001. – 335 с.

References

1. Gaudrimas Ju. Savickas A. "N.K. Chjurlenis" / Ju. Gaudrimas. A. Savickas. – Vil'njus, "Vaga", 1965. – 122 s. (in Russian).
2. Landsbergis V. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija "The composer Creativity of MK Chyurlenys" / V. Landsbergis // Vil'njus, Akademija nauk Litovskoj SSR. Institut istorii. 17. 821. Muzykal'noe iskusstvo. 1969. – 24 s. (in Russian).
3. Materials of VIII International scientific and practical conference "Scientific discussion: questions on philology, art history and cultural studies". Part I. International Centre for Science and Education // Moscow, 2013. – 196 p. (in Russian).
4. Rerih N.K. / N.K. Rerih Hudozhniki zhizni. M.: MCR, 1993. – 88 s. (in Russian).
5. Fadeeva E.V. Dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija / "The texture-harmonic system of the late creative period of A.N. Scriabin (combinatorial analysis experience)" E.V. Fadeeva // Kiev. 17.00.02. Muzykal'noe iskusstvo. 1995. – 157 s. (in Russian).
6. Fedotov V.M. Avtoreferat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni kandidata iskusstvovedenija "Musical basics of creative method of M.K. Chyurlenys" / V.M. Fedotov // Petrozavodsk. 17.00.02. Muzykal'noe iskusstvo. 1996. – 28 s. (in Russian).
7. Shaposhnikova L.V. Ternistyj put' krasoty. Chast' II On the banks of other worlds / L.V. Shaposhnikova. – M.: MCR, Master-bank, 2001. – 335 s. (in Russian).

УДК 247.2:246.3"17/18"

Юрченко Катерина Сергіївна
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: katyamalevi4@mail.ru

СИМВОЛІКО-АЛЕГОРИЧНІ ЗОБРАЖЕННЯ ЖЕРТОВНИКІВ XVIII–XIX СТОЛІТЬ ЯК ФАКТОР ВИЗНАЧЕННЯ ЇХ ФУНКЦІОНАЛЬНОГО ПРИЗНАЧЕННЯ

У статті зроблено спробу розглянути іконографію жертовників символіко-алегоричного змісту, зокрема: "Христос у чаші", "Каяття Петра" та "Недремне око". Показано спорідненість цих зображень із православною та католицькою мистецькою традицією. На підставі аналізу творів сакрального мистецтва визначаються сфери функціонального призначення жертовника, його зв'язок з Літургією, що пояснюється поширенням культу Святих Таїнств на теренах України. Рідкісна іконографія "Каяття Петра" на жертовнику з Національного історико-етнографічного заповідника "Переяслав", яка збагачує символіко-алегоричні композиції українського сакрального мистецтва, – вдале тому підтвердження, адже апелює до основного таїнства – Таїнства каяття, що є основою Літургійної відправи під час Проскомидії.

Ключові слова: жертовник, символ і алегорія, ікона, іконопис, Євхаристійні зображення, "Каяття Петра", "Христос у чаші", "Недремне око".

Юрченко Екатерина Сергеевна, *аспирантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Символико-аллегорические изображения жертвенников XVIII-XIX веков как фактор определения их функционального назначения

В статье сделана попытка рассмотреть иконографию жертвенников символико-аллегорического содержания, в частности: "Христос в чаше", "Раскаяние Петра" и "Недремлющее око". Показано родство этих изображений с православной и католической художественной традицией. На основании анализа произведений сакрального искусства определяются сферы функционального назначения жертвенника, его связь с Литургией, что объясняется распространением культа Святых Таинств на территории Украины. Редкая иконография "Покаяние Петра" на жертвеннике из Национального историко-этнографического заповедника "Переяслав", которая обога-

© Юрчерко К. С., 2015

щает символико-аллегорические композиции украинского сакрального искусства, – удачное тому подтверждение, ведь апеллирует к основному таинству – Таинству покаяния, что является основой Литургической службы при Проскомидии .

Ключевые слова: жертвенник, символ и аллегория, икона, иконопись, Евхаристические изображения, "Покаяние Петра", "Христос в чаше", "Недремлющее око".

Yurchenko Kateryna, *Postgraduate student, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Symbolic and allegorical images Altar XVIII–XIX centuries as a factor in determining their functional destination

This article attempts to examine iconography altars symbolic and allegorical content, such as: "Christ in the bowl", "Repentance of Peter" and "Eagle-eye". Showing relationship of these images with the Orthodox and Catholic artistic tradition. Based on the analysis of works of sacred art are determined by the scope of the functional purpose of the altar, his relationship with the Liturgy, because of the spread of the cult of the Holy Sacraments in Ukraine. Rare Iconography "Penitent Peter" on the altar of national historical and ethnographic reserve "Pereyaslav" enriches symbolic and allegorical compositions Ukrainian sacred art – a good proof, as appealing to the basic mysteries – the mystery of repentance, which is the basis liturgical services during the Liturgy of Preparation.

Keywords: altar, symbol and allegory, icon, icons, Eucharistic image "Repentance of Peter", "Christ in the bowl", "Eagle-eye".

Дослідження жертовників XVIII–XIX ст. показало, що іконографічні зображення символіко-алегоричного змісту даного виду церковно-ужиткових предметів храму є настільки різноплановими, що потребують більш детального висвітлення. Завдяки їм стає можливим ідентифікувати саме призначення жертовника, розкрити зв'язок з Літургійною відправою та Євхаристією.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Інтерес до комплексного вивчення українських жертовників XVIII–XIX ст. та аналіз їх іконографічних зображень в сучасній науковій думці поки що не простежується. Втім, важливими для нашого дослідження стали праці з іконографії та історії української ікони (А. Артюх, С. Гнутова, П. Жолтовський, Р. Зілінко, Т. Паньок, Ю. Піскун, В. Сивак, Д. Степовик); з останніх праць, присвячених вивченню жертовників, відзначимо статті О. Болюк.

Метою статті є аналіз іконографічних зображень символіко-алегоричного змісту на прикладі жертовників XVIII–XIX ст., виявлення їх функціонального призначення та визначення зв'язку з Літургійною відправою.

На думку дослідника української ікони Д. Степовика, взаємні суперечки православних, католиків та протестантів щодо природи Євхаристії змусили українське духівництво епохи бароко дотримуватися євангельських правил, де переміна Святих Дарів відбувається в момент урочистого вимовлянння Христових слів: "Прийміть, споживайте, це – тіло Моє" і "Пийте з неї всі, бо це – кров Моя Нового Заповіту" (Євангеліє від святого Матвія, 26:26–28). "Впевнені в своїй правоті українські ієрархи вирішили додатково підкреслити євхаристичні моменти Божественної Літургії такими зображеннями, як наприклад, ікони "Таємна Вечеря", "Ісус Христос у виноградній давильні", "Христос Виноградар", "Розп'яття з виноградною лозою" та "Христос у чаші"" [12].

Як зазначає дослідник О. Болюк: "Аналізуючи іконографічне різнобарв'я жертовників XVIII–XIX ст., більш поширеними являються композиції євхаристійного змісту та Страстей Господніх (оскільки сам жертовник символізує Віфлеєм і Голгофу): серед іконографії Христа – "Христос Недремне око", "Жертвоприношення Авраама" (прототип жертви христової за рід людський), "Несення Хреста", "Моління про чашу" або "Молитва в Гефсиманському саду", "Христос в багряниці", "Розп'яття", "Розп'яття з предстоячими", "Зняття з хреста", "Христос у точилі", "Христос виноградна лоза", "Христос у потирі", "Плащаниця", "Оплакування", "Євхаристія" [3]. Д. Степовик пояснює це так: "Церковна традиція ще не знала таких ікон, хоч на християнському Заході подібні сюжети вже розроблялися в образотворчому мистецтві, зокрема у гравюрі – як фольклорна інтерпретація містичності Євхаристії. Українські мистці не нехтували західних джерел лише тому, що вони католицькі чи протестантські" [13, 71]. Отже, в українських іконописців була можливість використовувати західні зразки гравюр, адже майстри мали вільний доступ до альбомів, проте використовували зразок тільки як мотив, а потім писали оригінальні твори, які вигідно підкреслювали стиль українського бароко.

Євхаристичні ікони ґрунтувалися на містиці, на неможливості пізнати розумом та почуттями. Потрібно було знати Святе Писання досконало, оскільки деякі ікони містили у собі біблійні цитати або, як на досліджуваних жертовниках, слова з требників Святих Отців церкви. Такі ікони вимагали додаткового трактування, пояснення Євангелія – адже розкривалася тема жертовності Ісуса Христа, що неоднозначна у своєму тлумаченні.

Звернемося до символіко-алегоричних ікон жертовника з Національного історико-етнографічного заповідника "Переяслав".

Аналізуючи ікони "Христос у чаші" чи "Христос у потирі", зазначимо, що в українському мистецтві дана іконографія стає відомою приблизно у 1670-х рр. "Чи не вперше зображення стає відомим за гравюрою в Акафістах 1674 р. друкарні Києво-Печерської лаври. В цей час набирають поширення образи "Христос у точилі" та "Христос у чаші", що безпосередньо пов'язані з Євхаристичною жертвою Спаса" [6]. Дослідниця Т. Паньок зазначає: "Крім іконопису, дані сюжети зустрічаються у зображеннях на літургійних тканинах – покровах на Святі Дари (переважно, покрівцях на чашу). Образ Христа сим-

воліко-алегоричного характеру пояснюється передовсім поширенням і утвердженням ідейно-естетичних принципів українського бароко. Сприйнявши чимало духовних елементів ренесансу, художники певною мірою поверталися до символічного ускладнення, характерного для середніх віків, оживляючи разом з тим середньовічну символіку новими думками. Символіко-алегоричні ікони, такі як "Христос щедрот незміряних пучина", "Христо Благе мовчання", "Христос Виноградар", "Пташка Пелікан" та "Христос у Чаші" мали поєднувати у собі одну ідею – жертовність Сина Божого заради порятунку людей. Поєднання мотивів, взятих з різних сюжетів, привнесення нових деталей, переосмислення сцен, що мали місце в поствізантійській чи західноєвропейській традиції, додавало іконографії такого типу композицій у слобожанському осередку" [8, с. 10].

Іконографію "Христос у чаші" аналізує дослідник Р. Зілінко: "Сюжет, який однозначно представляє Євхаристію як Тіло і Кров Христа, є композиція "Христос у чаші". Зображає вона Христа у чаші, до якої стікає кров з Його ран. Саме таку схему зустрічаємо на іконі з Довжиці. Зображено на ній, окрім Христа в чаші, ще постаті Матері Божої, Іоанна Богослова та Святого Духа у вигляді голуба над головою Христа. Інша цікава ікона цього типу походить із Київського Військово-Микільського собору. Зображено на ній виноградник, у центрі котрого намальований Христос у чаші, а обабіч нього стоять апостоли Петро і Павло. Подібну іконографію зустрічаємо і в книжковій графіці, це дві гравюри Никодима Зубрицького: "Христос – джерело безсмертне" та "Христос у чаші" – з Акафістів, виданих у Львові в 1699 р., та робота невідомого гравера "Христос у чаші" із чернігівського служебника, виданого в 1697 р." [5].

"Христос у потирі" – це дуже розповсюджений іконографічний мотив на українських церковних сосудах і начинні, що вживається під час таїнства Євхаристії: на покрівцях, воздухах, дискосах і обов'язково на жертовниках. Так, на потирі початку XI ст. з Боричевого узвозу у Києві викарбовано (за Н. Кандаковим) у медальйонах погрудні зображення благословляючого Спасителя, Возвеличувальної Богородиці, Предтечі та Іоанна Златоустого" [14, 77]. В XVII ст. цей сюжет з'являється і в стінних розписах. В українському Національному музеї в Києві є циборій, на дверцях якого написано Христа, що стоїть у потирі з піднятими руками. "Даний образ міг зустрітися на дверцятах жертовника (наприклад, з с. Горську, Городнянського повіту на Чернігівщині), тут Христос представлений у потирі і пальцем вказує на Свою рану в боці; навкруги голови Христа сяйво" [15, 69–70].

Досліджуване зображення з Переяслава приблизно датується серединою XVIII ст. (за даними матеріалознавчої експертизи). Припускаємо, що вищезазначені іконографічні типи послугували плацдармом для його створення, майстер-іконописець був знайомий з ними або для створення подібної ікони служили мотиви гравюр. Проте "Христос у чаші" з Переяслава є винятковим за своєю композиційною побудовою та алегоричним змістом. Присутність на іконі янголів не є дивним: відомі зображення, коли вони збирають кров Ісуса у чашу. Втім, на даній іконі обидва янголи тримають знаряддя страстей Господніх (інструменти мучеництва Ісуса Христа).

Центром композиції безумовно є поясне зображення Христа у потирі (чаші) із зігнутими у ліктях руками. Таке положення рук дисонує з положенням рук Христа у відомій іконі "Христос у чаші" Київської області (XVIII ст., НХМУ). Чаша символізує не тільки церковний посуд, який використовується під час Євхаристії як образ чаші, яку передав під час Тайної Вечері своїм учням Христос, а й Священний Грааль (чаша, в яку була зібрана кров Ісуса). На іконі сосуд жовто-коричневого кольору, складається з трьох частин: чаші, яблука та ніжки. Посередині чаші намічене овальне зображення, зазвичай на цьому місці викарбовували образ Христа. Руки Спасителя розпростерті, старанно прописані, долоні розкриті так, ніби іконописець показує рани Христа від цвяхів, якими Він був розп'ятий. Рани на долонях умовно намічені у вигляді крапок червоного кольору. Лик Спасителя споглядає на глядача, повернутий у ліву сторону, очі мигдалевидної форми. Волосся розподілене на рівний проділ, в'ється, спадає по плечах. Борода розділена надвоє, має коричневий колір так само, як вуса та волосся. Яскравим червоним кольором майстер пише щоки та вуста Ісуса. Риси м'яко, тонально модельовані. На тілі Спасителя зображено стегнову пов'язку білого кольору, над головою – золотий німб. За спиною Ісуса іконописець пише хрест, який умовно поєднаний з потиром. Це хрест, на якому було розп'ято Сина Божого. Він восьмикінечний, світло-коричневого кольору, зверху хрест увінчує табличка білого кольору з православними титлами "ІНЦІ": "Ісус Назорей Цар Іудейський". Такий напис не подобався ворогам Христовим. Тому першосвященники прийшли до Пілата і сказали: "Не пиши: Цар Іудейський, а напиши, що Він говорив: я Цар Іудейський". Нижче титлів чітко прописаний по формі кола терновий вінець. "Вінець, яким було увінчано голову Христа, на думку більшості тлумачів Біблії, був зроблений з білої тернини, яка росла в околицях міста Єрусалим" [2, 511] – вважається символом страстей, мучеництва, висміювання та наруги. По праву сторону від Христа написано янгола у образі юного хлопчика, його фігура виписана, пропорційна та динамічна. Обличчя сповнене жалю та скорботи. Волосся світлого кольору з градаціями відтінків, в'ється. Янгол в блакитному драпірованому хітоні немов парить у повітрі. Обома руками тримає на довгому списі одне із знарядь страстей Господніх – губку, яка за Євангелієм була наповнена оцтом та жовчю: "І той час побіг один з них, взяв губку, сповнив її оцтом, і наклавши на тростину, давав Йому пити" (Мф. 27:48).

Нижче зображено янгола у профіль, який стоїть на колінах, він у молитві споглядає Ісуса і ніби просить вибачення за весь рід людський. Янгол у білому хітоні, за спиною маленькі блакитні крила. Волосся світле, в'ється. Для більшої виразності майстер ледь торкається обличчя червоною фарбою

(щічки та вуста). Зліва від нього янгол у жовтому хітоні, стоїть на колінах з перехрещеними на грудях руками. Такий жест поширюється після XVII ст., надаючи більшої виразності постаті, а також використовується у деяких символіко-догматичних композиціях, зокрема: "Богоявлення, або хрещення Христа". "Сімнадцяте століття було принциповою межею у збагаченні жестикуляції в іконопису України поряд з пошуками в композиції, кольорах, образах тощо. В українських іконах з'являються жести стиснутих, схрещених, складених рук, переплетених пальців. Це особливо помітно на багатофігурних композиціях, таких як "Успіння", "Вознесіння", "Сходження во ад" тощо. Такі жести мали надавати нового ритму композиції. В українському іконописі жест схрещених рук на грудях зустрічається в образах різних святих, апостолів, Іоанна Хрестителя, Божої Матері, збагачує іконографію Спасителя, наприклад, в іконах "Богоявлення". Проте цей жест був відомий і раніше на іконах XV – поч. XVI століть, зокрема в іконах "Ісус Благе мовчання", і виражав знак смирення" [7, 156]. Сам Христос зображується із перехрещеними руками, що надає іконографії смислової завершеності.

Невипадково митець пише янгола у такому положенні, адже під час Таїнства Євхаристії кожен, хто причащається, підходячи спожити Священних Дарів, має скласти руки на грудях навхрест. Ця традиція поширена як у православній Літургійній відправі, так і в католицькій. Цим пояснюється безмежне шанування та подяка Богові. У янгола блакитні крила, лик опущений донизу. Вище – ширяючий янгол, симетрично розташований із тим, що тримає губку. Проте цей своїми руками охоплює довге знаряддя страстей Господніх – спис, "копіє". За переказами, це той спис, яким римський солдат Лонгин пронизав бік розіп'ятого Ісуса Христа. Спис написано саме з тієї сторони, де зображено рану на грудях Спасителя. Це єдиний з чотирьох янголів, якого майстер пише напівоголеним, його одяг ніби спадає, крила блакитного кольору з градаціями білого. Обидва янголи, що тримають знаряддя Страстей Господніх, зображені симетричними один до одного, вони, відлітаючи, забирають предмети тяжких катувань від Сина Божого. Постаті янголів скомпоновані на світло-сірому фоні, а від Спасителя відходить жовте сяйво, підкреслюючи Його божественну природу. Іконописець цим прийомом хоче виокремити фігуру Христа, роблячи це на вигляд "мандорли". Драматичність сцени підкреслюють усі чотири янгола, які виражають глибоке співчуття та жаль, невимовну скорботу за страждання, які перетерпів Спаситель. Це іконографічне зображення підкреслює жертовність Ісуса Христа, Його невимовні страждання, розкриває головний з догматів Євхаристії – спокутну жертву Христа за рід людський.

На жертовнику XIX ст. з Хотлян (нині Білорусь) "на передній стінці нижнього ярусу поміщено живописне зображення Христа-Немовляти на хресті "Недремне Око" [9, 178]. Аналізуючи дане іконографічне зображення, що "безпосередньо передає слова Святого Письма про суд, катування, мученицьку смерть через розп'яття на хресті Ісуса Христа", варто зазначити, що це пізньовізантійський сюжет походить з XV ст. Він відомий на стінах афонських монастирів, саккосах, воздухах. "Згідно з каноном Христос має зображуватися трирічним хлопчиком, який спить на хресті з розплющеними очима ніби прозріваючи своє майбутнє. Довкола – знаряддя страстей: цвяхи, молоток, різки, терновий вінець. Можуть зустрічатися мотиви виноградної лози та грон винограду, як символу Євхаристії. Відоме зображення з церкви св. Онуфрія в Посаді Риботицьких кін. XV – поч. XVI ст. Тут поряд з Ісусом-немовлям зображено Богородицю та янголів, стінопис церкви Спаса на Берестові 1644 р. Києво-Печерської лаври, написаний на замовлення П. Могили також являється видатним зразком даної іконографії" [10, 96–97]. Ікона "Недремне Око" XVIII ст., що походить із церкви Різдва Пресвятої Богородиці с. Мизово Старовижівського району, є майже ідентичною хотлянській. Сюжет "Недремне Око", який був започаткований ще у пізньовізантійські часи, розвиваючись в Україні у нову історичну епоху, набуває західноєвропейських рис, стає найулюбленішим сюжетом київських та черкаських майстрів, однак така іконографія була поширеною і на Балканах, у Новгороді та Твері.

Ще одне рідкісне іконографічне зображення, що також є своєрідною алегорією, – це сюжет "Каяття Петра". Вкрай рідку іконографію зустрічаємо на жертовнику з Переяслава. Аналізуючи іконографічне зображення "Каяття Петра", варто акцентувати увагу на очах апостола Петра: на іконі майстер пише їх червоними, навіть зіниці. І це не випадково, адже з того моменту, "коли Петро зрікся Спасителя, він не забував свого падіння перед Господом. Св. Климент, учень Петра, розповідає, як Петро до останніх своїх днів опівночі під крик півня падав на коліна і в сльозах каявся у своєму зреченні. Стародавнє традиційне вчення розповідає, що очі апостола Петра були червоними від частого і гіркого плачу" [11]. Стародавнє трактування цього сюжету, на прикладі пам'ятки з Переяслава, можливо, й відображає це вчення, адже, якщо посилатися на Євангелістів, то жоден з чотирьох не зазначає, що Петро в час каяття стояв на колінах. А на досліджуваному зображенні Апостол Петро, склавши руки, сидить на колінах. Таким чином іконописець зауважує, що тільки через відверте каяття можна отримати прощення від Господа за свої гріхи.

У своїй статті А. Артюх "Святий Петро – реконструкції міфологічної структури образу" зречення Петра пов'язує з пророцтвом Христа: "Петро – єдиний учень, який зрікся учителя. Деякі автори сцену каяття Петра вважають однією з найреалістичніших серед описаних у текстах Нового Заповіту, вона видається програмовою і дещо міфологізованою. Хоча зречення Петра не пов'язане з пророцтвами Старого Заповіту, воно відповідає пророцтву Ісуса Христа, що дозволяє включити його у загальну схему: пророцтво – виконання. На міфологічність сюжету вказує і трикратність зречення. Не випадковим видається і те, що суб'єктом зречення стає саме Петро, апостол "обрізаних", що звертає нас до

опозиції закону та нової релігії, де постать Петра може розглядатись як перехідна (медіатор). То ж у цьому епізоді зречення та каяття Петра може розглядатися як перехід від старої до нової віри. Але найсерйознішим аргументом на користь сказаного вище є спів півня, ядро цього сюжету. У Євангелії від Іоанна трикратне зречення знімається трикратним запитанням про любов, після чого Христос наділяє Петра пастирською владою" [1]. Проте, спираючись на Синаксарь Святого Четверга, трикратне зречення Петра зображувало гріх усіх людей перед Богом: перше зречення – злочин заповіді Адамом, друге – злочин написаного закону, третє – (злочин проти Самого втіленого Слова. Це трикратне зречення згодом Спаситель зцілив триразовою сповіддю. Тому сцена "Каяття Петра" є найскладнішою у трактуванні іконографії святого. Таку ускладнену міфологізацію образу, перш за все, дає пояснення посиленого значення культу Святих Таїнств, в даному контексті – таїнства каяття, що є основою Літургійної відправи під час Проскомидії. Тому "Каяття Петра" на жертовнику, як не є краще спонукає віруючих до відвертого каяття, в злуці з котрим приходить Господнє прощення.

У католицькій і православній мистецькій традиції Петро замальовується як апостол з ключами від Раю, де підкреслюється його велич та пастирський подвиг: "Дам тобі ключі Царства Небесного" (Мф. 16, 19). Та в даному випадку іконописець трансформує образ Петра як уособлення каяття. На іконі він зображений середній літами, хоча іконописець пише його волосся та вуса сивими, вдягнений у блакитну сорочку з червоним коміром та сірий плащ, що спадає з пліч по п'яти, кінці плаща також яскраво червоні. Апостол сидить на сирій, темній землі, такого ж кольору і пагорб на якому стоїть білий півень. Загальний колорит досить темних, похмурих відтінків, він насторожує та зосереджує глядача лише на постаті Петра, що кається. Аналізуючи дане іконографічне зображення, доходимо висновку, що іконописець володів чудовим знанням євангельських сцен: дане трактування образу апостола Петра є не тільки оповіддю у фарбах, а розкриває його таємний сенс – дорога до спасіння лежить через спокутування та відверте каяття. Через відсутність збережених іконографічних зображень на теренах України "Каяття Петра", ікону на жертовнику з Переяслава слід вважати унікальною, а можливо, єдиною у своєму роді. Такі знахідки не тільки розширюють знання про сакральне мистецтво України у XVIII–XIX ст., його зв'язки з мистецькими осередками, а й про надзвичайну богословську освіченість наших майстрів.

Відтак, завдяки новим дослідженням жертовників XVIII–XIX ст. та детальному мистецтвознавчому аналізу їх розписів стає можливим встановити зв'язок жертовника саме з Літургійною відправою – Проскомидією, що значно спрощує роботу мистецтвознавців для ідентифікації дерев'яних ужиткових предметів храму, які були невід'ємною частиною сакрального середовища. Практика показала, що більшість відомих на сьогодні жертовників були помилково ідентифіковані як "похідні церкви" або "меблі для церковної відправи", а функціональне призначення жертовника під час богослужебної відправи бути місцем для Проскомидії поясненням змісту Євхаристії (спокутної жертви Христа за рід людський) для віруючих. Серед іконографічних зображень жертовників чільне місце посідають зображення символіко-алегоричного змісту, завдяки яким і був встановлений зв'язок жертовника з Літургією.

Література

1. Артюх А. Святий Петро – реконструкції міфологічної структури образу / А. Артюх [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.etnolog.org.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=105.
2. Бажанов Н. арх. Иллюстрированная библейская энциклопедия / Архимандрит Никифор (Бажанов). – М. : ЭКСМО, 2008. – 640 с. : ил.
3. Болюк О. Дерев'яне обладнання літургійно-богословських просторів західноукраїнських церков (питання типології) / О. Болюк [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://irbis-nbuv.gov.ua.
4. Бочькарь А. Закон Божий / Арсений Бочькарь. – К. : Пролог, 2008. – 848 с.
5. Зілінко Р. Іконографія Таїнства Євхаристії в українському сакральному мистецтві XVII – початку XVIII ст. / Р. Зілінко [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://old.ugcc.org.ua/ukr/library/2005/paper/7.
6. Косів Р. Ікона Спас – Виноградна лоза / Р. Косів [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture.
7. Образ Христа в українській культурі / В.С. Горський, Ю.І. Сватко, О. Б. Киричок та ін. – К.: Вид. дім "КМ Академія", 2001. – 200с.:іл.
8. Паньок Т. Стильова еволюція в іконописі Слобожанщини XVII–початку XIX ст. : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.05 / Т. В. Паньок / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв. – Х., 2005. – 20 с.
9. Пискун Ю. Примеры интерпретации структуры створчатых алтарей-киотов в православной и униатской живописи Белоруссии XVIII–XIX веков: жертвенники и переносные общинные иконы / Юрий Пискун // Sjcialiniu tapatumu reprezentacijos LDK kulturoje/dailes istorijos studijos 4. – Vilnius, 2010. – S. 397–421.
10. Сивак В. Євхаристійна іконографія в українському сакральному малярстві XVII–XVIII ст. / В. Сивак [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://nz.ethnology.lviv.ua/archiv/2011-1/9.pdf.
11. Слободський С. прот. Велика П'ятниця / прот. Серафім Слободський [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.zavet.ru/ssedm-sl03.htm.
12. Степовик Д. Духовні та мистецькі виміри українських ікон / Д. Степовик [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.kda.org.ua/statti/915-dukhovni-vymiry-ukrainckykh-ikon.html?showall=&start=3.
13. Степовик Д. Історія української ікони X–XX ст. : 3-тє вид., стереотип. / Дмитро Степовик. – К. : Либідь, 2008. – 440 с. : іл.

14. Україна. Наука і культура : наук. видання НАН України. – Вип. 28 / [гол. ред. О. Сергієнко]. – К. : Знання,1996. – 272 с. : іл.

15. Щербаківський Дан. Символіка в українському мистецтві. 1. Виноградна лоза / Дан. Щербаківський // Збірник секції мистецтв ВУАН. – К., 1921. – Вип. 1. – С. 55–74.

References

1. Artiukh A. Sviatyi Petro – rekonstruktsii mifolohichnoi struktury obrazu / A. Artiukh [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://www.etnolog.org.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=105.

2. Bazhanov N. arkh. Illiustrirovannaia bibleiskaia entsiklopediia / Arkhimandrit Nikifor (Bazhanov). – M. : EKSMO, 2008. – 640 s. : il.

3. Boliuk O. Dereviane obladnannia liturhiino-bohoslovskykh prostoriv zakhidnoukrainskykh tserkov (pytannia typolohii) / O. Boliuk [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://irbis-nbuv.gov.ua.

4. Boch'kar' A. Zakon Bozhii / Arsenii Boch'kar'. – K. : Prolog, 2008. – 848 s.

5. Zilinko R. Ikonohrafiia Tainstva Yevkharystii v ukrainskomu sakralnomu mystetstvi XVII – pochatku XVIII st. / R. Zilinko [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : http://old.ugcc.org.ua/ukr/library/2005/paper/7.

6. Kosiv R. Ikona Spas – Vynohradna loza / R. Kosiv [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : http://risu.org.ua/ua/index/spiritual_culture.

7. Obraz Khrysta v ukrainskii kulturi / V.S. Horskyi, Yu.I. Svatko, O. B. Kyrychok ta in. – K.: Vyd. dim "KM Akademiia", 2001. – 200s.:il.

8. Panok T. Stylova evoliutsiia v ikonopysi Slobozhanshchyny XVII–pochatku XIX st. : avtoref. dys. kand. mystetstvoznavstva : 17.00.05 / T. V. Panok / Khark. derzh. akad. dyzainu i mystetstv. – Kh., 2005. – 20 s.

9. Piskun Iu. Primery interpretatsii struktury stvorchatykh altarei-kiotov v pravoslavnoi i uniatskoi zhivopisi Belorussii XVIII–XIX vekov: zhertvenniki i perenosnye obshchinnye ikony / Iurii Piskun // Sjcialiniu tapatumu reprezentacijos LDK kulturoje/dailes istorijos studijos 4. – Vilnius, 2010. – S. 397–421.

10. Syvak V. Yevkharystiina ikonohrafiia v ukrainskomu sakralnomu maliarstvi XVII–XVIII st. / V. Syvak [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu : http://nz.ethnology.lviv.ua/archiv/2011-1/9.pdf.

11. Slobodskyi S. prot. Velyka Piatnytsia / prot. Serafim Slobodskyi [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://www.zavet.ru/ssedm-sl03.htm.

12. Stepovyk D. Dukhovni ta mystetski vymiry ukrainskykh ikon / D. Stepovyk [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupu: http://www.kda.org.ua/statti/915-dukhovni-vymiry-ukrainckykh-ikon.html?showall=&start=3.

13. Stepovyk D. Istoriia ukrainskoi ikony X–XX st. : 3-tie vyd., stereotyp. / Dmytro Stepovyk. – K. : Lybid, 2008. – 440 s. : il.

14. Ukraina. Nauka i kultura : nauk. vydannia NAN Ukrainy. – Vyp. 28 / [hol. red. O. Serhiienko]. – K. : Znannia,1996. – 272 s. : il.

15. Shcherbakivskyi Dan. Symvolika v ukrainskomu mystetstvi. 1. Vynohradna loza / Dan. Shcherbakivskyi // Zbirnyk sektsii mystetstv VUAN. – K., 1921. – Vyp. 1. – S. 55–74.

Історія

УДК 94:355.091(477)+261.6

Бадах Юрій Гордійович
доктор історичних наук, професор,
професор Київського національного
торгово-економічного університету

РЕЛІГІЙНИЙ ТА КУЛЬТУРНИЙ РОЗВИТОК ГЕТЬМАНЩИНИ У XVIII СТ.

У статті висвітлено історичні передумови формування і характерні особливості релігійного та культурного розвитку України періоду Гетаманщини XVIII ст., зумовлені інтеграцією українських земель до складу Російської імперії.

Ключові слова: українські землі, Російська імперія, релігійний і культурний розвиток, освіта.

Бадах Юрий Гордеевич, *доктор исторических наук, профессор, профессор Киевского национального торгово-экономического университета*

Религиозное и культурное развитие Гетманщины в XVIII в.

В статье освещены исторические предпосылки формирования и характерные особенности религиозного и культурного развития Украины периода Гетаманщины XVIII в., обусловленные интеграцией украинских земель в состав Российской империи.

Ключевые слова: украинские земли, Российская империя, религиозное и культурное развитие, образование.

Badakh Yuri*, Doctor of History, Professor, Professor of Kyiv National Economic University*

Religious and cultural development of the Hetmanate in the XVIIIth century

The historical background of formation and typical peculiarities of Ukrainian religious and cultural development of the Hetmanate period (the XVIIIth century), when Ukrainian territories were integrated into the Russian Empire, are studied in the research.

Keywords: Ukrainian territories, Russian empire, religious and cultural development, education.

Впродовж XVIII ст. російське самодержавство здійснювало безперервний, тотальний наступ на права України. Суть цього наступу полягала в намаганні ліквідувати українську автономію та інкорпорувати землі Лівобережжя і Слобожанщини до складу імперії. З 1765 до 1785 року Російська імперія ліквідувала адміністративні відмінності своїх прикордонних територій, зокрема Слобожанщини, Запоріжжя та Гетьманщини. Водночас Російській імперії вдалося інтегрувати соціальну те економічну структуру цих земель у власну імперію. Сам процес економічних змін був поступовим, і на XVIII ст. припав переважно розвиток тенденцій, розпочатих у попередньому столітті [7, 41].

Період після революції Б.Хмельницького позначився зникненням польської шляхти та визволенням багатьох селян із кріпацтва, у XVIII ст. зміцнила позиції нова козацька шляхта, чиє становище покращилося завдяки збільшенню трудових повинностей селян та утиску прав і вольностей незаможних козаків. Однак, якщо в Росії та Речі Посполитій селяни становили більшу частину населення, то у Гетьманщині 1760-х років селянство становило лише 50,6% населення. В результаті суспільство на Українських землях у XVIII ст. було таким як і раніше – шляхта, козацтво, духовенство, міщанство та селянство – хоча суспільні прошарки їх внутрішнього складу змішалися [1, 54].

Не до кінця вивченим в історії української культури є Гетьманщина XVIII ст., тому мета автора – коротко охарактеризувати історію релігійного та культурного родовиту Гетьманщини у цей час.

У XVIII ст. українські землі почали дедалі глибше інтегрувати в Російську імперію та ізолюватися від решти Європи. Проте в царині культури українські землі залишалися відокремленим і плідним ґрунтом, на якому проростали нові освітні, мистецькі, архітектурні та літературні ідеї Західної і особливо Східної Європи.

Згодом інтелектуальні віяння проникли у Московію. Тенденція, за якою українські землі були посередником у поширенні західної культури, причому часто крізь польську призму, в Росії розпочалася на початку XVIII ст. і тривала та посилювалася. Як же відбувався релігійний та культурний розвиток на українських землях у XVIII ст.?

Як і раніше, він відбувався здебільшого у сфері релігії. Орієнтована на Захід уніатська церква, яку очолював номінальний київський митрополит, існувала переважно на польсько-литовських землях. Православна церква домінувала на українських територіях, підвладних Москві. Саме вона все більше інтегрувалися в російську імперію [6, 52].

© Бадах Ю. Г., 2015

Процес інтеграції православної церкви розпочався в 1686 році, коли православну Київську Митрополію було переведено з-під юрисдикції екуменічного патріарха Константинопольського у відання патріарха РПЦ в Москві. Спочатку УПЦ зберігала більшість своїх традиційних привілеїв, а при гетьмані І.Мазепі (1678-1708 рр.) збільшила свої багатства та престиж. Однак після смерті І. Мазепи та занепаду політичної автономії українських земель відокремлений статус православної церкви було підірвано [6, 54].

До того ж при Петрі І і сама РПЦ зазнала структурних трансформацій, що позначилося і на українських землях. Так, у 1721 р. цар скасував посаду патріарха і замінив її Святійшим Синодом, який відтоді став верховним органом РПЦ. Цар видає нову церковну конституцію, де про самоврядування Київської метрополії, статус якої було зведено до Єпархії під безпосереднім правлінням Святійшого Синоду, не згадується зовсім. Але в подальшому Київські архієпископи наполягали на поверненні Київської Метрополії – і у 1743 р. її було відновлено [6, 61]. Незважаючи на це, царський уряд продовжував втручатися в її справи. Так, протягом XVIII ст. шість єпархій Київської метрополії або перейшли до уніатів (Луцька, Львівська), або потрапили під юрисдикцію РПЦ. Київського митрополита й архієпископа призначав царський уряд чи Святіший синод. Тільки після 1770 р. титул ієрарха було змінено на "Митрополита Київського і Галицького". Хоча у титулі митрополита слів "Малої Росії" більше не було, означення "галицький" збереглося як ідеологічне обґрунтування претензій Росії на Західноукраїнські землі Галичини, Волині та Поділля, які були на той час під владою Речі Посполитої. Як бачимо, назва "Київський митрополит" була порожнім титулом, оскільки митрополича юрисдикція практично обмежувалася Київською Єпархією [4, 49].

У 1770-1780 рр. після скасування Гетьманщини інтеграція православної церкви продовжувалася. Святійший Синод перебрав на себе право призначати архімандритів у монастирях, які раніше належали Київському митрополиту. Всю монастирську власність було конфісковано. З 61 монастиря 42 було закрито. В адміністративній структурі епархівні кордони було переглянуто відповідно до кордонів російських губерній. У Гетьманщині було створено Київську, Чернігівську та Новгород-Сіверську Єпархію, а у Слобожанщині – Харківську. Після 1799 р. упродовж наступних 120 років, аж до падіння Російської імперії, жоден з Київських митрополитів не був українцем [6, 7].

Щодо уніатів у Російській імперії, то їх справи були навіть гіршими, особливо за часів Катерини II. Так у 1770-х роках понад 1200 уніатських церков на Київщині перейшли до православних, а з 1793-1795 років, коли Російська імперія після другого і третього поділу Польщі приєднала Правобережжя, Волинь і Поділля, ще 2300 уніатських церков та понад 100 священиків були насильно переведені у православ'я. А у 1796 р. уніатську Київську митрополію, єпархії якої дали існування на колишній польсько-литовській території, було формально скасовано.

Уніати майже не могли протистояти урядовій політиці, спрямованій на руйнування їхньої церкви. Натомість українське православ'я використовувалося з визнання і підтримки імперської влади, утім, лише настільки, наскільки воно вписувалося в рамки РПЦ. Деякі українські ієрархи виступали проти змін у статусі православної церкви на українських землях, а інші ці зміни вітали. Тих, хто виступав проти, російський уряд ув'язнював. Серед таких виявилися митрополит Йосиф Кроковський (1718 р.), архієпископ Варлаам Вонатович (1730 р.). Митрополита Тимофія Щербицького було вислано з українських земель [12, 431].

Інше духовенство не лише схвалювало, а й втілювало ці зміни. Часто це були найвищі чини в російському православному Святійшому Синоді. Його перший президент – Стефан Яворський, який згодом стане митрополитом Рязанським, два перших віце-президента Теодосій Яновський (пізніше архієпископ Новгородський) та Теофан Прокопович (згодом Псковський архієпископ) були українцями і відігравали колись провідну роль у релігійному та культурному житті Київської митрополії [6, 92]. Зрештою царський уряд і ієрархи РПЦ створювали українському вищому духовенству достатньо стимулів для активного втілення політики, яка на кінець XVIII ст. цілковито перетворила православну церкву на українських землях на невіддільну частину РПЦ.

Що стосується освіти, то церква, як і в попередні століття, продовжувала відігравати в ній провідну роль. Більшість початкових шкіл зводилося біля сільських церков, а викладали там дяки місцевої парафії. У XVIII ст. рівень освіти на українських землях Російської імперії був відносно високий, іноземці часто відзначали рівень письменності серед населення. Зокрема, було більше початкових шкіл, ніж на сусідніх російських та в Речі Посполитій. У 1740- х роках 866 з 1099 сіл у семи полках Гетьманщини мало початкові школи. Давніші відомості з 1732 року свідчать про 129 таких шкіл на менш заселений Слобожанщині [2, 112].

Щодо середніх та вищих навчальних закладів, то найважливішим залишався Київський Колегіум, заснований київським митрополитом Петром Могилою у 1630-х роках і перетворений на академію у 1701 році. У XVIII ст. Київська академія мала дванадцятирічну програму з філософії та теології. Латина була основною формою викладання. На другому місці йшла церковнослов'янська та грецька. Проте після інтеграції в царську імперію з 1765 року всі предмети вже викладаються російською. У другій половині XVIII ст., окрім теологічних курсів, що готували юнаків до священицького сану, в академії викладали прикладні науки, німецьку та французьку мови, музику та малювання. Незважаючи на чималу кількість світських предметів, дедалі більшу увагу приділяли духовній освіті. Якщо до 1780-х років 75 % з 1150 студентів щороку обирали світську спеціальність, то через три десятиліття з-понад 110 студентів 95% приймали духовний сан [11, 48].

Значення Київської академії поширювалося за межі українських земель. Це був найстаріший та найвпливовіший центр вищої освіти в межах Російської імперії. Більшість українських та російських ієрархів та інтелектуалів того часу, таких як В. Ясинський, С. Яворський, Т. Прокопович, Г. Кониський, Д. Туптало, а також багато важливих політичних фігур, серед яких гетьман І. Мазепа, П. Орлик, прем'єр О. Безбородько, філософ Г. Сковорода, навчалися або викладали в Київській академії. Відомо, що завдяки випускникам цього закладу, які вирушили на північ, друга половина XVII ст. та перша половина XVIII ст. відома як "Українська доба" в інтелектуальній історії Росії [11, 62].

Окрім Київської академії, існували вищі школи та теологічні семінарії в Чернігові (заснована 1689 р., з 1776 року теологічна семінарія), Харкові (заснована 1727 р.), Переяславі (1738 р.), Полтаві (1779 р., пізніше переведено в Катеринослав) і Новгород-Сіверському (1785 р.) [11, 55].

Музика була важливим компонентом церковної служби, тому в 1738 р. в столиці Гетьманщині Глухові було засновано вокальну школу, яка щороку випускала нових музикантів. Три найбільших композиторів XVIII ст. імперії походили з України – Дмитро Бортнянський, Максим Березовський, Артемій Ведель (два останніх навчалися в Києво-Могилянській академії перед тим, як перебралися до Санкт-Петербурга).

У XVIII ст. імперський уряд заснував професійні школи в нових містах – Єлизаветграді (медично-хірургічна академія), Миколаєві (сільськогосподарська школа) та Катеринославі (музична школа). Отож, у XVIII ст. на початковому й вищому рівні українські території Російської імперії мали досить розвинену навчальну систему [3, 84].

XVIII століття, як відомо, було розквітом української архітектури і живопису. Після безперервних бунтів, громадянських війн, іноземних навал, руїни, правління І. Мазепи настала відносна тиша, мир і стабільність. Недивно, що цю добу назвуть золотим віком українського мистецтва [2, 91].

Реконструкція старих архітектурних споруд та будівництво нових у стилі українського або козацького бароко, що характеризували першу половину правління І. Мазепи, продовжувалися і в добу стабільності після падіння гетьмана. Барокові церкви ставали ще масивнішими. Ці споруди з золотими і лазурними баштами мали вишукані фасади, оздоблені типово бароковими напівколонами та фронтонами, та рясно декоровані інтер'єри, були залиті майстерно й ілюзорно розподіленим світлом. Хоча будувалися ці церкви для східних християн у православній Російській імперії, багато чим вони нагадували католицькі храми, що дало критикам привід іронічно називати їх витворами "українського єзуїтського бароко" [10, 42].

Одним із видатних вітчизняних архітекторів того часу був Іван Григорович-Барський. Він уславився переважно своїми Київськими спорудами, зокрема Троїцькою церквою кирилівського монастиря (1755 р.), церквою Покрова на Подолі (1766 р.), міським фонтаном-альтанкою, відомим як "Філіціян", або фонтан Самсона (1748-17409 рр.), а також участю разом із Андрієм Квасовим у завершенні собору Різдва Богородиці в Козельці (1752-163 рр.) [2, 64].

Інші архітектурні течії тогочасної Західної Європи – неокласицизм і бароко – привезли в українські землі архітектори-іноземці. Особливо треба відмітити німецького архітектора Йогана-Готфріда Шеделя, який відзначився у проектуванні Великої Дзвіниці Печерського монастиря (1731-1745 рр.) та особливо в реконструкції Київської академії (1736-1740 рр.). В цих спорудах проявилася стриманість і простота неокласицизму. І. Григорович-Барський втілював у спорудах і рококо, яке зберегло бароковий інтерес до складних декоративних елементів, але використовувало більш витончені лінії, створюючи відчуття легкості та граціозності. Але найяскравішими прикладами цього стилю є роботи італійського архітектора Б. Растреллі, який прославившись у Санкт-Петербурзі, привіз рококо до Києва, збудувавши Маріїнський палац (1750 р) та Андріївську церкву (1747-1753 рр.) [10, 6].

Ще більшого поширення набуло бароко на західноукраїнських землях, що не дивно – тут панували римо-католицькі впливи Речі Посполитої та Угорщини. Саме з цього періоду походить масивний бароковий собор Святого Юри у Львові (1770 р.) і ратуша в Бучачі (1751 р.), Бернард Мердер-Меретині. У той же час постав собор Почаївської лаври біля Кременця (1770-1780 рр.) Готфріда Гофмана, а також побудований на італійський манер львівський Домініканський костьол (1749-1764 р.) Мартина Урбаніка [10, 70].

Будували з дерева по всій Україні, але у найбільш багатому на деревину карпатському регіоні протягом XVIII ст. в гірських селищах було споруджено величезну кількість дерев'яних церков. Це були невеликі за розміром будівлі, що домінували у ландшафті Північної Галичини, Закарпаття й української частини Словаччини. Рустикальні декорації надають особливо елегантного і витонченого звучання готичному і бароковому стилю дерев'яної архітектури [4, 250].

Щодо живопису, то на українських землях у XVIII ст. він набув особливого розквіту. Вперше серед православних східних слов'ян було подолано обмеження візантійської іконографії. Мало того, що в українському живописі і фресках на релігійну тематику поширився постренесансний натуралізм, серед польської шляхти і впливовішої козацької старшини набув популярності світський портрет. І хоча пізніше фахівці з історії мистецтва з захопленням відзначають вплив фламандців на українському малярську школу, портрети того періоду часто були незграбні, стилістично сумбурні і не досягали навіть до рівня робіт другорядних фламандських художників. Що стосується релігійного живопису, то він переважно був базований на моделях польського бароко, чия сентиментальність, зумовлена ентузіазмом католицької контрреформації, часто має сумнівну естетичну цінність [4, 252].

Щодо літератури та історіописання, то літературні твори на українських землях XVIII ст. були типовими для українського бароко – широкий вибір тем і стилістична вишуканість. Основною їх метою зазвичай був стиль, а форма, наприклад, у схоластичному середовищі Київської академії, мала більше значення, ніж зміст. Мовою літературних та інших письмових творів був стилізований варіант церковнослов'янської, іноді латина або російська. Незрозумілість церковнослов'янської та її віддаленість від української мови зробила більшість писань того часу формалістичними і нежиттєздатними, що разюче контрастувало з натхненними релігійно-полемічними творами XVIII ст. [10, 54].

Як вважає більшість дослідників, найпопулярнішою галуззю літературної діяльності була драма. Цей жанр розвився протягом XVIII ст. під впливом польських і латинських п'єс, що ставилися у братських школах та Київському колегіумі. До XVIII ст. українська драма у творах Д.Туптала, Т.Прокоповича та Г. Кониського еволюціонувала в особливий жанр. Тому недивно, що в культурному середовищі, де релігія продовжувала грати провідну роль, поширеними стали різдвяні та великодні драми, інсценізації життя святих та дидактичні п'єси (мораліте). Існували також нечисленні твори переважно або суто світського характеру, найбільш відомими з них були історична драма Т. Прокоповича про київського князя Володимира ("Володимир", 1705 р.) та твір невідомого автора про Богдана Хмельницького ("Милость Божия", 1728 р.) [5, 62].

Іншим жанром світської драми, щоправда менших розмірів, була інтермедія, або інтерлюдія, а пізніше – вертеп, або ляльковий театр. Їх часто розігрували у антрактах дидактичних п'єс. Вони вирізнялися комічністю, іноді політичною сатирою і використанням української народної мови.

У XVIII ст. існувало декілька поетичних жанрів, зокрема духовні вірші, любовна та еротична поезія, епіграми, пародії та патріотичні вірші на честь тогочасних правителів. Найвідомішими авторами в цих жанрах були І. Величковський, К. Зиновіїв, Д. Туптало, С. Яворський [4, 52].

Одним із найталановитіших авторів XVIII ст. був Григорій Сковорода. Він написав збірку ліричних поезій ("Сад Божественних пісень", 1735-1785 рр.). Г. Сковорода прославився переважно своїми філософськими творами. Його звали українським Сократом [9, 4], тому що він звертався до класичного минулого, зокрема наслідував його заповідь "пізнай себе". Більшість його філософських творів (російською та русифікованою церковнослов'янською) та вчення Г. Сковороди як "мандрівного філософа" з 1769 року і до його смерті чверть століття по тому були пошуком щастя, яке досягалося не матеріальними статками, а шляхом самопізнання, що дозволить людині, вважав він, жити у злагоді з природою, а отже – з Божою волею. Дарма, що Сковорода відштовхувався від давньогрецьких філософських моделей, він був типовим речником аскетичного релігійного духу, що продовжував панувати в українських землях у XVIII ст. [8, 111].

З небагатьох авторів, що відходили від суто релігійної тематики, характерної для XVIII ст., можна виділити групу "козацьких інтелектуалів". У XVIII ст. тривав витік умів з українських земель до Росії, що розпочався наприкінці XVIII ст. Дослідники цього періоду підрахували, що між 1700 і 1762 роками аж 70 % вищих ієрархів російської церкви були вихідцями з українських земель або білорусі, і місце денного в цих емігрантів займали козаки з адміністрації Гетьманщини. Ці канцеляристи-інтелектуали більше цікавилися історичними подвигами соціального прошарку, який самі репрезентували – козацтва. Отже, традиції козацького літописання, що розпочалося у попередньому столітті, продовжувалися у таких творах, як "Літопис Самовидця", написаний, ймовірно, Романом Ранушкою, "Действия презельной брами" Григорія Граб'янки, чотиритомній "Оповіді" Самійла Величка, які з'явилися в перші роки XVIII ст. Праці Граб'янки і Величка зображали Хмельниччину як українське національне повстання, і така інтерпретація істотно вплинула на пізнішій український національний рух після публікації цих творів між 1790-ми та 1840 роками [4, 252].

Козацькі літописи продовжували традиції своїх середньовічних попередників, чиєю метою було просто занотувати події певної доби, не дбаючи про історичну перспективу. Однак, починаючи з 1730-х років, з'явився новий тип творів, що простежував історичні події на українських землях з часів Київської Русі і аж до козацького періоду. Такий підхід свідчить про переконання в історичній сталості, що могло стати ідеологічним обґрунтуванням збереження козацької автономії. Першою працею такого типу було популярно та легко написане "Краткое описання Малороссии" 1730 років, яке вийшло друком лише через 40 років. В останнє десятиліття автономної Гетьманщини створено кілька таких історичних трактатів, і їхні автори Г. Покас, П. Симоновський, С. Лукомський на підставі історичних та політичних прецедентів обґрунтовували ідею козацької окремішності. Хоча спроби зберегти автономію Гетьманщини після 1780 року виявилися безрезультатними, праці цих козацьких літописців стали фундаментом для глибинної зміни культурного середовища – релігійність була заміщена світськістю та турботою про права особи й нації [7, 121]. Щоб ця зміна в українському інтелектуальному розвитку могла вповні здійснитися, був необхідний новий світогляд та ідеологія. Цією ідеологією став націоналізм, а його засади в подальшому будуть домінувати в українській думці протягом XIX та більшої частини XX століття.

Отже, українська культура у XVIII ст. продовжувала розвиватися у традиціях попереднього часу. Саме культура доби бароко є одним з найвищих досягнень національного мистецтва. Соціально-економічний розвиток, взаємовпливи та взаємозв'язки слов'янських народів зумовили багатства і різноманітність культури на українських землях. Поступово відходили старі традиції та ідейно-естетичні концепції. Культура дедалі більше набувала національних та оригінальних рис. З цього часу починаються процеси становлення української нації, які супроводжувалися формуванням національної свідомості. Багаті надбання української культури не поступалися найкращим зразкам світової культури.

Література

1. Антонович В. Про козацькі часи на Україні / В. Антонович. – К., 1881.
2. Історія української культури : в 5 т. / Українська культура другої половини XVII–XVIII ст. – К., 2003. – Т. 3.
3. Історія українського мистецтва : в 6 т. – К., 1968. – Т. 3.
4. Магочій П. Р. Історія України / П. Р. Могочій. – К., 2007.
5. Макаров А. М. Світло українського бароко / А. М. Макаров. – К., 1997.
6. Огієнко І. Українська церква : нариси з історії української православної церкви : в 3 т. – К., 1993. – Т.2.
7. Polonska-Vasylenko. The settlement of the Southern Ukraine, 1750–1775 / Polonska-Vasylenko. – AUAAS, IV – V 1955.
8. Rihard H. Mazshall. Hryhorij Savyč Skovoroda: An Anthology of Critical Articles /Richard H. Marshall, Thomas E. Bird. – Edmonton and Toronto,1999.
9. Сковорда Г. Твори у 2 т. / Г. Сковорода. – К., 1999.
10. Ушкалов А. Світ українського бароко/ Л. Ушкалов. – Х.,1994.
11. Хижняк З. І. Києво-Могилянська академія / З. І. Хижняк. – К., 1991.
12. Яковенко Н. Нариси історії середньовічної та ранньомодерної України / Н. Яковенко. – К., 2006.

References

1. Antonovych V. Pro kozatski chasy na Ukraini / V. Antonovych. – K., 1881.
2. Istoriia ukrainskoi kultury : v 5 t. / Ukrainska kultura druhoi polovyny XVII–XVIII st. – K., 2003. – T. 3.
3. Istoriia ukrainskoho mystetstva : v 6 t. – K., 1968. – T. 3.
4. Mahochii P. R. Istoriia Ukrainy / P. R. Mohochii. – K., 2007.
5. Makarov A. M. Svitlo ukrainskoho baroko / A. M. Makarov. – K., 1997.
6. Ohiienko I. Ukrainska tserkva : narysy z istorii ukrainskoi pravoslavnoi tserkvy : v 3 t. – K., 1993. – T.2.
7. Polonska-Vasylenko. The settlement of the Southern Ukraine, 1750–1775 / Polonska-Vasylenko. – AUAAS, IV – V 1955.
8. Rihard H. Mazshall. Hryhorij Savyč Skovoroda: An Anthology of Critical Articles /Richard H. Marshall, Thomas E. Bird. – Edmonton and Toronto,1999.
9. Skovorda H. Tvory u 2 t. / H. Skovoroda. – K., 1999.
10. Ushkalov A. Svit ukrainskoho baroko/ L. Ushkalov. – Kh.,1994.
11. Khyzhniak Z. I. Kyievo-Mohylianska akademiia / Z. I. Khyzhniak. – K., 1991.
12. Yakovenko N. Narysy istorii serednovichnoi ta rannomodernoi Ukrainy / N. Yakovenko. – K., 2006.

УДК 94 (477) 1914/1918

Вєдєнєєв Дмитро Валерійович
доктор історичних наук, професор,
професор Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: zastava67@i.ua

КУЛЬТУРНО-ПРОПАГАНДИСТСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ НАЦІОНАЛ-ПОЛІТИЧНИХ ОРГАНІЗАЦІЙ ЗА КОРДОНОМ У ПЕРІОД ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ (1914–1918 рр.)

Висвітлюється культурно-пропагандистська діяльність за кордоном Союзу визволення України (СВУ) та інших українських націонал-політичних організацій, які перебували на території Австро-Угорщини. Просвітницька робота згаданих організацій розглядається у контексті протиборства великих держав – противників у Першій світовій війні, їх геополітичних спрямувань, а також реалізації гасла державної самостійності України, висунутого українським націонал-державницьким рухом на еміграції. Досліджуються концептуально-змістовні засади пропагандистської роботи, її форми і методи (насамперед пресово-видавнича робота, агітаційна діяльність серед військовополонених), вплив доробків на міжнародно-інформаційну діяльність Української державності у 1917–1920 рр.

Ключові слова: Перша світова війна, український національний рух, пропаганда, інформаційне протиборство, видавнича діяльність, Союз визволення України.

Веденеев Дмитрий Валерьевич, *доктор исторических наук, профессор, профессор Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Культурно-пропагандистская деятельность украинских национально-политических организаций за рубежом в период Первой мировой войны (1914–1918 гг.)

Освещается культурно-пропагандистская деятельность за рубежом Союза освобождения Украины (СОУ) и других украинских национал-политических организаций, которые пребывали на территории Австро-Венгрии. Пропагандистская работа названных организаций рассматривается в контексте противоборства великих держав – противников по Первой мировой войне, а также реализации лозунга государственной самостоятельности Украины, выдвинутого украинским национал-государственным движением в эмиграции. Исследуются концептуально-содержательные основы пропагандистской работы, ее формы и методы (прежде всего прессово-издательская работа,

© Вєдєнєєв Д. В., 2015

агитационная деятельность среди военнопленных), влияние наработок на международно-информационную деятельность Украинской государственности в 1917–1920 гг.

Ключевые слова: Первая мировая война, украинское национальное движение, пропаганда, информационное противоборство, издательская деятельность, Союз освобождения Украины.

Vedeneev Dmitry, *doctor of science (History), professor, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Ukrainian national political organization abroad and their cultural and propagandistic activities during the First World war (1914-1918)

This scientific report covers cultural and propagandistic activities of Union of Liberation of Ukraine (ULU) and other Ukrainian national political organizations abroad that were in the Austro-Hungarian Empire. Propagandistic activities of these organizations is examined in the context of the confrontation between the great powers – in World War I, their geopolitical aspirations and realization of slogans of state independence of Ukraine put forward by Ukrainian national-political movement in emigration. This report investigates the conceptual and substantive principles of advocacy, its forms and methods (first – publishing work, propagandistic activities among prisoners of war), the impact of edits on international information activities of the Ukrainian state in 1917-1920.

Keywords: First World War, the Ukrainian national movement, propaganda, information confrontation, publishing, Union for the Liberation of Ukraine.

Перша світова війна, крім принципових новацій у військовій стратегії й тактиці бойових дій, якісного стрибка у розвитку озброєнь та застосування бойової техніки відзначилася помітним розвитком невійськових засобів протиборства (як прийнято нині казати – застосуванням асиметричних методів боротьби). Передовсім, йдеться про значну активізацію й зростання масштабів розвідувальної діяльності (ваги таємного протиборства спецслужб в цілому), використання неурядових організацій (революційних, опозиційних, націонал-іредентистських й сепаратистських тощо) з метою дестабілізації внутрішнього ладу країн-противників, а також нечуваним зростанням обсягів й удосконаленням інструментарію підривної пропаганди (спецпропаганди), спрямованої на ерозію масової свідомості військ та населення ворожих держав.

Згадані явища розвивалися на фоні загострення національно-територіальних питань, проблем піднесення національної свідомості й національних рухів у воюючих багатонаціональних державах імперського типу. Характерним прикладом цієї сторони протиборства під час Першої світової війни слугує інформаційна та інша специфічна діяльність Союзу визволення України (СВУ) та інших українських націонал-політичних організацій, які функціонували під контролем австро-угорських офіційних структур, намагаючись (з урахуванням міжнародної кон'юнктури загальноєвропейського військового катаклізму) закласти передумови для реалізації самостійницьких спрямувань радикального крила тогочасного українського національного руху.

Відтак метою статті є наукова реконструкція змісту, основних напрямів та форм культурної та інформаційно-просвітницької роботи українських політичних організацій за кордоном у контексті українського питання та ідейно-політичної структуризації національно-державницького руху у контексті військово-політичних подій Першої світової війни, ювілей якої став предметом активного наукового обговорення у 2014 році.

Варто зазначити, що ще у 1912 р. група політичних емігрантів з Наддніпрянської України заснувала у Львові "Український інформаційний комітет" для розповсюдження відомостей про становище в Україні серед політичних і громадських кіл країн Західної Європи. Комітет видав англійською мовою декілька брошур з українознавчої проблематики. З інформаційним комітетом тісно співпрацював відомий український історик і політолог В. Липинський, котрий підготував проект створення таємної організації – "Союзу Визволення України", який користуючись сприятливою міжнародною ситуацією, повів би боротьбу за відновлення Української держави [8, 12].

Одночасно вироблялися ідейно-теоретичні засади діяльності такої організації. У 1913 р. на загальноукраїнському конгресі студентської молоді відомий публіцист і теоретик українського державного відродження Д. Донцов прочитав реферат, в якому уперше відверто закликав до зміни гасла автономії українських земель на гасла "політичного сепаратизму" і "відокремлення України від Росії" [3, 317-318].

4 серпня 1914 р., за два дні до оголошення війни між Російською імперією та Австро-Угорщиною, політичні емігранти-наддніпрянці створили у Львові "Союз Визволення України". Його фундаторами стали В. Дорошенко, Д. Донцов (перший голова СВУ), М. Меленевський, М. Залізняк, А. Жук, О. Скоропис-Йолтуховський. У програмному документів СВУ, оприлюдненому 5 жовтня 1914 р., наголошувалося на прагненні відновити суверенну українську державу з конституційно-монархічним ладом під протекторатом Австро-Угорської імперії. "Об'єктивна історична закінченість, – йшлося у цьому документі, – вимагає, щоб поміж Західною Європою й Москвою повстала самостійна Українська Держава" [3, 318]. З 4 вересня 1914 р. керівний осередок СВУ було перенесено до Відня.

Зрозуміло, що, перебуваючи на терені Австро-Угорщини й користуючись фінансовою підтримкою її уряду, СВУ змушений був декларувати свою лояльність до імперії Габсбургів та висловлюватися за її перемогу у світовій війні. Крім того, перемога держав австро-німецького блоку над Росією розглядалася провідниками Союзу як передумова до вирішення міжнародно-правової долі українських земель. 5 вересня 1914 р. СВУ надіслав очільнику апарату МЗС Австрії О.Гойоша меморандум "Про план діяльності СВУ у зв'язку з війною", де необхідність тісної співпраці націонал-самостійницьких організацій з Віднем мотивівувалася упевненість в перемозі цісаря та окупації Правобережної України [2, 369; 9, 28].

Українське питання, зазначав Д. Донцов, "нині міцно зв'язане з долею Австро-Угорщини й Німеччини, до перемоги яких ми, російські українці, й наші брати в Австро-Угорщині прив'язуємо нашу буденність. Коли ж Росія буде побита, обидві середньоєвропейські імперії будуть змушені розв'язати нарешті українське питання" [5, 40].

Імовірно, організаційно-практичні засади взаємодії між зацікавленими відомствами імперії Габсбургів та радикально антиросійське налаштованими українськими політичними осередками визначилися на таємній нараді 1914 року у Відні. У ній взяли участь, зокрема, відповідальні співробітники МЗС та військового відомства Австрії, пов'язаний з німецькими спецслужбами планами дестабілізації Росії через антиурядові рухи, міжнародний авантюрист О.Парвус (Гельфанд). Про ухвалення на нараді детального "плану майбутньої діяльності Австрії в Малоросії" свідчив російський генерал-розвідник Г.Романовський із посиланням на захоплені контррозвідкою у Львові документи архіву митрополита А.Шептицького. Ретельні історико-архівні дослідження у фондах МЗС Австрії та Німеччини сучасної австрійської вченої Е.Хереш лише підтвердили цю інформацію [12, 48].

Документи МЗС Австро-Угорщини та Дирекції поліції Відня, вивчені діаспорним вченим Р.Роздольським, відомі мемуари шефа австрійської розвідки М.Ронге говорять про співпрацю функціонерів СВУ з військовою розвідкою та дипломатичним відомством, отримання ними значних грошових субсидій на антиросійську діяльність (лише у М.Залізняка після грошового скандалу та документування фактів витрат коштів на розпусту конфіскували до 500 тис. крон). Згаданий М.Залізняк, за словами консула Урбаса, у серпні 1914 р. запропонував свої послуги штабу XI армійського корпусу у Львові, та був завербований у Рідні полковником Граніловичем [13, №1, 37; № 3, 41-42; 14].

У 1915–1917 р. російськими розвідувальними органами та Генеральним штабом поширювалися відомості про те, що поточна робота Союзу зводилася лише до співробітництва зі спецслужбами Австро-Угорщини та Німеччини (що, безперечно, було очевидним перебільшенням). У відповідь із спростуваннями виступили представники СВУ. Безсумнівно, що за умов необхідності підтримувати лояльну позицію щодо режиму австрійських Габсбургів, а також виходячи з програмної настанови СВУ про сприяння поразці царської Росії у війні, діячі Союзу вступали у контакти з спеціальними службами Австро-Угорщини, котрі використовували українські патріотичні організації в інтересах розвідки та підривної пропаганди проти імперії Романових [6; 15; 17, с.94–95].

Зауважимо, що хоча спочатку діяльність СВУ контролювалася Міністерством закордонних справ Австро-Угорщини, вже з 1915 р. стали поглиблюватися політичні суперечності між австрійською адміністрацією та Союзом навколо перспективи вирішення державної долі України. [16, с.2972]. Це призвело до суттєвого скорочення матеріальної допомоги СВУ з боку МЗС Австрії й засвідчило відсутність тотожності у перспективних політичних спрямуваннях та очікуваннях націонал-патріотичних сил та офіційного Відня

Перші кроки інформаційно-пропагандистської діяльності СВУ ознаменувалися проголошенням цілої низки закликів Союзу до європейських народів: "До українців", "До публічної опінії Європи", "До румунів", "До болгарського, турецького народів", "До шведського народу" та інших [13, №1, с.36]. В них повідомлялося про державницькі права українського народу і містився заклик до підтримки противників Росії у світовій війні. До ряду європейських країн направили для організації інформування іноземної спільноти "уповноважених по пропаганді" СВУ: О.Скорописа (Німеччина), Л.Ганкевича (Болгарія і Румунія), О.Семеніва (Італія), О.Назарука (Скандинавські країни), П.Чикаленка (Швейцарія) [11, с.15].

Поступово вироблялися політико-теоретичні підвалини закордонної пропаганди СВУ, які пристосовувалися до специфіки конкретних регіонів Європи. Так, головними тезами пропаганди Союзу на Балканах стали такі:

- свободі і вільному розвитку балканських народів загрожує російський імперіалізм, його великодержавна політика;

- балканські країни зацікавлені у створенні самостійної Української держави як буфера між ними і Росією;

- країни регіону і Україна в змозі утворити в майбутньому міцний блок проти імперських зазіхань Росії [10, ч.1, 109].

Одним з діячів СВУ, М.Залізняк, розробив план інформаційно-пропагандистської роботи на терені нейтральних країн, а також постачання українців Російської імперії інформаційними матеріалами Союзу. До США поїхав представник Союзу С.Демидчук з метою ознайомлення української діаспори з ходом світової війни та становищем українства [10, 18, 45].

Основними осередками інформаційної роботи СВУ стали закордонні прес-бюро Союзу. Провідними з них були прес-бюро в Берліні (в 1914–1916 рр. його очолював Д.Донцов), в Лозанні (В.Степанківський), в Женеві та Берні. Прес-бюро перетворилися у центри пресової, літературної діяльності Союзу, звідки розповсюджувалися інформаційні матеріали для закордонної преси. Закордонні осередки СВУ розгорнули активну роботу з видання власних пресових органів. Головним органом закордонної пропаганди СВУ вважався "Вісник СВУ", який виходив у Відні з жовтня 1914 до листопаду І918 р. (у 1918 р. за назвою "Вісник політичного, літературного і культурного життя"). Його редакторами працювали В.Дорошенко, А.Жук, М.Возняк. "Вісник" видавався як тижневик, загалом вийшло 226 номерів [11, 14].

В Німеччині силами місцевого осередку СВУ видавався німецькою мовою тижневик "Україніше Нахристен" (1914–1917 рр.). Всього було видано 100 номерів цього часопису, що мав тираж до 4000

примірників й поширювався серед зарубіжних засобів масової інформації, політичних й наукових діячів європейських країн. Крім українських авторів, на сторінках журналу вміщували свої статті відомі німецькі вчені, літератори і журналісти. Варто відзначити, що активна пропаганда СВУ у Німеччині призвела до утворення у 1915 р. "Товариства посібників українським визвольним змаганням "Україна", яке почало видавати власний друкований орган.

У Швейцарії (Лозанна) в 1915–1917 рр. виходив друком французькою та англійською мовами ілюстрований щомісячник "Ла ревью Україне". Журнал спрямовувався на пропаганду державницьких прав України серед населення країн Антанти, його редакторами працювали А.Зеліб й Є.Бачинський. Загалом вийшло 9 номерів, а тираж журналу досягав 7 тис. примірників. Співробітниками СВУ видавалися й інші періодичні видання. З лютого 1915 р. у Відні почав виходити економіко-просвітницький журнал "Свобода" для української еміграції під редагуванням С.Барана. Крім того, члени, СВУ готували і розміщували статті та інформаційні матеріали в іноземних періодичних виданнях. Значну кількість статей розповсюдив у пресі Німеччини Д.Донцов, в Болгарії розвідки членів Союзу друкували газета "Камбина" та щомісячник "Читалище" [11, 16].

Ряд друкованих органів видавали за кордоном й інші українські політичні організації. У Відні Головна Українська Рада друкувала газету "Україніше Корреспонденцблатт" [7, 219], еміграційні групи українських соціал-демократів заснували у Женеві газету "Боротьба", а в Софії – часопис "Робітничий Прапор". Щоправда, видання соціал-демократів мали виразно "проти самостійницьку" орієнтацію, що викликало гостру дискусію між ними та рештою українських закордонних видань .

Важливою формою інформаційно-пропагандистської роботи СВУ виступала підготовка бюлетенів для закордонної преси. В Берліні видавався інформаційний бюлетень "Нахристен дер Україншен Прес-бюро" (1915–1916 рр.), в Берні у 1916–1917 рр. виходив німецькою, англійською та французькою мовами прес-бюлетень "Корреспонденц Національтет Русланд". Інформаційні бюлетені розповсюджувало і прес-бюро СВУ в Лозанні.

Закордонні українські політичні організації розгорнули і жваву видавничу діяльність. СВУ заснував за кордоном низку власних видавництв: "Видавниче товариство ім. Франка" у Фрайштадті (1916 р.), "Видавниче товариство ім. Б.Грінченка" (Вецляр, 1916 р.), "Український Рух" (Раштадт, 1917 р.), "Видавництво ім. П.Куліша" (Зальцведель, 1917 р.). Крім того, центрами видавничої роботи СВУ стали Женева та Прага. До літературної праці, крім співробітників Союзу, залучалися видатні українські науковці: історик М.Грушевський, географ С.Рудницький, етнограф Ф.Корш та інші.

Проблематика книг і брошур, що оприлюднювалися зусиллями СВУ була присвячена таким провідним темам:

- історія України та українська культура й етнографія (брошури "Як жив український народ", "Українство в Росії", "Наша рідна мова", "Українська народна словесність", "Українська земля і народ" та інші);
- політика Росії по відношенню до українських земель ("Як Москва нищила Україну", "Україна-Русь і Московщина-Росія" тощо);
- про національне відродження європейських народів ("Білоруське відродження", "Литовці", "Роль України в болгарському відродженні");
- про політичні й державницькі прагнення українського народу ("Як упала царська влада в Росії", "Якої автономії і федерації хоче Україна", "Значення самостійної України");
- становище в Галичині ("Галичина в житті України", "Національне відродження галицьких українців");
- біографічні нариси визначних діячів української історії та культури (П.Сагайдачного, Т.Шевченка, І.Франка та інших).

Загалом за період існування Союз видав до 50 книг і 30 брошур з українознавчої тематики німецькою, англійською, французької, італійською, турецькою, угорською, румунською, шведською, болгарською, хорватською мовами [16, 2972].

Продуктивним українським видавництвом за кордоном стало видавництво партії українських есерів (УПСР), яке існувало у Відні у 1915–1916 рр. під проводом М.Залізняка. Певну видавничу діяльність проводили за кордоном Головна Українська Рада та утворена після її ліквідації Українська парламентарна Репрезентація, Українська Культурна Рада.

Окремим напрямом інформаційної праці СВУ була культурно-просвітницько-пропагандистська діяльність серед українців-громадян Російської імперії, які опинилися під час війни у таборах військовополонених. В цілому такою роботою було охоплено до 200 тис. українців-військовополонених [10,ч.1, 15]. В таборах полонених, завдяки зусиллям співробітників СВУ, відкривалися українські школи, бібліотеки, спортивні та кооперативні організації, православні церкви, театри. З 1916 р. в таборах набула розвитку так звана "табірна преса". Організацією її друкованих органів займалися осередки Союзу, а працювали в них самі полонені. Відомі такі табірні видання як "Розвага" (Фрайштадт), "Розсвіт" (Райштадт), "Громадська думка" (Весляр), "Вільне Слово" і Бібліотека "Вільного Слова" (Зальцведель), а також "Селянин", "Наш голос".

Свідченням високої ефективності пропаганди СВУ серед полонених було зростання в їхньому середовищі національної свідомості та суспільно-політичної активності. Полонені з великим ентузіазмом вітали лютневу революцію 1917 р. в Росії, з увагою стежили за розвитком подій в Україні. В таборах урочисто проголошувалися Універсали Центральної Ради, збиралися гроші в національний фонд, які пересилалися через СВУ. В таборах згодом було сформовано декілька військових з'єднань і частин української армії.

Отже, культурно-просвітницька праця Союзу Визволення України та інших українських закордонних політичних організацій в 1914–1918 рр. зробила значний внесок у справу підготовки європейської політичної й громадської думки до відновлення незалежної української державності, сприяла ознайомленню зарубіжної спільноти з державотворчими традиціями в Україні, історією, культурою та побутом українського етносу. Ця патріотична організація першою розгорнула за кордоном широкомасштабну пропагандистську діяльність на користь створення самостійної української держави, поставила перед європейською спільнотою питання про державницькі та національно-культурні права українського етносу. Були закладені важливі ідейно-політичні та організаційно-кадрові передумови для подальшого розвитку міжнародно-інформаційної системи в суверенній Українській державі.

Інформаційні осередки та видання СВУ багато в чому прислужилися як організаційний фундамент для налагодження міжнародно-інформаційної служби українських державних утворень 1917–1920 рр. [1, 67-90; 4]. В ході пропагандистської роботи в закордонних осередках СВУ готувалася плеяда здібних організаторів міжнародного інформування, журналістів і публіцистів.

Література

1.Вєдєнєєв Д. В. Слово правди про Україну. Міжнародна інформаційна діяльність Української держави. 1917–1920. Монографія / Вєдєнєєв Д. В. – К.: К.І.С., 2004. – 235 с.

2.Велика війна 1914–1918 рр. і Україна. – К.: КЛІО, 2014. – Кн.1. 784 с.

3. Велика історія України. – К., 1993. – Т. 2. – 864 с.

4. Давидів І. Українська пресова служба у Відні / Давидів І. // Червона Калина. –1939. – С. 46–49.

5. Донцов Д. Історія розвитку української державної ідеї /Донцов Д. – К.: Б.в., 1991. – 46 с.

6. Дорошенко В. У відповідь напасникам /Дорошенко В. – Відень, 1917. – 14 с.

7. Животко А. Історія української преси /Животко А. – Мюнхен, 1989. – 336 с.

8. Забаревський М. В. Липинський і його думки про українську націю і державу /Забаревський М. – Відень, 1925. – 51 с.

9. Лавров Ю. П. Початок діяльності Союзу визволення України /Лавров Ю. П. // Український історичний журнал. – 1998. – № 4. – С 24–36.

10. Левицький К. Історія визвольних змагань галицьких українців з часу світової війни 1914–19І8 / Левицький К. – Львів, 1929. –Ч.1. – 416 с.

11. Наріжний С. Українська еміграція / Наріжний С. – Прага, 1942. – Ч.1. – 370 с.

12. Нарочницкая Н. Великие войны XX столетия. За что и с кем мы воювали /Нарочницкая Н. – М.: АЙРИС-пресс, 2007. – 232 с.

13. Роздольський Р. До історії "Союзу Визволення України" / Роздольський Р. // Український Самостійник (Мюнхен).– 1969.

14. Ронге М. Разведка и контрразведка / Ронге М. – К., 1993. – 240 с.

15. Сводка №1 агентурних сообщений об организации шпионажа в Австрии против России – Б.м., 1915. – 16 с.

16. Союз Визволення України // Енциклопедія українознавства. – Т.8.

17. Сідак В. О. З історії української розвідки та контррозвідки (Нариси) /Сідак В. О., Степанков В. С. – К.: ІПК СБ України, 1995. – 201 с.

References

1.Viedienieiev D. V. Slovo pravdy pro Ukrainu. Mizhnarodna informatsiina diialnist Ukrainskoi derzhavy. 1917–1920. Monohrafiia / Viedienieiev D. V. – K.: K.I.S., 2004. – 235 s.

2.Velyka viina 1914–1918 rr. i Ukraina. – K.: KLIO, 2014. – Kn.1. 784 s.

3. Velyka istoriia Ukrainy. – K., 1993. – T. 2. – 864 s.

4. Davydiv I. Ukrainska presova sluzhba u Vidni / Davydiv I. // Chervona Kalyna. –1939. – S. 46–49.

5. Dontsov D. Istoriia rozvytku ukrainskoi derzhavnoi idei / Dontsov D. – K.: B.v., 1991. – 46 s.

6. Doroshenko V. U vidpovid napasnykam / Doroshenko V. – Viden, 1917. – 14 s.

7. Zhyvotko A. Istoriia ukrainskoi presy / Zhyvotko A. – Miunkhen, 1989. – 336 s.

8. Zabarevskyi M. V. Lypynskyi i yoho dumky pro ukrainsku natsiiu i derzhavu / Zabarevskyi M. – Viden, 1925. – 51 s.

9. Lavrov Yu. P. Pochatok diialnosti Soiuzu vyzvolennia Ukrainy / Lavrov Yu. P. // Ukrainskyi istorychnyi zhurnal. – 1998. – № 4. – S 24–36.

10. Levytskyi K. Istoriia vyzvolnykh zmahan halytskykh ukraintsiv z chasu svitovoi viiny 1914–19I8 / Levytskyi K. – Lviv, 1929. –Ch.1. – 416 s.

11. Narizhnyi S. Ukrainska emihratsiia / Narizhnyi S. – Praha, 1942. – Ch.1. – 370 s.

12. Narochnitskaia N. Velikie voiny XX stoletiia. Za chto i s kem my voiuvali / Narochnitskaia N. – M.: AIRIS-press, 2007. – 232 s.

13. Rozdolskyi R. Do istorii "Soiuzu Vyzvolennia Ukrainy" / Rozdolskyi R. // Ukrainskyi Samostiinyk (Miunkhen).– 1969.

14. Ronhe M. Razvedka y kontrrazvedka / Ronhe M. – K., 1993. – 240 s.

15. Svodka № 1 ahenturnykh soobshchenyi ob orhanyzatsyy shpyonazha v Avstryy protyv Rossyy – B.m., 1915. – 16 s.

16. Soiuz Vyzvolennia Ukrainy // Entsyklopediia ukrainoznavstva. – T.8.

17. Sidak V. O. Z istorii ukrainskoi rozvidky ta kontrrozvidky (Narysy) / Sidak V. O., Stepankov V. S. – K.: IPK SB Ukrainy, 1995. – 201 s.

УДК 17.002.1

Єсипенко Роман Миколайович
доктор історичних наук, професор,
професор Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: mryess@meta.ua

НАСИЧЕННЯ РЕПЕРТУАРУ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ 60–80 РОКІВ XX СТОЛІТТЯ ТВОРАМИ ІНОНАЦІОНАЛЬНОЇ ДРАМАТУРГІЇ

У статті вперше дано докладний аналіз вистав українських театрів, здійснених протягом 60-80-х років XX ст. за п'єсами драматургів з країн близького зарубіжжя. Автор показує як відбувався процес збагачення репертуару українського театру кращими творами інонаціональної драматургії, що зрештою привело до розширення тематики і проблематики його творчості, жанрово-стилістичної різноманітності і розквіту талантів акторів та режисерів. Цим і пояснюється актуальність даного дослідження.

Ключові слова: український театр, інонаціональна драматургія, репертуар, міжнаціональні зв'язки.

Есипенко Роман Николаевич, *доктор исторических наук, профессор, профессор Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Насыщение репертуара украинского театра 60–80 годов XX века произведениями инонациональной драматургии

В статье впервые дан подробный анализ спектаклей украинских театров, осуществленных на протяжении 60-80-х годов XX ст. по пьесам драматургов из стран близкого зарубежья.

Автор показывает как проходил процесс обогащения репертуара украинского театра лучшими произведениями инонациональной драматургии, что в результате привело к расширению тематики и проблематики его творчества, жанрово-стилистическому разнообразию и расцвету талантов актеров и режиссеров. Этим и объясняется актуальность данного исследования.

Ключевые слова: Украинский театр, инонациональная драматургия, репертуар, межнациональные связи.

Yesipenko Roman, *Doctor of historical scieces, professor, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Saturation of the repertoire of the Ukrainian theater of 1960-1980 works a different nationality drama

In this article the first time given a detailed analysis of the Ukrainian theater performances made during 60-80 – years of the twentieth century, by five playwrights yesamy neighboring countries.

The author shows how there was a process of enrichment of the repertoire Ukrainian food a foreign drama, which eventually led to the expansion of themes and issues of its work, the genre stilistychnoyi diversity and talents of actors and directors. This explains the relevance of this study.

Keywords: Ukrainian theatre, a foreign drama, repertoire, ethnic relations.

Предметом аналізу обрано спектаклі українських театрів, здійснені протягом 60–80-х років минулого століття за п'єсами авторів з країн близького зарубіжжя, у яких найважливіші соціальні проблеми, багато в чому спільні для усіх республік, оскільки вони перебували в межах однієї держави, здобули найбільш яскравого відображення. Річ у тім, що в 60-80 роки XX століття, які здобули визначення, як роки застою, та й раніше, українська національна драматургія була поставлена владними структурами у вкрай несприятливі умови. Високохудожні, гостропроблемні твори таких талановитих українських письменників, як Михайло Стельмах, Юрій Яновський, Олександр Левада, Василь Минко, Микола Руденко та інших не могли роками пробити собі шлях на українську сцену. У тих же поодиноких випадках, коли вони все-таки виборювали право на постановку, доля їх авторів і режисерів-постановників була тяжкою, а спектаклі, як правило, знімали з репертуару. Тут можна згадати, що іще у першій половині п'ятдесятих років п'єса Василя Минка "Не називаючи прізвищ" пролежала у бюрократичних інстанціях близько двох років, а потім, тріумфально йдучи на сценах багатьох театрів інших республік, збираючи повний зал у Київському театрі ім. І. Франка, вона все-таки із скандалом була вилучена з репертуару франківців. У ті часи з такими труднощами потрапила на сцену Київського російського театру ім. Лесі Українки п'єса відомого українського письменника Юрія Яновського "Дочка прокурора", і незважаючи на великий успіх вистави, вона теж була вилучена з репертуару. "Правду і кривду" Михайла Стельмаха було заборонено показувати в Житомирському театрі після тридцятого поспіль аншлагу, а його ж "Кум королю" в Дніпропетровському театрі ім. Т. Шевченка заборонили відразу ж після прем'єри, що пройшла з великим успіхом. Це сталося вже у шістдесяті-сімдесяті роки. Автора талановитої п'єси "Надніпровському" Миколу Руденка було репресовано, а режисер спектаклю "Кум королю" Римма Степаненко померла на тридцять восьмому році життя, не витримавши цькування. Інші мали робити для себе висновки.

За надзвичайно тяжкого стану української національної драматичної літератури та її недостатньої кількості у 60-80 роки переважна більшість кращих вистав в українських театрах була здійснена за творами письменників інших народів. І вони, певна річ, потребують широкого і докладного аналізу. Тим паче, що багато важливих проблем соціально-політичного життя, втім, як і деяких інших, поки що

© Єсипенко Р. М., 2015

не знайшли належного відображення у науковій творчості невеликого за своєю чисельністю загону українських театрознавців.

Тим часом автор вже опублікував деякі матеріали, що показують жанрово-стилістичне збагачення українського театру зазначеного періоду в процесі його роботи над творами інонаціональної драматургії, і підготував до друку статті, що аналізують проблеми засвоєння українським театром драматургії країн близького зарубіжжя, зокрема питання втілення національного характеру в творах інонаціональної драматургії та інших.

Прагнення розширити й поглибити міжнаціональні зв'язки, збагатити репертуар творами драматургії інших народів, у першу чергу російської – цієї величезної вершини світової драматургії – добра і давня традиція митців української сцени. Ще корифеї українського театру М. Старицький, М. Кропивницький, І. Карпенко-Карий, М. Садовський, М. Заньковецька, П. Саксаганський протягом усього свого життя мріяли ставити п'єси видатних російських письменників. Обходячи цензуру, яка забороняла українському професіональному театрові грати п'єси, перекладені з інших мов, вони ставили твори російських письменників у аматорських колективах, яким це дозволялося. Крім того, вони вдавалися до дипломатичних хитрощів і показували той чи інший твір російської драматургії в переробці на український лад, міняючи імена персонажів та місце дії, але зберігаючи дух твору, його сутність. А коли після революції 1905-1907 років заборона на перекладну драматургію була скасована (старші за віком корифеї на той час вже відійшли з життя, або за станом здоров'я не брали участі у практичних справах), молодший з корифеїв М. Садовський, незважаючи на негативну реакцію як національне обмеження частини української інтелігенції, так і шовіністичної великодержавної преси, став систематично включати твори видатних письменників інших країн, у першу чергу російських, до репертуару свого театру у Києві. У його постановці "Ревізор" М. Гоголя, "Тепленьке місце" О. Островського, "Гірка доля" О. Писемського (її переробка ще до скасування заборони йшла під назвою "Никандр Безчасний") – це чудові сторінки в історії українського сценічного мистецтва.

Після жовтневої революції 1917 року умови для творчого взаємообміну між театрами усіх народів країни значно розширилися. В історії українського театрального мистецтва, як у довоєнні роки, так і у наступні часи, можна знайти багато прикладів, коли вистава за п'єсою того чи іншого драматурга з сусідньої республіки ставала знаменною подією у театральному житті України. Велику роль у ділі духовного збагачення людей різних національностей у ті часи відіграли постановки п'єс російської класичної драматургії в українських театрах і твори української класики – в російських театрах республіки.

Достатньо згадати "Бориса Годунова" О. Пушкіна, блискуче поставленого режисером мхатівської школи Б. Сушкевич у1937 році у Київському театрі ім. І. Франка, або "Без вини винні" О. Островського, поставлені у тому ж таки театрі у 1948 році Б. Нордом, або чудову виставу М. Крушельницького "Гроза" О. Островського у Харківському театрі ім. Т. Шевченка, випущену у 1947 році, або "Три сестри" А. Чехова у Львівському театрі ім. М. Заньковецької, поставлену у 1947 році Б. Тягном. У повоєнні роки російська класична драматургія була представлена у репертуарі практично усіх театрів України.

Закономірно й те, що вистава Київського російського драматичного театру "Камінний господар" Лесі Українки, поставлена ще у 1939 році видатним російським режисером К. Хохловим, мала не тільки величезний творчий успіх – вона збереглася у репертуарі на багато десятиріч, а й була актом громадянського значення, що сприяв збагаченню культурних сусідніх народів. Російському театрові у столиці України після блискучої прем'єри було присвоєне ім'я видатної української поетеси.

У подальші часи процес насичення репертуару українських театрів інонаціональною драматургією, хоча в ньому мали місце й певні спади, все ж, у цілому, неухильно посилювався.

Аналізуючи етапи збагачення українського театрального мистецтва шістдесятих – вісімдесятих років кращими творами інонаціональної драматургії, важливо визначити основні фактори, які робили вплив на формування репертуару у ці роки, з'ясовувати, у яких випадках наслідки бували негативними, і що саме давало позитивні результати, сприяло природному насиченню репертуару інонаціональною драматургією, а через це і благотворному процесу, і творчого збагачення українського національного театрального мистецтва.

Аналіз роботи театрів у шістдесяті – вісімдесяті роки свідчить, що ступінь вмісту творів інонаціональної драматургії у репертуарі українських театрів у ці роки залежала від таких причин, як насамперед ідейно-мистецький рівень художнього керівництва того чи іншого театру, наявність самих драматургічних творів, а також чіткість роботи і належна компетентність керівних органів.

Залежно від того, як проявляли себе ці фактори і формувалася картина наповнення репертуару театрів України творами інонаціональної драматургії. У шістдесяті – вісімдесяті роки цей процес зазнав значних змін. У цьому можна виділити три етапи.

Так, на першому етапі, на початку шістдесятих років, у репертуарі українських театрів цих п'єс було явно недостатньо. Другий етап – кінець шістдесятих – початок сімдесятих років – став піком у освоєнні українських театром інонаціональної драматургії. Третій – 70–80-ті роки – знову характеризується значним спадом.

Отже, розглянемо етапи засвоєння українським театром драматургії народів, що входили у досліджуваний період до складу СРСР, або, як тепер прийнято говорити, близького зарубіжжя, по порядку і більш докладно.

На першому з них, на початку шістдесятих років ступінь психологічної готовності українських режисерів до постановки інонаціональних творів була ще не дуже-то відчутна. У театральному середовищі досить широко побутувала думка, буцімто покликання кожного театрального колективу ставити виняткову свою національну драматургію. З цього робився висновок, що українські театри повинні грати п'єси українських авторів, не зазіхаючи на російську та іншу інонаціональну драматургію, бо краще ніж російський театр вони її все одно не зіграють, а російським театром України немає сенсу ставити українські п'єси, бо для цього є національні театри, які зі своїми із своїми завданнями можуть впоратися. Ці, безумовно, наївні твердження, як недивно, виявилися досить таки живучими. Настільки, що їх відгомін можна почути навіть і у наш час.

Багато хто з українських режисерів за інерцією ще тяжів до постановки тільки української драматургії, причому, більшу частку у репертуарі їх театрів посідала класика, яка за своїми ідейно-мистецькими якостями значно вигравала у порівнянні з багатьма п'єсами тогочасних українських авторів. Пояснювали цю ситуацію тим, що краще ставити хорошу, перевірену часом класичну п'єсу, ніж погану сучасну. Тим паче, що класика по-своєму теж сучасна!

Разом з тим, якщо познайомитися з репертуаром українських театрів не лише за шістдесяті – вісімдесяті рики, а весь повоєнний період, то можна переконатися, що у театральних колективах України, керованих серйозними режисерами, драматургія інших народів була представлена широко протягом усіх цих літ.

У таких театрах, як Київський ім. І. Франка, Харківський ім. Т. Шевченка, Львівський ім. М. Заньковецької, Одеський ім. Жовтневої революції, Дніпропетровський ім. Т. Шевченка, Чернівецький ім. О. Кобилянської та деяких інших, рідко яких рік проходив без п'єси, створеної у іншій республіці. Так, у Київському театрі ім. І. Франка, починаючи з першого ж повоєнного сезону, крім українських п'єс, щорічно йшли твори письменників інших народів. У окремих роках на франківській сцені з'являлося відразу по дві, а то й по три таких п'єси. Їх перелік зайняв би тут дуже багато місця, і наводити його у даному випадку немає потреби [1]. Такий же список вистав за п'єсами авторів з інших республік можна було б скласти і по Харківському театру ім. Т. Шевченка, і по Львівському ім. Заньковецької, і по Дніпропетровському ім. Т. Шевченка, і по Чернівецькому ім. О. Кобилянської та по деяких інших театрах [1].

Наприклад, у Київському театрі ім. І. Франка за кілька повоєнних років було поставлено 34 п'єси, у Харківському театру ім. Т. Шевченка – 66, Дніпропетровському ім. Т. Шевченка – 68, Одеському ім. Жовтневої революції – 40, Чернівецькому ім. О. Кобилянської – 60 [1].

У репертуарі театрів звертають на себе увагу такі моменти. По-перше, у найбільш крупних колективах кількість постановок творів драматургії інших народів збільшилась порівняно з довоєнним періодом не у шістдесяті роки, як у переважній більшості театрів, а значно раніше, відразу ж після війни, і трималася на досить високому рівні протягом усіх наступних років. Тут, безумовно, відбилися позитивні тенденції поліпшення міжнаціонального обміну, які виявилися у театральному мистецтві у воєнні часи. Факти посилення взаємодії театральних культур у ці роки широко відомі. Тоді активізувався обмін драматургічними творами між театрами усіх республік. Кращі режисери, майстри сцени, і у тому числі українські – Гнат Юра, Мар'ян Крушельницький, Амвросій Бучма, Олександр Крамов, працюючи в евакуації, ставили вистави в узбецьких, казахських, татарських, бурятських та інших національних театрах. Тому звернення до драматургії інших народів для них було природнім і звичним.

І ще хотілося б підкреслити , що ступінь насичення репертуару українських театрів творами драматургії інших народів, при постановці яких виникали додаткові труднощі, пов'язані із осягненням і сценічним втілення характеру, образного ладу, стилю і поетики інонаціонального твору, збільшувалося у тих колективах, які перебували у стані творчого піднесення.

У роки, коли біля керма того чи іншого колективу стояли майстри, які глибоко усвідомлювали велике ідейно-виховне значення театрального мистецтва, такі як Гнат Юра, Мар'ян Крушельницький, Борис Тягно, Василь Василько, інонаціональна драматургія у керованих ними театрах була представлена дуже широко і до того ж кращими творами свого часу. Коли ж колектив переживав труднощі у зв'язку із зміною керівництва і був неспроможний вирішувати складні ідейно-мистецькі завдання на належному рівні, це, як правило, негативно відбилося і на кількості, не кажучи вже про якість постановок творів драматургії інших народів. Так було у Харківському театрі ім. Т. Шевченка відразу ж після уходу М. Крушельницького, а згодом і Б. Норда, коли з 1966 по 1970 рік на його сцені не було поставлено жодної п'єси авторів з інших республік. На сцені Львівського театру ім. М. Заньковецької твори інонаціональної драматургії не ставилися у 1958, 1959, 1968 і у 1970 роках. У Дніпропетровську театрі ім. Т. Шевченка – у 1974 і 1975 роках [1].

Наведені факти ще раз підкреслюють, що ступінь насичення репертуару українських театрів інонаціональною драматургією значною мірою залежить від ідейно-художнього рівня керівництва театру.

Якщо у п'яти – шести провідних театральних колективах України драматургія інших народів була представлена вже у перші повоєнні роки, то у цілому ряді обласних театрів протягом тривалого часу становище у цьому відношенні було значно гіршим.

Хоча у сорокові і навіть п'ятдесяті роки у багатьох українських театрах йшли твори російських авторів, та серед них досить-таки значку посідали суто розважальні п'єси, посередні детективи або невибагливі казки для дітей. У рубриці російської класики значився і М. Гоголь. Однак, представлені

були, переважно, інсценізації його творів, побудованих на українському життєвому матеріалі, зроблені М. Старицьким, – "Майська ніч" та "Сорочинський ярмарок", які посуті належать до арсеналу української драматургії [1].

У російських театрах України постановки творів драматургії інших народів у цей період були явищем не дуже частим.

Друга серйозна причина недостатньої кількості творів інонаціональної драматургії у репертуарі українських театрів початку шістдесятих років – це те, що самих цих п'єс було не так вже й багато. Адже ми пам'ятаємо, що до 1917 року театральне мистецтво і, відповідно, драматургія, були тільки у восьми народів Росії із ста з лишком, що її населяли. Окрім росіян, українців та білорусів, театр мали грузини, вірмени, азербайджанці, узбеки і таджики.

Значним фактором утвердження інонаціональної драматургії на сцені театрів України стало їх прагнення ширше висвітлити питання свого сучасного життя й історичного минулого.

Цілком зрозуміло, що велике місце в репертуарі українських театрів посіла російська драматургія: вона була найбільш багата й широко відома. Однак, по мірі ідейно-творчого зростання драматургії у інших народів і поліпшення системи інформації, кількість вистав за їх п'єсами в Україні теж стало збільшуватись. І тут з великою силою виявив себе третій фактор, що впливав на ступінь насичення репертуару театрів республіки творами інонаціональної драматургії, тобто, організаторська діяльність керівних органів.

З початку шістдесятих років Міністерство культури активізувало свою роботу по формуванню репертуару. Систематично, кожні півроку, репертуарні плани театрів аналізувались і затверджувались колегією міністерства. Зусилля керівництва спрямовувалося на те, щоб активно пропагувати значні у ідейно-мистецькому відношенні твори, які підносили б важливі питання сучасності й історичного минулого, класичну драматургію, не допускати на сцену п'єси, розраховані на невибагливі смаки.

Коли ознайомитися із звітами театрів, які вони щорічно присилали до міністерства [1], то можна переконатися, як неухильно репертуар театрів збагачувався доробком не тільки російської драматургії, а й п'єсами, створеними у інших республіках. Щоправда, у першій половині шістдесятих років театри ставили переважно вже апробовані п'єси, і рідко зверталися до драматургічних новинок. Однак, російська драматургія в українських театрах цього часу була представлена уже широко. Починаючи з другої половини шістдесятих років за кількістю поставлених творів вона стала посідати перше місце. Її активному поширенню сприяла близькість мов,територій, культур, довготривала спільність історичних доль народів. Щорічно в Україні йшло понад сто п'єс російських драматургів. Важливо те, що домінувати серед них стали значні у мистецькому відношенні твори К. Треньова, М. Шолохова, О. Афіногенова, К. Сімонова. Зі сцени не сходили п'єси найбільш крупних тогочасних драматургів – О. Арбузова, В. Розова, А. Салинського, С. Михалкова, М. Шатрова. З часом стали зустрічатися й нові імена – Б. Васильєва, О. Вампілова, Г. Бокарєва, М. Рощіна, О. Гельмана.

Коли ж говорити про п'єси драматургів з інших республік, окрім російських, то слід зазначити, що їх кількість трималася на однаковому, досить таки невисокому рівні, у середньому по 15-20 на рік. Якщо взяти до уваги, що усі театри України ставили близько 500 спектаклів на рік, то така кількість явно недостатня.

На другому етапі освоєння українськими театрами драматургії народів, що входили до складу СРСР, наприкінці шістдесятих – на початку сімдесятих років, завдяки проведеній організаційній роботі, ідейно-мистецький рівень керівництва українських театрів значно підвищився. У способі мислення українських режисерів сталися відчутні позитивні зміни. Вони все частіше зверталися до творів інонаціональної драматургії. Причому, не тільки російської та білоруської, як найбільш близьких, не тільки грузинської та вірменської, – а зв'язки з цими народами в силу причин, що склалися історично, були досить міцними і мали давні традиції, а й до інших:на той час національна драматургія у багатьох республіках досягла значних успіхів.

Продовжувала розвиватися традиційно потужна творчість таких відомих російських письменників, як В. Розов, О. Арбузов, М. Шатров,С. Альошин, О. Володін, А.Салинський. З'явилися нові імена О. Вампілов, М. Рощін, О. Гельман.

У цей період розквітла творчість Ч. Айтматова, інсценізації творів якого також зробили значний внесок у розвиток українського театру, Й. Друце, А. Макайонка, М. Каріма і багатьох інших талановитих драматургів у інших республіках.

На афішах театрів широко були представлені імена не тільки українських і російських драматургів, а й білоруських – А. Макайонка, Я. Купали, А. Махнача, А. Делендика, Г. Матуковського, грузинських – Н. Думбадзе, Г. Лордкіпанідзе, О. Іоселіані, Г. Нахуцрішвілі, латвійських – Я. Райніса, В. Лаціса, литовських – Д. Урнавічуте, В. Пальчинскайте, естонських – А. Кіцберга, Р. Каугвера, Е. Раннета, Ю. Смуула, Б. Кабура, молдавських – Й. Друце, І. Бусойока, башкірських – М. Каріма, Ш. Рахматулліна та інших.

Українським глядачам стали більш близькими ідеї та образи, він почав краще розуміти почуття і думки героїв, показаних башкірським поетом Мустаєм Карімом у п'єсі "В ніч місячного затемнення", яку поставив Київський театр ім. І. Франка, і казахським драматургом Г. Мусреповим – у п'єсі "Поема про любов", яку здійснив Вінницький театр ім. М. Садовського, і латинським письменником В. Лацісом, інсценізацію роману якого "Син рибалка" показав Дніпропетровський театр ім. М. Горького.

Твори білоруських, грузинських, латинських, молдавських драматургів в українських театрах сприймалися з великою цікавістю.

Ведучи мову про плідний процес взаємообміну театральних культур, слід звернути увагу і на постановку п'єс українських авторів російськими театрами України. Російські театри – усього їх у республіці у досліджуваний період налічувалося до 15 – це представники російської культури в Україні, але, водночас вони тісно пов'язані і з українською культурою. У їх творчих колективах значний відсоток випускників українських театральних вишів, а очолювали їх у багатьох випадках режисери, які мали досвід роботи в українських театрах, і були добре обізнані з його поетикою, стилістикою, з його особливостями.

Так що звернення цих театрів до української драматургії – процес цілком природній. І зрозуміло, що п'єси українських авторів можна було часто бачити на сцені російських театрів. Причому, ставили їх не тільки ті колективи, які працювали в містах, де не було українських театрів, такі, як Донецький у Маріуполі, Севастопольський, Криворізький, Закарпатський у Мукачеві, а й усі інші – Київський, Харківський, Одеський, Дніпропетровський, Кримський.

Підсумовуючи сказане про шляхи освоєння українським театром творів інонаціональної драматургії у шістдесяті – вісімдесяті роки, необхідно підкреслити, що кращі з п'єс письменників сусідніх народів зробили великий внесок у розвиток українського національного театрального мистецтва:

- вони розширили його виражальні засоби;
- вони сприяли поглибленню сприйняття і відображення дійсності;
- вони дали можливість брати більш активну участь у громадському житті, висловились з важливих проблем своєї сучасності і історичного минулого, відіграли значну роль у формуванні суспільної свідомості українського народу.

Література

1. Державний музей театрального, музичного та кіно-мистецтва України, інв. № т.з. 8238 – 8260 "Постанови колегії Міністерства культури України "Про препертуарні плани театрів республіки", "Про діючий репертуар драматичних та музично-драматичних театрів республіки" за період з 1961 по 1987 рік.

References

1. Derzhavnyi muzei teatralnoho, muzychnoho ta kino-mystetstva Ukrainy, inv. № t.z. 8238 – 8260 "Postanovy kolehii Ministerstva kultury Ukrainy "Pro prepertuarni plany teatriv respubliky", "Pro diiuchyi repertuar dramatychnykh ta muzychno-dramatychnykh teatriv respubliky" za period z 1961 po 1987 rik.

УДК 94(438+410+470+477)"1919/1920"

Афанасьєв Ілля Юрійович
кандидат історичних наук, доцент кафедри
реклами та зв'язків з громадськістю
Київського університету ім. Бориса Грінченка
ilyas05@gmail.com

ВПЛИВ Г. МАККІНДЕРА НА ФОРМУВАННЯ СХІДНОГО КОРДОНУ ПОЛЬЩІ: 1919-1920 рр.

Розглядається діяльність Гелфорда Дж. Маккіндера у контексті проектів створення міжнародного союзу в Міжмор'ї – балто-чорноморському регіоні. Аналізуються відносини між Г. Маккіндером, Ю. Пілсудським, А. Денікіним, П. Врангелем, а також низка події та процесів 1919-1920 рр. Висвітлюються спроби Г. Маккіндера реалізувати концепцію "середнього ярусу", альянсу народів Міжмор'я, визначається вплив цих зусиль на формування державних кордонів Польщі.

Ключові слова: Хартленд, балто-чорноморський альянс, Міжмор'я, "ягеллонська" концепція, польські кордони, Збройні сили Півдня Росії.

Афанасьев Илья Юрьевич, *кандидат исторических наук, доцент кафедры рекламы и связей с общественностью Киевского университета им. Бориса Гринченко*

Влияние Х. Маккиндера на формирование восточной границы Польши: 1919-1920 гг.

Рассматривается деятельность Хэлфорда Дж. Маккиндера в контексте проектов создания международного союза в Междуморье – балто-чорноморском регионе. Анализируются отношения между Г. Маккиндером, Ю. Пилсудским, А. Деникиным, П. Врангелем, а также ряд событий и процессов 1919-1920 гг. Освещаются попытки Г. Маккиндера реализовать концепцию "среднего яруса", союза народов Междуморья, определяется влияние этих усилий на формирование государственных границ Польши.

Ключевые слова: Хартленд, балто-черноморский альянс, Междуморье, "ягеллонская" концепция, польские границы, Вооруженные силы Юга России.

© Афанасьєв І. Ю., 2015

Afanasiev Illia, *Ph.D., assistant professor of advertising and public relations Borys Grinchenko Kyiv University*

The influence of Helford Mackinder upon the formation of eastern borderlands of Poland in 1919-1920.

The activity of Halford J. Mackinder in 1919-1920, in the context of the projects of Intermarium (the region between the Baltic and Black seas) alliance is considered. The relations between Mackinder and Józef Piłsudski, Anton Denikin, Pyotr Wrangel are analyzed. The attempts of Mackinder to implement the concept of "middle tier", international alliance of Intermarium, are highlighted, the result of these efforts on the formation of Polish state borders is determined.

Keywords: Heartland, Baltic-Black Sea alliance, Intermarium, Jagiellonian concept, Polish borders, Armed Forces of South Russia.

В останні роки, пожвавилися дискусії щодо перспектив створення альянсу країн, розташованих між Балтійським та Чорним морями, та стратегічного польсько-українського співробітництва. Чимало сучасних концепцій апелюють до авторитету Г. Маккіндера, який одним із перших запропонував створення вищезгаданого альянсу для запобігання німецької та російської експансії. Г. Маккіндер також доклав багато зусиль безпосередньо як політик, дипломат, щоб реалізувати цю свою концепцію. Уточнення практичного внеску Г. Маккіндера, його участі у спробах реалізації концепції Міжмор'я набуло великої актуальності.

Період історії Польщі, України та Росії 1919-1920 рр. досліджений вже дуже плідно. Зокрема, це стосується процесу формування східного кордону Польщі, діяльності керівників Збройних сил Півдня Росії (ЗСПР), польсько-британських, денікінсько-британських відносин, загальних тенденцій міжнародних відносин у Східно-Центральній Європі 1919-1920 рр. [5; 6; 7; 8; 15]. Є невеличка робота Б. Блуе (ґрунтується переважно на британських джерелах), в якій діяльність Г. Маккіндера на посаді британського Верховного комісара при ЗСПР у грудні 1919 – січні 1920 рр. перебуває у фокусі уваги [9]. Проте немає дослідження, предметом якого став би весь комплекс основних впливів, які здійснив Г. Маккіндер на формування польсько-радянського кордону 1921-1939 рр. Відповідно, завданнями нашої статті є: визначити зв'язки між діяльністю Г. Маккіндера та формуванням польського східного кордону, боротьбою керівників ЗСПР за владу в цій структурі та взагалі на постімперському просторі.

Гелфорд Джон Маккіндер (1861–1947), британський географ, адміністратор, політичний діяч, у 1904 р. зробив доповідь "Географічна вісь історії", яка стала одним з наріжних каменів для майбутніх дисциплін – геополітики та геостратегії. Концепцію, викладену в ній, Г. Маккіндер розвинув у низці статей, зокрема: "Демократичні ідеали та реальність" (1919 р.) [14]. Окресливши географічні межі, вирішальну роль певного внутрішньоконтинентального євразійського макрорегіону (осьової області) , його зростаюче значення як бази для контролювання всього світу, Г.Маккіндер, під впливом подій 1914-1918 рр. виокремив Східну Європу як міст, ворота між осьовою областю та рештою світу. В цій праці, на початку 1919 р., Г. Маккіндер виклав поняття "Хартленд" як синонім осьової області, а Східну Європу назвав "стратегічним Хартлендом" з огляду на те, що природня фортеця центральноазійських рівнин, захищена з трьох сторін горами та пустелями, є відкритою з боку Західної Європи, а тому Східна Європа є зручним плацдармом для атаки як у західному, так і в східному напрямках для створення глобальної імперії. В даному випадку Східна Європа, або "Стратегічний Хартленд", як ключ до світового панування, – це басейни Чорного (крім Малої Азії) та Балтійського морів [14, 106]. Г. Маккіндер намагався переконати учасників Паризької мирної конференції в необхідності створення смуги буферних держав уздовж кордону з Росією. Вважав, що головна небезпека з боку Росії полягала не в більшовизмі, а в тому, що кордони Росії приблизно збігалися з основним масивом Хартленду.

Якраз у 1904 р., коли Г. Маккіндер запропонував блокувати володаря Хартленду (тобто Росію), запобігати її посиленню, Ю. Пілсудський намагався переконати японських урядовців у необхідності спонсорувати сепаратистські рухи в Російській імперії з тією ж метою. Станом на 1919 р. польська політична традиція "прометеїзму" вже нараховувала понад століття. Цілком очевидна логіка боротьби малої спільноти проти великої підштовхувала відколоти частину (частини) від ворожого цілого, тобто сприяти сепаратизму в Російській імперії [10]. Польський лідер виробив концепцію Міжмор'я, дуже подібну до викладеної у праці Г. Маккіндера 1919 р. ідеї про "середній ярус", буфер між Німеччиною та Росією.

Ю. Пілсудського непокоїв у французькій концепції "санітарного кордону" курс на підтримку небільшовистських російських імперських сил, обумовлений сфокусованістю на довгостроковому стримуванні Німеччини. Цей курс, за умови відновлення російської могутності, загрожував звести Польщу до рівня посередньої держави і не відповідав "ягеллонській" концепції Ю. Пілсудського – федеративного об'єднання, приблизно на території Речі Посполитої доби її розквіту, із залученням інших новостворених країн. На думку Ю. Пілсудського, згуртування будь-яких етносів з околиць радянської імперії навколо Польщі мало б скласти достатньо потужний альянс політичних утворень, щоб протистояти експансії Німеччини та Росії [10]. Польща отримала би власний "санітарний кордон" між нею та російською (більшовицькою) імперією.

Восени 1919 р. Пілсудський, через місію генерала О. Карніцького, наполегливо пропонував А. Денікіну союз проти більшовиків. Активізувати створення альянсу зі ЗСПР закликав польських представників У. Черчілль у своїх листах, а в листопаді британську підтримку особисто підтвердив британський генерал У. Грінлі під час візиту до Варшави. Проте А. Денікін ігнорував ці пропозиції, залишаючись на консервативній позиції з "польського питання" [11, 100]. Найбільше суперечок викликала проблема східного кордону Польщі. Члени польської делегації, за свідченням денікінської сторони переговорів, вимагали визнати запропоновані ними межі Польщі, включно з частиною Волині та Поділля, як тимчасові, а остаточну делімітацію кордону здійснити, в разі потреби, шляхом майбутніх плебісцитів на спірних територіях з арбітражем Ліги Націй [3].

Г. Маккіндер у середині 1919 р. отримав доручення Дж. Керзона очолити британську місію при генералі А. Денікіні, щоби поєднати антибільшовицькі сили та змусити їх "полівіти", змінити внутрішню політику в бік соціал-демократичної для розширення соціальної бази. Г. Маккіндер ретельно готувався до виконання цієї місії близько 6 місяців [9]. У жовтні він був призначений Верховним комісаром [12, 49], а в грудні здійснив турне від Балтійського до Чорного моря із зупинками для переговорів у Варшаві, Бухаресті та Софії [15, 78]. Вочевидь, переговори з Ю. Пілсудським у середині грудня 1919 р. сприяли внесенню корективів у погляди Г. Маккіндера. Інтереси Г. Маккіндера (британського імперіаліста) та Ю. Пілсудського (прихильника "ягеллонської" ідеї) зійшлися в переконанні, що пріоритетним завданням Великобританії та Польщі є створення смуги буферних держав, об'єднаних в оборонний союз, рішуче налаштований як проти Німеччини, так і проти Росії.

Саме під час зустрічі з Г. Маккіндером 15 грудня 1919 р. Ю. Пілсудський вперше підняв питання про плебісцит на польських "кресах" [8, 73]. Станом на середину грудня Ю. Пілсудський вже мав значні українські території під своїм контролем, тому міг сподіватися на успішний для Польщі результат плебісциту.

Г. Маккіндер лояльно ставився до поміркованих соціалістичних рухів. А в результаті поїздки до штабу А. Денікіна він чудово зрозумів, що імперіалістичні, реваншистські елементи у ЗСПР провокують сильний спротив широких верств населення на землях колишньої Російської імперії. Та й швидкість поширення ліворадикальної ідеології на території Хартленду з очевидною тенденцію до поширення за межі "географічної вісі історії" вимагали йти на поступки. Користуючись своїм статусом Верховного комісара британського уряду при керівництві ЗСЮР, Г. Маккіндер наполегливо пропонував компроміс денікінцям у січні 1920 р.

На початку січня 1920 р. [13, 165] Г. Маккіндер прибув до Новоросійська та проінформував А. Денікіна через керівника британської військової місії генерала Г. Голмана, що Великобританія готова забезпечити евакуацію поранених та хворих, а також сімей військовослужбовців і надати їм притулок [2, 427]. Схоже на те, що одним з результатів появи Г. Маккіндера в Північному Причорномор'ї став оцей пасаж з рапорту генерала П. Врангеля А. Денікіну (7 січня 1920 р.):

"За відомостями, отриманими мною від генерала англійської служби Кійза, є повна підстава думати, що угода з поляками може бути досягнута. Польська армія, в даний час, являє собою третю за чисельністю в Європі (…) Маючи на флангах російські армії (Північно-Західну та Новоросійську) і в центрі поляків, протибільшовицькі сили займуть фронт від Балтійського до Чорного моря, маючи міцний тил та забезпечені постачанням. У зв'язку з викладеним здавалося б необхідним ужити заходів до утримання півдня Новоросії, перенесення головної бази з Новоросійська до Одеси…" [2, 437]. П. Врангель у даному рапорті закликав А. Денікіна відмовитися від слогану "Велика, Єдина та Неділима Росія" [2, 437]. В усьому проекті було дуже мало від денікінських поглядів, але дуже багато від маккіндерівських.

10 січня на станції Тихорецька Г. Маккіндер зустрівся з А. Денікіним [15, 78; 12, 49] та виклав головнокомандувачу свої вкрай гіркі враження від побаченого: розвал тилу та фронту, розчарування населення у "білих" через поширення реваншистських, консервативних тенденцій у політиці ЗСПР. Апелюючи до цієї катастрофи та нагадуючи, що доля біженців залежатиме від дій британського флоту, Г. Маккіндер намагався переконати А. Денікіна визнати незалежність Грузії, Азербайджану та Дагестану. Щодо евакуаційних можливостей Маккіндер обіцяв більше, ніж могла насправді реалізувати британська Військова місія при ЗСПР [12, 49]. Але за підтримки У. Черчілля ця місія в березні 1920 р. зробила вирішальний внесок у переміщення з Новоросійська до Туреччини та Криму кількох десятків тисяч біженців [13, 168], у тому числі багатьох уродженців України.

Г. Маккіндер провів також переговори з міністром денікінського уряду А. Нератовим, який же 13 січня виклав пропозиції британського Верховного комісара на урядовому засіданні. А саме: визнання самостійності існуючих "окраїнних урядів" А. Денікіним та його урядом; визнання безспірної приналежності територій, розташованих західніше ліній, запропонованих Паризькою конференцією як східні кордони цих нових європейських держав, а приналежність деяких областей східніше від цієї лінії мала вирішуватися в майбутньому шляхом плебісцитів. Уряд одноголосно погодився – за умови виконання британцями наступного: невідкладний захист Чорноморської губернії, Криму та Одеси британським флотом; допомога британців у отримані живої сили від Болгарії та Сербії, продовження матеріально-технічного постачання ЗСПР Великобританією. На 14 січня призначили нараду з питань фінансів, торгівлі, промисловості та транспорту за участю Верховного комісара Г. Маккіндера. 13 січня голова уряду, генерал О. Лукомський, доповів про засідання головнокомандувачу, а, крім того, наполегливо запропонував надати британцям концесії в підприємствах Чорноморської губернії та Криму для зміцнення відносин з Великобританією та збільшення валютних надходжень [4, 364-366].

Дуже ймовірно, що ініціатива в питанні концесій належала Г. Маккіндеру. Адже він вже знав про зміну курсу британського уряду щодо фінансової підтримки білогвардійців, а тому прагнув отримати козирі для лобіювання антибільшовицького фронту в дискусіях із британським урядом.

А. Денікін погодився з рішенням свого уряду майже у всіх питаннях. Проте до визнання нових держав (колишніх частин Російської імперії) додав умову, що для цього вони мають вести боротьбу з більшовиками, а в наданні концесій взагалі відмовив. Г. Маккіндер проти цього не заперечував. Але головнокомандувач ЗСПР висловився проти плебісцитів, погоджуючись лише на майбутнє підписання російсько-польської угоди про кордон на етнографічній основі, без надання права на самовизначення для населення східніше від польських етнічних земель. І ось тут вже Г. Маккіндер висловив своє неза-

доволення, просив А. Денікіна погодитися на плебісцити заради "майбутньої політичної комбінації" і обіцяв докласти зусиль для організації зустрічі А. Денікіна з Ю. Пілсудським [4, 366].

Схоже, що бачення цієї майбутньої комбінації збігалося в загальних рисах з Міжмор'ям Ю. Пілсудського та з тим варіантом "санітарного кордону", який у січні 1920 р. Г. Маккіндер запропонує британському урядові. Варіантом, у якому Україна, найбільш імовірно, мала бути членом очолюваної Варшавою федерації чи конфедерації.

13 січня 1920 р. Г. Маккіндер зустрівся з П. Врангелем і в розмові зондував ґрунт для евентуальної заміни головнокомандуючого ЗСПР. П. Врангель перебував у гострому конфлікті з А. Денікіним, але не наважився публічно підтвердити відомості, які, за спогадами П. Врангеля та зі слів Г. Маккіндера, дійшли до британської розвідки у Варшаві: про зміщення А. Денікіна, майже завершену зміну верховної влади у ЗСПР на користь П. Врангеля. Барон у рапорті на ім'я А. Денікіна формально продемонстрував того ж дня свою повну лояльність. Вочевидь, Г. Маккіндер під час зустрічі дійсно не побачив готовності П. Врангеля невідкладно взяти на себе командування ЗСПР, а тому відступив. Та й серед інших офіцерів ЗСПР популярність А. Денікіна ще не впала до такої межі, за якої його зміщення не загрожувало спричинити потужну протидію.

16 січня Г. Маккіндер вирушив до Лондона, щоб переконати Д. Ллойд Джорджа у вигодах допомоги антибільшовицьким силам. У своїй офіційній доповіді Г. Маккіндер запропонував британському урядові сприяти створенню альянсу, в якому балтійські держави та Польща будуть очолені Ю. Пілсудським, а Грузія та Азербайджан – А. Денікіним [15, 78]. Водночас генерал Г. Голман, керівник британської військової місії, бомбардував А. Денікіна гнівними меморандумами, дорікаючи в негостинному поводженні білогвардійських офіцерів щодо британських представників, а особливо до Г. Маккіндера. Ці аргументи Г. Голман використовував для того, щоб змусити А. Денікіна реалізувати пропозиції Г. Маккіндера: визнання автономії північнокавказьких козачих державних утворень та фактичної незалежності закавказьких країн. Крім того, Г. Голман вимагав усунути з посад низку генералів, які були найбільш довіреними особами А. Денікіна [13, 166]. Так розчищався шлях П. Врангелю до влади.

За спогадами П. Врангеля, генерал Г. Голман ще 7 січня 1920 р. закликав А. Денікіна віддати Крим під командування ненависного йому барона [2, 448-449], але реакція головнокомандувача ЗСПР виявилася протилежною: П. Врангель був відправлений у відставку та змушений виїхати до Туреччини.

Наприкінці січня 1920 р. у доповіді для британського уряду Г. Маккіндер наполегливо пропонував у якості ефективного антибільшовицького інструменту створити альянс між країнами Балтії та поляками на чолі з Ю. Пілсудським з однієї сторони та Азербайджану й Грузії, очолюваних А. Денікіним, з іншої [9, 235; 15, 78].

Катастрофічна втеча з Одеси та Новоросійська остаточно підірвали авторитет А. Денікіна, і залишалося лише обрати наступника. Представники британського уряду в Константинополі та при штабі ЗСПР лобіювали кандидатуру П. Врангеля, вони запевнили барона в добрих перспективах отримання цієї посади [2, 475-476]. Очоливши білий Крим, П. Врангель пішов на поступки робітникам та дрібним землевласникам [5], а також донським козакам, надав останнім самоврядування в цивільних питаннях. З поширеного в квітні 1920 р. інтерв'ю П. Врангеля: "Билися й з більшовиками, билися й з українцями, й з Грузією та Азербайджаном (…) В підсумку, проголосивши єдину, велику та неділиму Росію, прийшли до того, що роз'єднали всі антибільшовицькі російські сили та розділили всю Росію на низку ворогуючих між собою утворень" [1, 65]. П. Врангель почав навіть намацувати можливість союзу з українськими організаціями [5; 1]. Ю. Пілсудський, почувши про відмову від "єдинонеділимої" риторики, відпустив білогвардійців загону генерала М. Бредова, інтернованих раніше до Криму. В серпні 1920 р. бредовці прибули до Феодосії [1, 217-218].

Демократичні реформи, відносно толерантне ставлення П. Врангеля до новопосталих держав – колишніх частин Російської імперії – сприяло тому, що в союзі с врангелівською армією стали діяти деякі повстанські загони в Північній Таврії. Армія П. Врангеля досягла такого великого успіху влітку 1920 р., що стала важливим чинником впливу на перебіг польсько-радянської війни. В липні 1920 р. проти врангелівців воювали елітна Латиська, кілька інших стрілецьких дивізій, а також 2-а кінна армія та багато інших з'єднань та частин Червоної армії. І саме в липні вирішувалася доля польсько-радянського фронту, майбутнє Польщі та України.

Зустріч Г. Маккіндера з Ю. Пілсудським, однодумців у поглядах на стратегічне значення балто-чорноморського Міжмор'я як буфера між німецьким та російським експансіонізмом, на Росію як найбільшу та постійну загрозу викликала, ймовірно, ефект синергії, посилила рішучість Ю. Пілсудського та інших польських прихильників "ягеллонської" концепції, балто-чорноморського альянсу в реалізації цих ідей. Ю. Пілсудський внаслідок цієї зустрічі та подальших дій Г. Маккіндера отримав можливість збільшити свою впевненість щодо майбутнього зміцнення польсько-британського антиросійського та антинімецького стратегічного співробітництва. Діяльність Г. Маккіндера на посаді британського Верховного комісара при ЗСПР у 1919-1920 рр. була одним із чинників, які сприяли призначенню П. Врангеля головнокомандувачем ЗСПР, подальшим успіхам П. Врангеля у внутрішній та зовнішній політиці, розширенні території, підконтрольній його Російській армії, а через це й зв'язуванню в Причорномор'ї значної кількості більшовицьких збройних сил, відсутність якої на польсько-радянському фронті допомогла Польщі встановити східний державний кордон значно східніше "лінії Керзона". Подальші дослідження діяльності Г. Маккіндера та осіб, пов'язаних із нею в 1919-1920 рр., допоможуть більш точно визначити його вплив на формування східного кордону Польщі, поширення "ягеллонської" концепції, проекти балто-чорноморського альянсу.

Література

1. Врангель П. Н. Записки. Ноябрь 1916 г. – ноябрь 1920 г. / Врангель П. Н. – Мн. : Харвест, 2002. – Т. 2. – 384 с. – (Воспоминания. Мемуары).
2. Врангель П. Н. Записки. Ноябрь 1916 г. – ноябрь 1920 г. / Врангель П. Н. – Мн. : Харвест, 2003. – Т. 1. – 480 с. – (Воспоминания. Мемуары).
3. ГА РФ. Ф. 5881. Оп.1. Д. 235. Лл. 1-9.
4. Деникин А.И. Очерки русской смуты: Вооруженные силы Юга России. Заключительный период борьбы. Январь 1919 – март 1920 / Деникин А.И. – Мн. : Харвест, 2002. – 464 с. – (Воспоминания. Мемуары).
5. Крупина В. О. Білий рух в Україні (1917−1920 рр.) : дис. на здобуття наукового ступеня канд. іст. наук : 07.00.01 / Крупина В. О. – Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К., 2005. – 225 с.
6. Кучик О. С. Україна в зовнішній політиці Антанти (1917–1920 рр.) : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. іст. наук : 07.00.01 / О. С. Кучик ; НАН України. Інститут народознавства. – Л., 2002. – 19 с.
7. Юрчук О. Ф. Українське питання у польській консервативній суспільно-політичній думці міжвоєнного періоду (1918-1939) : дис. на здобуття наукового ступеня канд іст. наук : 07.00.02 /Юрчук О. Ф. – Львівський національний університет імені Івана Франка. – Л., 2006. – 205 с.
8. Biskupski M. B. The History of Poland /Biskupski M. B. – Westport, CT : Greenwood Press, 2000. – 236 pp.
9. Blouet B.W. Sir Halford Mackinder as British High Commissioner to South Russia 1919–1920 /Blouet B.W.// Geographical Journal. – 142 (1976). – P. 228-236.
10. Bruski J. J. Między prometeizmem a Realpolitik. II Rzeczpospolita wobec Ukrainy Sowieckiej 1921-1926 /Bruski J. J. – Kraków : Towarzystwo Wydawnicze "Historia Iagellonica", 2010. – 416 s.
11. Davies N. White Eagle, Red Star: The Polish-Soviet War 1919-20 /Davies N. – Google eBook : Random House, 2011. – 320 pp.
12. Kenez P. Civil War in South Russia, 1919-1920: The Defeat of the Whites/Kenez P. – Berkeley, CA : University of California Press, 1977. – 378 pp.
13. Kopisto L. The British Intervention in South Russia 1918 – 1920 : [Academic dissertation]. – University of Helsinki, 2011. – 211 pp.
14. Mackinder H. J. Democratic Ideals and Reality: a Study in the Politics of Reconstruction /Mackinder H. J. – New York : Henry Holt and Company, 1919. – 266 pp.
15. Polelle M. R. Raising Cartographic Consciousness: The Social and Foreign Policy Vision of Geopolitics in the Twentieth Century /Polelle M. R. – Lanham, MD. : Lexington Books, 1999. – 176 pp.

References

1. Vranghelj P. N. Zapysky. Nojabrj 1916 gh. – nojabrj 1920 gh (Memoirs. November 1916 – November 1920). – Mn. : Kharvest, 2002. – T. 2. – 384 pp. – (Vospomynanyja. Memuarы).
2. Vranghelj P. N. Zapysky. Nojabrj 1916 gh. – nojabrj 1920 gh (Memoirs. November 1916 – November 1920). – Mn. : Kharvest, 2003. – T. 1. – 480 pp. – (Vospomynanyja. Memuarы).
3. GA RF (State Archive of RF). F. 5881. Op.1. D. 235. Ll. 1-9.
4. Denykyn A.Y. Ocherky russkoj smuty: Vooruzhennыe sylы Jugha Rossyy. Zakljuchyteljnыj peryod borjbы. Janvarj 1919 – mart 1920 (Essays on Russian turmoil: The Armed Forces of South Russia. Final period of struggle. January 1919 – March 1920). – Mn. : Kharvest, 2002. – 464 pp. – (Vospomynanyja. Memuarы).
5. Krupyna V. O. Bilyj rukh v Ukrajini (1917−1920 rr.) : dys. na zdobuttja naukovogho stupenja kand. ist. nauk : 07.00.01 (White movement in Ukraine (1917−1920). History Science diss). – Kyjivsjkyj nacionaljnyj universytet imeni Tarasa Shevchenka. – K., 2005. – 225 pp.
6. Kuchyk O. S. Ukrajina v zovnishnij polityci Antanty (1917 – 1920 rr.) : avtoref. dys. na zdobuttja naukovogho stupenja kand. ist. nauk : 07.00.01 (Ukraine in foreign policy of the Entente (1917 – 1920 rr.). History diss. autoref.) / O. S. Kuchyk ; NAN Ukrajiny. Instytut narodoznavstva. – L., 2002. – 19 pp.
7. Jurchuk O. F. Ukrajinsjke pytannja u poljsjkij konservatyvnij suspiljno-politychnij dumci mizhvojennogho periodu (1918-1939) : dys. na zdobuttja naukovogho stupenja kand ist. nauk : 07.00.02 (Ukrainian question in Polish conservative social and political thought of the interwar period (1918-1939). History diss.) . – Ljvivsjkyj nacionaljnyj universytet imeni Ivana Franka. – L., 2006. – 205 pp.
8. Biskupski, M.B. The History of Poland. – Westport, CT : Greenwood Press, 2000. – 236 pp.
9. Blouet, B.W. Sir Halford Mackinder as British High Commissioner to South Russia 1919–1920, Geographical Journal, No.142 (1976), pp. 228-236.
10. Bruski, J. J. Między prometeizmem a Realpolitik. II Rzeczpospolita wobec Ukrainy Sowieckiej 1921-1926 (Between prometeism and realpolitik. Second Polish Republic toward Soviet Russia 1921-1926). – Kraków : Towarzystwo Wydawnicze "Historia Iagellonica", 2010. – 416 pp.
11. Davies, N. White Eagle, Red Star: The Polish-Soviet War 1919-20. – Google eBook : Random House, 2011. – 320 pp.
12. Kenez, P. Civil War in South Russia, 1919-1920: The Defeat of the Whites. – Berkeley, CA : University of California Press, 1977. – 378 pp.
13. Kopisto L. The British Intervention in South Russia 1918 – 1920 : [Academic dissertation]. – University of Helsinki, 2011. – 211 pp.
14. Mackinder H. J. Democratic Ideals and Reality: a Study in the Politics of Reconstruction. – New York : Henry Holt and Company, 1919. – 266 pp.
15. Polelle, M. R. Raising Cartographic Consciousness: The Social and Foreign Policy Vision of Geopolitics in the Twentieth Century. – Lanham, MD. : Lexington Books, 1999. – 176 pp.

УДК 930.1.7.045(477)

Карпов Віктор Васильович
кандидат історичних наук,
доцент кафедри суспільних наук
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
e-mail: vvkarpoff@ukr.net

ФАЛЕРИСТИЧНІ ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ

Стаття присвячена проблемі військових нагород в українських збройних силах періоду Визвольних змагань 1917-1921 рр. Аналізуються обставини виникнення та застосування відзнак в армії. Зазначається, що здобутки Української Народної Республіки стали основою для опрацювання нагородної системи незалежної України.

Ключові слова: фалеристика, Україна, Визвольні змагання.

Карпов Виктор Васильевич, *кандидат исторических наук, доцент кафедры общественных наук Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Фалеристические традиции Украинской Народной Республики

Статья посвящена проблематике военных наград украинских вооруженных сил периода Освободительной борьбы 1917-1921 гг. Анализируются обстоятельства возникновения и применения отличий в армии. Подчеркивается, что наработки Украинской Народной Республики послужили основой для создания наградной системы независимой Украины.

Ключевые слова: фалеристика, Украина, Освободительная борьба.

Karpov Viktor, *Ph.D. in History, Associate Professor of the Social Sciences Chair, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

Faleristics traditions of Ukrainian People's Republic

The article is about military awards Ukrainian armed forces during the Liberation struggle of 1917-1921. Analyzes the circumstances of the application and the differences in the army. Emphasizes that developments Ukrainian People's Republic served as the basis for creating award system of independent Ukraine.

Keywords: faleristics, Ukraine, Liberation struggle.

Актуальність дослідження фалеристичних традицій Української Народної Республіки полягає у тому, що на прикладі та за її зразком розроблялися нагородні системи держави та військових формувань уже незалежної України. Дослідження цієї проблематики дозволяє довести, що вплив фалеристичної традиції УНР був визначальним при опрацюванні нагородної системи України. Система нагород України вибудовувалася на вагомому історичному підгрунті, повертаючи до життя фалеристичні традиції українського народу.

Уперше питання нагородної спадщини України системно було досліджено колективом авторів під керівництвом Д.Табачника [7]. Це перше наукове та системне дослідження з фалеристики в Україні, яке і сьогодні є підґрунтям та орієнтиром для дослідників історії, послугувало основою іншого видання з історії української фалеристики [12]. На основі колекції Львівського історичного музею українських відзнак і нагород громадських, спортивних, просвітніх, релігійних товариств та організацій середини XIX – першої половини XX століть, Легіону Українських Січових Стрільців, збройних сил Української Народної Республіки, Української Галицької Армії, українських військових формувань періоду другої світової війни О. Круковським та С. Пахолко було підготовлене грунтовне видання з української фалеристики [5]. Це видання є ще однією спробою в українській історичній науці простежити процес становлення та розвитку української фалеристики. Важливим для розвитку теорії фалеристики є видання В. Кравцевича-Рожнецького про українські військові відзнаки першої половини XX ст.[4]. Книга побудована на глибокому знанні Володимиром Яковлевичем Кравцевичем-Рожнецьким проблеми розвитку нагород та історії питання. Саме цим вона цінна та виділяється з низки опублікованих видань. У монографії В.Вороніна на основі дослідження великої кількості архівних джерел, значна частина яких вперше введена до наукового обігу, нагородна система України розглядається як цілісна, така що розвивалася в різних конкретно-історичних умовах на тлі політичних і соціально-економічних трансформацій держави і суспільства [1].

Отже, дослідники приділили значну увагу питанню зародження української фалеристичної традиції, період Визвольних змагань 1917–1921 рр. розглядається як першооснова цього процесу. Під час Визвольних змагань в Україні відбулося чимало видатних військових подій, захисники державної незалежності виявили багато прикладів геройства й відваги. Але майже не існувало ніяких нагород і привілеїв, які достойно відзначили б подвиги борців за самостійну Україну. Для них найкращою та найбільшою нагородою могла бути тільки незалежна та соборна вільна України. Однак не можна стверджувати, що зовсім не було власне самих нагород.

На основі вивчення історії розроблення і впровадження одностроїв Української армії за доби Визвольних змагань можна виділити три етапи процесу опрацювання та вироблення державної та військової символіки. Перший – період Центральної Ради з 20 листопада 1917 р. до 29 квітня 1918 р. У цей час зміни

© Карпов В. В., 2015

у військовій формі були незначні. Проте заслуга першої української влади полягала в тому, що вона зробила дуже важливий і відповідальний крок до створення одностроювласної української за характером армії. Оцінюючи зроблене на цьому етапі, треба не випускати з уваги складну тогочасну військово-політичну й економічну ситуацію, стан країни, а також те, що армія створювалась на міліційній основі.

На другому етапі – в період Гетьманату П.Скоропадського з 29 квітня до 14 грудня 1918 р. – було виконано основну роботу щодо створення одностроюдля Української армії, зокрема встановлено українську кокарду, погони, почалося розроблення польової форми, запроваджено спеціальну форму для корпусів, дивізій Української армії, а також штабу і конвою гетьмана. За повідомленням В.Вороніна у цей період і були закладені наукові та практичні основи української фалеристики [1].

Період Української Народної Республіки (кінець 1918-1920 рр.) – це третій, останній етап. Тоді військова форма Української армії зазнала значних змін: На нові замінено знаки розрізнення, встановлені за Гетьманату, закінчено розроблення похідної форми і уодноманітнення її до загального військового зразка тощо. Водночас систематизовано ранги Української армії, знайдено українські відповідники до військових звань. Також особливістю цього періоду є опрацювання військових нагород і впровадження Бойових прапорів у практику військової діяльності [3,54].

У цей період в Українській армії практикувалося відзначення військових частин за досягнуті успіхи у виконанні бойових завдань. Це могло бути оголошення в наказі подяки, щирої подяки або зарахування довічно до складу армії, як це сталося з Хмельницьким, Дорошенківським, імені Наливайка і Першим Республіканським полками, котрі були навічно зараховані до складу Запорізької бригади. Подяками відзначалися такі військові частини, як Кіш Слобідської України під керівництвом С. Петлюри, загін генерала Присовського, частини Сарненської і Житомирської груп військ УНР.

Окрім подяк, частини в деяких випадках нагороджувалися різними відзнаками. Гетьман П. Скоропадський у листопаді 1918 року оголосив 2-му Запорізькому пішому полку подяку за мужність у захисті кордонів Української держави і разом з тим ввів почесну полкову відзнаку. Командирові полку отаманові Болбочану було присвоєно звання полковника. Такий вид заохочення як присвоєння звання рангом вище не раз зустрічається в історії армії УНР [2, 36]. Свої відзнаки мали 3-я Залізна стрілецька дивізія, 6-а стрілецька дивізія, Спільна Юнацька Школа, Інструкторська Школа Старшин Армії УНР.

Важливість створення державної нагородної системи розуміли і керівники Директорії. 24 січня 1919 року "іменем Української Народної Республіки" вони затвердили ухвалений Радою Народних Міністрів Закон про утворення відзнак "Республіка" та "Слава України" [10,61]. Фактично, це були перші офіційні державні нагороди України. Вони встановлювались на пам'ять боротьби з гетьманським урядом Скоропадського. Право носити ці "зовнішні відзнаки" надавалося всім, "хто брав ту чи іншу участь у цій боротьбі".

Відзнака "Республіка" була двох ступенів, нею мали нагороджуватися ті громадяни України, "котрі особливо відзначились своєю працею по відродженню України як в останній боротьбі проти гетьмана та його уряду, так і за весь час відродження УНР". Ця відзнака являла собою хрест, нижня частина якого була довша за інші. Через середину хреста з боків пропускалися навхрест дві шаблі з білого металу. Стрічка для надівання хреста була наполовину жовтою, наполовину блакитною.

Відзнака "Слава України", також двох ступенів, встановлювалася для старшин та козаків, які виявили лицарство в бою.

Закон Директорії відрізняється від Постанови Ради Міністрів УНР, яка 10 січня 1919 року ухвалила встановити відзнаку "Слава України" для "тих старшин і козаків, котрі особливо відзначились своєю працею по відродженню України не тільки в останній боротьбі, а і за весь час відродження УНР", а відзнаку "Республіка" – "всім старшинам і козакам, котрі виявили своє лицарство в бою".

Розробка українських військових нагород тривала. У квітні 1919 року на розгляд були представлені проекти медалей "Січ", "Запорізька Січ", "Запоріжжя", "Вільна Україна", "Воля", "Воля і Слава", "Переможець", "Святого Архистратига Михайла" чотирьох ступенів. Нагороджувати ними передбачалося за "відмінні військові вчинки", а саме: "хто з вояків муштрової частини відзначився блискавичним і сміливим виконанням свого обов'язку в бою в обставинах виключної ваги; ...хто з вояків, виконуючи необхідні для успіху бою допоміжні обов'язки по провадженню гарматного, кулеметного чи рушничного вогню або для підтримання зв'язку між частинами військ, виявить при виконанні цих обов'язків видатну саможертвеність".

У червні того ж року вищезазначені проекти медалей замінялися проектом однієї бойової медалі "Відвага". Вона встановлювалася для нагородження вояків усіх рангів за виявлені ними у воєнний час вчинки хоробрості й мужності. Медаллю "Відвага" могли нагороджуватись і невійськові особи "які, беручи участь в боях з ворогом, виявлять свою надзвичайну мужність і хоробрість".

Головним мотивом встановлення бойових медалей було те, що не всі з тих, хто вчинив видатний військовий подвиг, відповідав артикулам статуту відзнаки "Республіка". З огляду на це в липні 1919 року був запропонований проект бойової медалі "Республіка" чотирьох ступенів.

В основу розробки ескізу медалі була закладена ідея поступового переходу від восьмигранного "багатокутника", що відповідало четвертому ступеню, до хреста з широкими кінцями – відповідно першому ступеню. Перший і другий ступені медалі пропонувалося виготовляти із заліза, покритого нікелем, а інші – з бронзи. В середині хреста містився вінок із лаврових листків, перев'язаний в чотирьох протилежних кінцях стрічками навхрест. У центрі вінка містився герб УНР, а навколо вінка напис: "Хороброму лицареві рідного краю" [12].

За словами колишнього військового міністра генерала Петрова, "бойові українські хрести" були затверджені і замовлені для виготовлення в Німеччині. Малюнки хрестів за повідомленням начальника Наказового відділу Військового Міністерства підполковника Нестеренка були надруковані 10 листопада 1919 року в журналі "Прапор України". Стан громадянської війни в Україні не дав змоги виготовити і на практиці здійснити нагородження цими бойовими відзнаками.

Водночас із встановленням відзнак "Слава України" і "Республіка" постановою Ради Міністрів від 10 січня 1919 року заборонялося носити на території Української Народної Республіки "як орденські, так і інші зовнішні відзнаки колишньої Російської держави, за винятком Георгіївського Хреста та Георгіївської зброї".

Пізніше, 1920 року, було розроблено положення, за яким військовослужбовцям не дозволялося носити відзнаки, хрести і дукачі колишньої російської та австрійської держав, окрім: "1) російського війська старшинського (офіцерського – авт.) Георгіївського хреста, Георгіївської зброї і козачих Георгіївських дукачів і Георгіївського хреста; 2) колишнього Австрійського війська – мають право носити козачі дукачі за хоробрість і старшинський військовий хрест".

Також дозволялося носити наукові відзнаки вищих шкіл колишньої австрійської і російської держав.

Через деякий час Рада Народних Міністрів УНР знову повернулася до проблеми нагород і ухвалила постанову про встановлення зразків ордена "Визволення", яким мали нагороджувати за велику хоробрість і бойові заслуги, та ордена "Залізного Хреста" за похід і бої з 6 грудня 1919 року по 6 травня 1920 року.

У жовтні 1920 року Військовий Міністр Генерального штабу генерал-поручник Галкін подав на затвердження Головному Отаманові військ УНР С. Петлюрі проекти трьох статутів орденів: "Залізного Хреста", "Визволення" і "Республіка". 19 жовтня С.Петлюра тимчасово, до вирішення цього питання законодавчим шляхом, затвердив статути орденів "Залізного Хреста" і "Визволення".

У наказі по Головній Команді військ УНР ч. 083 від 19 жовтня 1920 року зазначалося: "Трьохрічна безупинна боротьба кращих синів нашого народу з ворогами самостійності нашої Держави заслуговує вищої похвали й невідкладно вимагає особливого відзначення тих із них, які своєю хоробрістю в боях або енергією та невтомною працею принесли визначну користь для Держави".

Для здійснення цього завдання в Українській Республіканській Армії встановлювалися ордени "Визволення" і "Залізний Хрест". У наказі визначалося старшинство цих орденів. Першим за значенням ставився орден "Визволення" першого ступеня, за ним – другого ступеня і вже потім орден "Залізного Хреста". Ордени й відзнаки "чужеземних народів" пропонувалося носити нижче українських за порядком їх отримання. Ескізи ордена "Залізний Хрест" і ордена "Визволення" другого ступеня виконав старший діловод Головного інтендантського управління армії УНР Северин Красноперів 4 вересня 1920 року, а 15 вересня 1920 року ним був виконаний малюнок ордена "Визволення" першого ступеня [10,74].

Для розробки статуту ордена "Визволення" був використаний статут незатвердженої бойової медалі "Св. Архистратига Михайла". Орден встановлювався на спогад проголошення III Універсалу – 20 листопада 1917 року.

Орден "Визволення" мав два ступені. Перший ступінь складався з хреста, який носиться на шиї, та бойової відзнаки на зброї. Другий ступінь складався з хреста, що носиться на грудях, та бойової відзнаки на зброї. Пізніше С Петлюра пропонував встановити третій і четвертий ступені цього ордена [11,73].

На той час нагородження проводилося тільки орденом "Залізного Хреста", оскільки орден "Визволення" не виготовлявся за браком грошей.

Орден "Залізного Хреста" встановлювався з метою "збереження у пам'яті нащадків згадки про славетний бойовий похід Української армії в тил ворога. Орден був для всіх однаковий, за винятком жінок. Вони отримували жетон – такий же хрест, але зменшений утричі, який носився в розетці жовто-блакитного кольору. За значенням жетон прирівнювався до ордена.

Цей орден – чотириконечний простий хрест, виготовлений із "чорно-вороної" сталі з рівними кінцями й вузенькими окрайками з жовтого металу. В центрі хреста містилася чотирикутна золота зоря, в середині якої на блакитному полі був герб "старинний український золотий". На зворотному боці хреста вигравіруваний напис: "6.XII.19. За Волю України. 6.V.20.".

Прийнято рахувати, що ескіз ордена "Залізний Хрест", розроблений 17 травня 1920 року. Утім ідея заснувати таку відзнаку виникла, мабуть, значно раніше. У фондах Національної бібліотеки у Варшаві дослідники виявили проект ордена "Залізного Хреста св. Андрія за похід і бої 6 грудня 1919 р.". На їх думку, ескізний проект та статут нагороди складено в штабі Дієвої Армії УНР, очевидно, наприкінці Зимового походу (квітень – травень) та направлено на розгляд та затвердження Військового міністерства УНР. Поза як статути обох орденів подібні можна зробити висновок, що цей проект став основою для опрацювання офіційно прийнятої нагороди [8,155].

Нагородження орденом відбувалося за ухвалою Ради Залізного Хреста. Для старшин це була Армійська Рада, для козаків – Дивізійна Рада. Список нагороджених подавався на затвердження Головному Отаманові й оголошувався в наказі по війську. С Петлюра був нагороджений цим орденом за ухвалою Великої Ради ордена "Залізного Хреста". Цю нагороду йому вручили три обрані таємним голосуванням члени Великої Ради генерал-хорунжий Вовк, полковник Павловський і хорунжий Сошальський.

На засіданні Великої Ради ордена "Залізного Хреста", яке відбулося 13 листопада 1922 року в таборі поблизу міста Калиша, було прийняте рішення про зміну статуту ордена та приведення його вигляду відповідно до першого задуму. Також було запропоновано додатково ввести знак ордена "Залізний Хрест" для сестер-жалібниць і панотців.

Ще однією відзнакою, яка побачила світ, був знак "Хрест 3-ї Залізної стрілецької дивізії". 31 травня 1922 року рішенням С.Петлюри він поновлювався у військах як знак "Хрест Залізного Стрільця". Його встановлення мало за мету відзначити учасників походів 3-ї Залізної Стрілецької дивізії як славних лицарів Армії у боротьбі за незалежність України. Днем свята Хреста вважається день бойового хрещення Залізної стрілецької дивізії – 1 червня 1919 року [9,17].

Невід'ємною частиною нагородної системи Української армії є також введення 16 жовтня 1920 року "Положення про підвищення в рангах старшин та козаків армії УНР". Це було зроблено "в нагороду за невпинну боротьбу з ворогами України".

Введення в дію "Положення про підвищення рангів" – це останній акт Української держави щодо створення нагородної системи. Складні історичні обставини і умови діяльності не дали змоги завершити роботу для налагодження механізму функціонування цієї системи.

Зважаючи на те, що армія разом з урядом УНР покинула терени України 21 листопада 1920 року, можна сказати, що і останнє рішення про введення відзнак і рангів, як і ті, що були прийняті раніше, було продиктоване прагненням віддати належне бойовому подвигові вояків, які в надзвичайно тяжких умовах відстоювали право українського народу на незалежність.

Свого подальшого розвитку нагородна система, встановлена за часів Української Народної Республіки, набула за межами України, в еміграції. Нагороду УНР Хрест Симона Петлюри встановила 22 травня 1933 року Головна команда військ і флоти УНР. Наказ про це підписав Головний отаман і Президент УНР в екзилі Андрій Левицький [6,124]. Нагородження цією відзнакою розпочалося 1936 року.

В основу форми Хреста покладено трохи спрощений варіант знака нездійсненого ордена УНР "Визволення". Знак Хреста Симона Петлюри – це чотирираменний хрест чорного кольору з видовженим нижнім раменом, усі рамена мають розширення від середини кінців. На нижнє рамено накладено білий меч вістрям угору, над ним, на верхньому рамені – білий Тризуб. На звороті викарбовано номер знака.

У цьому ж році робиться спроба встановити орден Лицаря Другого Зимового походу 26 жовтня по 6 грудня 1921 року, який закінчився трагедією у селищі Базар Житомирської області. Він був випущений у малій кількості 1-го та 2-го класу.

У 1929 році встановлений Хрест Директорії до 10-ліття з'єднання українських земель в єдиній державі, що було проголошено Універсалом 1919 року. Відзнака являє собою рівнораменний хрест з пружками жовтого кольору у центрі якого покладено Тризуб, а по лівому і правому раменах роки "1919" та "1929". На верхньому рамені число "22". На нижньому римська цифра "I", що символізує дату воз'єднання земель.

Воєнний Хрест УНР встановлений 8 березня 1958 року до 40-ї річниці відродження українських збройних сил Президією Національної Ради та надаваний Президентом УНР в екзилі іменем УНР за підписом міністра Військових Справ генерал-полковника Андрія Вовка для всіх учасників Визвольних Змагань. Хрест надавався з правом спадкоємності. Автором проекту хреста став відомий знавець української військової символіки полковник Микола Битинський.

Отже, у період Визвольних змагань 1917-1921 рр. розпочалася робота з розробки військових нагород України. Ця робота продовжилась після війни в еміграції. За часів Радянського Союзу про нагороди Української Народної Республіки абсолютно нічого не було відомо. Із проголошенням незалежності України така інформація у вигляді публікацій набула широкого поширення і стала для фахівців основою до опрацювання принципів та основ побудови сучасної системи військових відзначень.

Література

1. Воронін В. Люди, держава, нагороди … Нагородна система України XX – XXI століть: виникнення та розвиток в умовах політичних і соціально-економічних трансформацій держави і суспільства: [монографія] / Віктор Воронін. – Харків: Фоліо, 2013. – 320 с.
2. Карпов В. Військові відзнаки УНР / Карпов В. // Військо України. – 1996. – № 7-8.
3. Карпов В. Військова символіка держави / Карпов В., Табачник Д. – К.: Либідь, 2007.
4. Кравцевич-Рожнецкий В. Украинские военные знаки отличия первой половины XX века / Кравцевич-Рожнецкий В., Панасенко В. – К.: ООО "НПФ "Tanais", 2009. – 336 с.: ил.
5. Круковський О. Українська фалеристика (із фондів Львівського історичного музею) / Круковський О., Пахолко С. – Львів: Апріорі. 2011. – 120 с.: іл.
6. Кучерук О. Маловідомі документи з історії відзнаки УНР Хрест Симона Петлюри / Кучерук О. // Військово-історичний альманах. – 2003. – Ч.1(6).
7. Нагороди України: історія, факти, документи: У 3 т. / Табачник Д., Безгін І., Бузало В., Дмитрієнко М., Курас І., Куценко В., Яковлєва Л. – К.: "Українознавство", фірма "ARC-Ukraine", 1996. – Т.1 – 288с.; Т.2 – 344с.; Т.3 – 424 с.
8. Невідомий проект ордена Залізного Хреста св. Андрія (вступне слово, публікація документа і примітки Андрія Руккаса) // Військово-історичний альманах. – 2008. – Ч.1(16).
9. Семотюк Я. Українські військові нагороди. Друге доповнене видання / Семотюк Я. – Торонто, 2004.
10. Табачник Д. Нагороди України: історія, факти, документи: У 3 т. / Табачник Д., Безгін І., Бузало В., Дмитрієнко М., Курас І., Куценко В., Яковлєва Л. – К.: "Українознавство", фірма "ARC-Ukraine", 1996. – Т.1.

11. Українська фалеристика: З історії нагородної спадщини: У 2 кн. / Табачник Д., Бузало В., Воронін В. та ін. – Кн.1 – К.: Либідь, 2004.
12. ЦДАВО України. – ф. 1075. – оп. 2. – спр.3. – С.2 (зв).

References

1. Voronin V. Liudy, derzhava, nahorody … Nahorodna systema Ukrainy XX – XXI stolit: vynyknennia ta rozvytok v umovakh politychnykh i sotsialno-ekonomichnykh transformatsii derzhavy i suspilstva: [monohrafiia] / Viktor Voronin. – Kharkiv: Folio, 2013. – 320 s.
2. Karpov V. Viiskovi vidznaky UNR / Karpov V. // Viisko Ukrainy. – 1996. – № 7-8.
3. Karpov V. Viiskova symvolika derzhavy / Karpov V., Tabachnyk D. – K.: Lybid, 2007.
4. Kravtsevich-Rozhnetskii V. Ukrainskie voennye znaki otlichiia pervoi poloviny XX veka / Kravtsevich-Rozhnetskii V., Panasenko V. – K.: OOO "NPF "Tanais", 2009. – 336 s.: il.
5. Krukovskyi O. Ukrainska falerystyka (iz fondiv Lvivskoho istorychnoho muzeiu) / Krukovskyi O., Pakholko S. – Lviv: Apriori. 2011. – 120 s.: il.
6. Kucheruk O. Malovidomi dokumenty z istorii vidznaky UNR Khrest Symona Petliury / Kucheruk O. // Viiskovo-istorychnyi almanakh. – 2003. – Ch.1(6).
7. Nahorody Ukrainy: istoriia, fakty, dokumenty: U 3 t. / Tabachnyk D., Bezghin I., Buzalo V., Dmytriienko M., Kuras I., Kutsenko V., Yakovlieva L. – K.: "Ukrainoznavstvo", firma "ARC-Ukraine", 1996. – T.1 – 288s.; T.2 – 344s.; T.3 – 424 s.
8. Nevidomyi proekt ordena Zaliznoho Khresta sv. Andriia (vstupne slovo, publikatsiia dokumenta i prymitky Andriia Rukkasa) // Viiskovo-istorychnyi almanakh. – 2008. – Ch.1(16).
9. Semotiuk Ya. Ukrainski viiskovi nahorody. Druhe dopovnene vydannia / Semotiuk Ya. – Toronto, 2004.
10. Tabachnyk D. Nahorody Ukrainy: istoriia, fakty, dokumenty: U 3 t. / Tabachnyk D., Bezghin I., Buzalo V., Dmytriienko M., Kuras I., Kutsenko V., Yakovlieva L. – K.: "Ukrainoznavstvo", firma "ARC-Ukraine", 1996. – T.1.
11. Ukrainska falerystyka: Z istorii nahorodnoi spadshchyny: U 2 kn. / Tabachnyk D., Buzalo V., Voronin V. ta in. – Kn.1 – K.: Lybid, 2004.
12. TsDAVO Ukrainy. – f. 1075. – op. 2. – spr.3. – S.2 (zv).

УДК 398.3 (477.87)

Олійник Вікторія Вікторівна
кандидат культурології,
доцент кафедри суспільних дисциплін
Мукачівського державного університету
e-mail: magda_gorvat@mail.ru

КОСМОГОНІЧНІ СИМВОЛИ В НАРОДНИХ ВІРУВАННЯХ І ТРАДИЦІЯХ УКРАЇНЦІВ ЗАКАРПАТТЯ

У статті проаналізовані основні традиційні форми вірувань, що звертаються до небесних світил, як головних сакральних символів минувшини. Визначені шляхи та форми адаптації до християнського святкового календарного циклу язичницьких вірувань, звичаїв у традиціях Закарпаття. Досліджено, що і нині можна знайти елементи поклоніння космогонічним образам з їх основним солярним мотивом – колом − у зимових, весняних, літніх календарних святах краю.

Ключові слова: космогонічні символи, небесні світила, народні вірування, прикмети, повір'я.

Олейник Виктория Викторовна, *кандидат культурологии, доцент кафедры общественных наук Мукачевского государственного университета*

Космогонические символы в народных верованиях и традициях украинцев Закарпатья

В статье рассматриваются основные традиционные формы верований, которые обращаются к небесным светилам как главным сакральным символам прошлого. Определены пути и формы адаптации к християнському праздничному календарному циклу языческих верований, обрядов в народной культуре Закарпатья. Исследовано, что и сегодня в традициях Закарпатья наявны элементы поклонения космогоническим символам с их основным солярным мотивом – кругом.

Ключевые слова: космогонические символы, небесные светила, народные верования, примети, поверья.

Oliinyk Viktoriya Viktorivna, *a candidate in Culture studies, the assistant professor of Mukachevo State University*

Celestial bodies in folk beliefs and traditions Ukranian people of Transcarpathia

The article discusses the main traditional forms of belief that addressing the heavenly bodies as the main sacred symbols of the past. The ways and forms of adaptation to hristiyanskomu festive calendar cycle pagan beliefs and rituals in the popular culture of Transcarpathia. Worth noting that the sky, the sun, moon and stars are formed from ancient times in folk beliefs as important sacred symbols in their pryrodoyu belonging to a higher spiritual sky divine world. But until now we can find elements of worship solar images of their main symbolic incarnation – range – in winter, spring, summer calendar cycles.

Keywords: cosmogonic symbols, celestial bodies, folk beliefs, signs, popular beliefs.

© Олійник В. В., 2015

Кожна нація, кожен народ має свої звичаї, що вироблялися протягом багатьох століть і втілені у структуру світовідчуття, світосприйняття та взаємини між окремими людьми. А ці взаємини і світовідчуття безпосередньо впливають на духовну культуру та переосмислюються у народній творчості. Народні вірування крізь канву традицій являються саме тими прикметами, по яких розпізнається народ – і не тільки в історичному минулому, а й в сучасності. На особливу увагу серед всіх етнокультурних регіонів України заслуговує Закарпаття, адже саме тут народні традиції в їх історичному становленні протягом століть зазнали впливу європейських культурних традицій.

Уявлення українців Закарпаття про небесний світ, що дійшли до наших днів в народних переказах, легендах і віруваннях досить незначні. Але, і ті відомі завдяки етнографічним дослідженням Євгена Фенцика [9], Луки Демяна [2], Петра Лінтура [3], Федора Потушняка [5] та ін. Серед сучасних дослідників традиційної культури Закарпаття слід відмітити праці таких відомих краян, як Павло Федака [10] та Михайло Тиводар [8], котрі підкреслюють, що у традиційному світогляді українців Закарпаття існувало уявлення про небесний світ як неземний простір, щось священне, піднесене, місце перебування Бога, святих і тих, котрі потрапили в царство небесне. Воно сприймалося як щось священне, як явище вищого порядку. Тому до Неба ставились і звертались як до божества [4, 175]. Та актуальними і неопрацьованими залишаються ментальні аспекти народних вірувань, що є "душею" традиційної культури українців Закарпаття.

Небо в народній уяві − це цілий світ над землею, це небесна твердь. Але з народних переказів і вірувань не можна зрозуміти характер і будову цієї тверді. Метою статті є дослідження феноменології образних втілень, символічності небесних світил, у традиційній культурі наших предків, де особливо шанобливим було ставлення до небесних світил. Наші пращури вірили, що Небо, як небесна твердь, спирається на землю, але дістатися туди людині важко. Уявлення про множинність Неба підтверджують лише народні приповідки. Якщо хтось хотів виразити найвищу ступінь щастя й задоволення, то вживав вираз − "почував себе на сьомому Небі". Це дає підстави твердити, що українці виділяли сім шарів Небес. І лише на останньому, сьомому Небі, перебуває Бог з янголами і святими спасенниками [4, 176].

У народній уяві, на Різдво, Водохреща і Святу Неділю Небо на кілька хвилин розкривається − як стверджує у своїй праці "Етнографія Закарпаття" Михайло Тиводар. Але це можуть бачити лише праведники та поодинокі щасливці. При розкритті Небо ділиться на дві половини, а його яскраво-сліпуче світло проривається через розрив і це можуть бачити лише окремі люди. Вірили, хто бачить це, той може випросити собі що завгодно, але сповниться лише одне бажання. Щоб ця сталося, людині слід стати на коліна, зняти шапку і вимовити своє бажання [8, 369].

У віруваннях, ритуалах і святкових обрядах спостерігається дуалізм, у них тривалий час співіснували і перенеслись у побут християнські та дохристиянські народні традиції і обряди, підкреслює у своїй праці "Народна культура українців Закарпаття" Павло Федака. Науковець підкреслює, що у традиційній культурі наших пращурів елементи християнства співіснували з залишками давніх міфологічних, демонологічних, тотемічних і магічних вірувань та обрядів. У статті Євгена Фенцика "Сліди древньослов'янської міфології у нас" йдеться про залишки древньослов'янських вірувань на території Закарпаття, зокрема на прикладі окремих назв і власних імен, що дійшли з давніх часів. Так маленьких грудних дітей матері часто називають лялями. Леля або Ляля у слов'ян був богом немовлят, богом любові [9, 257]. Варто відзначити, що з давніх часів наші предки поклонялись Сонцю як одному з божеств. Богом Сонця в українців часів Київської Русі був Дажбог, згадки про якого збереглись у закарпатських народних колядках, зокрема в приспівах "ой дай боже" [3, 201]. Олекса Воропай у праці "Звичаї нашого народу" описує стародавню легенду, в якій говориться, що Дажбог прокидається на весні від довгого сну, сідає верхи на грозові хмари, як на коня і, їдучи над землею, б'є її золотою різкою-блискавицею. Земля прокидається − все навколо оживає… [1, 289].

В уяві українців Закарпаття Сонце − жива істота невідомої форми, божество, яке діє за власною волею. Воно гнівається, коли бачить зло, радіє, як бачить добро, благословляє, допомагає та карає грішників. Воно стоїть на сторожі світового порядку. Гріхом вважалося зробити щось недостойне чи лихе на виду Сонця. Тому наші пращури вважали аморальним для заміжньої жінки з'являтися на сонці з непокритою головою чи показати Сонцю своє голе тіло. Якщо Сонце заміжню жінку побачить без хустки, то воно плакатиме. Воно плаче й тоді, коли хтось кидає сміття й інший непотріб у вогонь чи воду. Великим гріхом вважалось зробити якусь лиху справу на виду Сонця. Клясти Сонцеві чи проклинати ним когось також вважалося гріхом. За тяжкі гріхи Сонце може помститися людям.

До людей Сонце ставиться доброзичливо, бажає їм лише добра. Воно любить чесних і працьовитих людей, а лінивих не любить. У народі приповідали: "Лінивцю гріх показуватися на сонцю". Селяни до Сонця молились, просили його допомоги, закликали у свідки, божилися ним і т. п. Коли наші прадіди й прапрадіди, бачачи схід Сонця, то знімали шапку, хрестились і молились як до хреста, бо від "світлого і святого сонічка" чекали "допомоги й добра" [8, 370]. Особливого значення набув символ сонця в ритуальних дійствах зимового циклу. З цього погляду важливою є стаття Федора Потушняка "Крачун", де автор зазначає, що крачун, як і паска, в обрядах мають тотожні значення і символізують тепле життєдайне сонце [5, 7]. Науковець підкреслює, що на Різдво, Великдень, Іван-день, весілля та деякі інші свята розпалювали вогні на допомогу Сонцю в боротьбі з нечистими силами [5, 8]. До Сонця, як доброї і прихильної до людей святої сили, звертались в піснях, казках, прислів'ях і приказках.

У казках Сонце діє як жива істота, перевтілюється в жар-птицю чи королеву і перемагає зло. У народних прислів'ях і приказках з ним порівнюють − "Красний як сонечко" чи прохають − "Коби сонечко

змилосердилось". Вірили, що перед війнами, епідеміями, голодом стається затемнення Сонця, яке є своєрідним попередженням людству і вимогою покаятись у скоєних гріхах. Народні казки затемнення Сонця пов'язують з діяльністю злих духів і його боротьбою із змієм ("шарканню"). У цій боротьбі Сонце, як свята і божественна сила, завжди виходить переможцем. З цього приводу Федір Потушняк писав: "...Сонце виступає позитивною силою, що допомагає світлим силам у боротьбі з силами темноти. Тому Сонце й нині охоче зображують на вишивках, різьбі (коло, хрест, квадрат, ромб). На честь Сонця розкладають вогнища та співають пісні" [4, 176].

Із Сонцем пов'язано ряд народних прикмет: "Якщо взимку Сонце сідає за хмари, то буде йти сніг"; "Якщо навколо Сонце світле коло, то буде добра погода"; "Якщо навколо Соня червені кола, то буде вітер"; ""Якщо Сонце вечером заходить за хмари, то наступного дня буде дощ"; "Якщо Сонце принікає, а небо хмарне, то буде дощ" і т. д. [8, 370].

Варто відзначити, що особливе місце в народній уяві займав і Місяць − пращури уявляли його, як невеликий круг, як заднє колесо на возі. Його вважали небесним вівчарем, який випасує зорі на небесних випасах. Люди здавна знали, що Місяць світить, але не гріє. Як підкреслює Федір Потушняк у статті "Сонце, луна, звізди і небеса в народном віруванії" − Місяць володар ночі, темного і таємного світу потойбічних сил, тому часто пригнічує людей, а інколи навіть вбиває. Йому притаманні такі магічні властивості, які шкодять людям. "Дводушники" та інші нечисті мають особливу силу у час "слабого місяця". У такий час ніхто і ніщо не стримує нечисті сили, тому вони, маючи велику силу, сваволять. Найчастіше в такий час вони шкодять людям і худобі. При цьому нанесені людям і худобі рани важко заживають. Тому народна традиція радила ніколи не починати добрі справи "слабого Місяця" [4, 177].

Науковець стверджує, що Місяць − це ще й місце перебування мертвих душ. Ці уявлення у видозміненій формі збереглись до наших днів. Одні, дивлячись на Місяць, бачать як кум проткнув кума вилами, бо той крав його солому. Несучи крадену солому, він її розтряс, тому посеред неба виникла дорога (Чумацький шлях). Інші бачать як на Місяці брат проткнув брата вилами, бо вони не могли поділити між собою солому, яку залишив їм батько по смерті. А Чумацький шлях − це розкидана солома по дорозі, якою душі померлих прямують на той світ.

Водночас Місяць вважався божественним, а тому ображати й проклинати його гріх. Якщо хтось на це не зважатиме, то його Місяць покарає божевіллям чи "нечистою хворобою". Вірили, що затемнення Місяця та інші його незвичні зміни віщують неврожай, пошесті, епідемії, землетруси та війни. Місяць може нашкодити людям, особливо тим, котрі світлими ночами блукають пустирями. Ті з людей, котрі сплять на місячному світлі можуть стати лунатиками ("намісячниками"). Про таких говорили, що їх "Місяць потяв". Вважали, що небезпечно залишати дитину на самоті, коли по хаті блукає місячне сяйво, бо Місяць може щось вкрасти, нашкодити дитині і та стане ненормальною [4, 178].

Михайло Тиводар в "Етнографії Закарпаття" зазначає, що на Закарпатті в залежності від форм Місяця, його по-різному називали й наділяли певними властивостями. Коли Місяць мав форму тоненького серпа з ріжками вліво, його називали молодим (молодиком, новим). Йому наші пращури кланялись, сподівались на його підтримку та навіть молились до нього. Йому приписувався сильний вплив на людське життя. Тому всі найважливіші справи намагались вирішувати при молодому Місяці, а посіяне зерно при новому місяці дасть багатий врожай. Тільки перший день нового Місяця − "порожня днина". Новий місяць може допомогти навіть від болю. На новий Місяць вперше слід глянути правим оком і через праве плече, моргнути ним і промовити: "Місяцю новий, пане молодий! Спитайся старого чи ни болить голова (руки, ноги...) в мертвого. Як не болить голова (руки, ноги...) в мертвого, так аби і в мене прощеної, хрещеної не боліла".

На другому тижні Місяць виглядав як відкушена кругла паляниця, роги якої повернуті вліво. Його називали підповним ("неповним", "щербатим"). "Щербатий" Місяць вважали сприятливим для проведення всяких робіт, що були розпочаті за нового Місяця. На третьому тижні Місяць круглий ("повний") як колесо на возі. На ньому з'являються різні загадкові плями, які тлумачились як брат брата чи кум кума проткнув вилами. Повний Місяць вважали несприятливим для заготівлі деревини на хату та її будівництво, бо її поїсть шашіль. За повного Місяця не радили починати нових справ і робіт, бути обережними, бо нечисті набираючи сили, могли нашкодити і накликати хвороби на людей і тварин. На четвертому тижні Місяць слабий ("старий"). Він нагадує серп, який рогами розвернутий вправо. Вірили, що слабого Місяця повної сили набирають "дводушники" і всякі нечисті сили. Тому цього тижня слід стерегтись від злих духів і людських чарів, не пускатись у далеку дорогу, не починати жодних важливих робіт і справ. Радили не ходить вечорами і ночами, бо тоді ходить нечиста сила, "мара водить людей", "чіпляється блуд" і т. п. [4, 179].

За фазами Місяця вівся й відлік часу. Народна традиція вважала, що Місяць протягом року "народжується" тринадцять разів, тобто налічує 364 дні. Найменшим місячним циклом є тиждень, дні якого, в залежності від їх магічної сили, поділялись на чоловічі і жіночі.

Понеділок – схожий на діда з бородою. Тих, хто в цей день постить вія оберігає від нещасних випадків і раптової смерті. Якщо в сім'ї помирали діти чи гинула худоба, то хтось з її членів постив: не їв протягом дня чи не вживав скоромного ("порзного"). Вірили, хто шанує понеділок, душу того він по смерті переведе вузькою "лавкою" над пропасло на "той світ". У понеділок чоловікам заборонялось виготовляти кужелі для жінок. Це дозволялось лише юнакам. Жінкам у понеділок заборонялось шити й прясти, щоб чоловіки не повмирали передчасно.

Вівторок – це чоловік середнього зросту. Тих, хто постить у цей день і шанує його, він оберігає, робить здоровим і щасливим. Тому у вівторок постили переважно хворі, нещасні і невдахи. Вірили, якщо постити три останні вівторки, три суботи і три неділі слабого Місяця проти свого ворога, то він помре.

Середа – дівчина середнього зросту. Тому цей день шанували дівчата й жінки, звертались до нього з молитвами і замовляннями. Вірили, якщо жінка в середу пряде, то вона нашле жінці "кольку" в груди, біль голови, різні хвороби, страшні сни і т. ін. У середу не слід позичати яєць, бо перестануть кури нестись.

Четвер – це також мужчина середнього зросту. Того, хто його шанує і постить він, як і вівторок, оберігає від всякого нещастя. Щоб здобути його прихильність, треба до нього звернутись молитвами чи замовляннями. У Живний і Зелений четвер не можна прати, бо бурі знищать поля ("царину").

П'ятниця – це жінка середнього зросту. Вона ходить по хатах і дивиться, котра з жінок порушує заборону на виконання певних робіт. Гуцули Рахівщини розповідали, що в лісах зустрічали п'ятницю і навіть розмовляли з нею. Вона давала їм настанови щодо праведного життя і пошанування її дня. Як день жіноцтва, п'ятниця була пов'язана із заборонами прясти, ткати, шити, пекти хліб, золити білизну. Вірили, якщо вони виконують ці роботи, то шиють, печуть і золять саму п'ятницю. Вона оберігає жінок, котрі її шанують. Як її шанувальниця помирає, то П'ятниця ходить довкола хати й плаче.

Культ П'ятниці пов'язаний з християнським культом Параскеви, але в ньому збереглись риси давньоукраїнської богині Макоші, покровительки врожаю й достатку.

Субота – це також жіночий день. Його назву пов'язують з виразом "суть роботи", але при цьому примовляли: "Субота – не робота: помий, повтирай та й спати лягай!" У Суботу постили за померлими, "щоб їм суботи ця помогла", щоб субота заступилась за них після смерті. Тому в Суботу заборонялось золити білизну, бо "на тому світі" мертві питимуть золу.

Неділя – жіночий день. Він відіграє важливу роль у християнській релігії. Народна традиція слово Неділя виводить від словосполучення "не ділай", "не гіляй" – не роби. Дозволялось у цей день лише готувати страви та годувати худобу. За народними переказами Бог подарував цей день Неділі, але наказав їй, щоб вона не допустила протягом дня виконання робіт. Тому в суботу після заходу Сонця вже припинялись роботи. Вірили, що функції неділі й п'ятниця майже однакові, тому вони разом подорожують світом. У Неділю не постили. Якщо хтось постив, то лише проти своїх лютих ворогів [6, 5].

Слід відмітити, що українці Закарпаття вважали Місяць покровителем закоханих та інтимних зв'язків. Тому до нього часто звертались при ворожінні. Найчастіше ворожили так, що у миску наливали води, кидали до неї різне зілля і магічні предмети та намагались спіймати відображення Місяця у воді. Якщо це вдавалось, виголошували різні заклинання і вірили, що задумане обов'язково збудеться.

Якщо дівчина хотіла у весні побачити свого судженого, вона в понеділок слабого Місяця тримала піст. Вона молилась, а протягом дня повинна була спекти маленький круглий хлібець ("куруц"). Увечері, як з'явився Місяць і зірки, дівчина сідала на порозі хати, лівою ногою впиралась в одвірок, а права мала бути в хаті. Потім розплітала ліву косу і розламувала "куруц" на дві половинки. Одну половинку вона з'їдала, а другою – кланялась на чотири сторони світу і, звертаючись до Місяця, з проханням: "Ти, Місяцю, вгорі, Там всі, зорі, приведіть мені милого на сон." Далі вона клала під подушку половину "каруца" і невипрану сорочку чи штани милого, молилася й лягала спати. Такий ритуал вона справляла протягом трьох понеділків підряд. Хто їй з хлопців за три ночі понеділків приснився, той буде її чоловікам [6, 7] .

По-особливому краяни з давніх часів ставилися і до зірок, що вважались за людські душі чи живі істоти. Скільки на Землі людей, стільки на небі зірок. Вони світять у темноті. За зірками можна визначати час, пори року, погоду, види на врожай, передбачати розвиток подій. Так, якщо небо зоряне, то буде добра погода Якщо зірки червоно-криваві, то це віщує лихо в сім'ї, родині, державі. Федір Потушняк підкреслює, що зірки в народній уяві прямо пов'язані з життям кожної людини і всього людства. Українці Закарпаття вірили, як тільки народжується дитина, Бог на небі запалює нову свічку у вигляді зірки. Вона протягом всього життя новонародженого впливає на його долю. Якщо хтось помирає, його свічка життя згасає, і зірка падає на землю. В окремих селах Закарпаття вірили, що зірки падають і тоді, коли жінки переривають вагітність і не дають можливість дитині народитись. Вірили, коли зірка пролетіла небом і загубилась в небі, то душа померлого залишилась в небесних просторах, але нижче сьомого неба. Якщо зірка не долетіла землі, то це означає, що відьма схопила її не лету і сховала у горщик, щоб зробити таку душу своєю прислугою. Якщо ж зірка впала на землю, то означає, що душа була грішною і вона пішла під землю, в пекло. Такі зірки (метеорити) в народі називали бісицями. Той, хто першим ступив на місце, де впала зірка, захворіє епілепсією ("нечистою хворобою"). Таке місце вважалось непридатним для життя. Вірили, якщо людина побачить падаючу зірку і встигне щось забажати, то забажане обов'язково збудеться, якщо про це нікому не розповідати [7, 159].

Народна традиція виділяє кілька груп зірок. Першою з'являється Вечірня зоря ("Вечурниця") – Венера. Якщо влітку "Вечурниця" яскрава, то буде добрий врожай. Якщо "Вечурниця" на безхмарному небі блистить, то буде добра погода. Вранці сходить

Зірниця. (Венера). Якщо Зірниця яскрава і світиться на безхмарному небі, то буде добрий врожай кукурудзи.

Курашка чи "Курочка" (Плеяда) нагадує курчат з квочкою. На свято Юрія, вона заходить разом з сонцем і потім з'являється на Петра. Вірили, що зайшовши вона мандрує чужими землями. З Кураш-

кою пов'язано ряд вірувань. У народному переказі йдеться про те, що якийсь вівчар все життя прожив без людською товариства на полонині із своїми вівцями, а тому не мав гріхів.

Костиль чи "Косшиль" (сузір'я Великої Ведмедиці) – це шість зірок, що розташовані по одній прямій лінії. Показавшись на небі, Костиль прямує у західному напрямку.

Комета ("Мітла") в народній уяві – це зірка з хвостам. Комети належать до демонічних сил, які своєю появою завжди віщують нещастя, голод, епідемії, пошесті, війни і т. ін. Комети посилає Бог як попередження грішному світові з метою повернути людство до праведного життя. Вірили, що поява червоних комет – провісник війни, поява блідо-білих комет віщує голод й епідемії.

З зірками пов'язано ряд народних прикмет: "Якщо влітку зірки дуже блищать, то буде спека"; "Якщо в нічному небі мало зірок, то буде похмура погода"; "Якщо взимку зірки здаються білими, то буде потемніння"; "Якщо зірки сліпо миготять, то слід чекати зміни погоди й дощу"; "Якщо небо густо вкрите зірками, то буде гарна погода" [8, 376].

Опираючись на дослідження науковців, варто відзначити, що Небо, Сонце, Місяць і зірки ще з давніх часів формуються у народних віруваннях як вагомі сакральні символи, які за своєю природою належать до духовно вищого небесно-божественного світу і хоча з прийняттям християнства образи та функції язичницьких богів, переосмислювалися крізь призму християнської духовної культури. Але і до нині можна знайти елементи поклоніння солярним образам з їх основним символічним втіленням – колом − у зимових, весняних, літніх календарних циклах. Відтак, і нині у весільному ритуалі, піснях, коли плетуть вінки, часто згадують сонце. Більшість давніх і сучасних колядок мають на собі відбиток давнього вшанування сонця, у казках воно діє як жива істота, зустрічається також у народних прислів'ях, загадках, приказках, на пошану сонцю палять вогні і співають пісні.

Література

1. Воропай О.Звичаї нашого народу / Олекса Воропай. − Мюнхен : Українське видавництво, 1958. − С. 450.
2. Демян Лука. Свадьба (весілля) / Лука Демян // Літературна неділя. – Ужгород, 1942. – № 7. – С. 201–204.
3. Лінтур П. В. Угро-Русскія коляди / П. В. Лінтур // Русскоє слово. – Ужгород, 1942. – № 9. – С. 10–15.
4. Потушняк Ф. Сонце, луна, звізди і небеса в народном віруванії / Ф. Потушняк // Народна школа. – Ужгород, 1940/1941. – № 9. – С. 175–180.
5. Потушняк Ф. Крачун / Ф. Потушняк // Літературна неділя. – Ужгород, 1942. – № 1. – С. 7–8.
6. Потушняк Ф. Дні в народном віруванії / Ф. Потушняк // Русское слово. – Ужгород, 1941. – № 8. – С. 5–10.
7. Потушняк Ф. Сонце, луна, звізди і небеса в народном віруванії / Ф. Потушняк // Народна школа. – Ужгород, 1940/1941. – № 8. – С. 158–160.
8. Тиводар М. Етнографія Закарпаття / М. Тиводар. – Ужгород: Гражда, 2011. – С. 407.
9. Євген Фенцик. Сліди древнєсловянської міфології у нас / Фенцик Євген // Листок. – Ужгород, 1886. – № 6. – С. 257– 261.
10. Федака П. Народна культура українців Закарпаття / П. Федака. – Ужгород: Просвіта, 2002. − С. 112.

References

1. Voropai O.Zvychai nashoho narodu / Oleksa Voropai. − Miunkhen : Ukrainske vydavnytstvo, 1958. − S. 450.
2. Demian Luka. Svadba (vesillia) / Luka Demian // Literaturna nedilia. – Uzhhorod, 1942. – № 7. – S. 201–204.
3. Lintur P. V. Uhro-Russkiia koliady / P. V. Lintur // Russkoie slovo. – Uzhhorod, 1942. – № 9. – S. 10–15.
4. Potushniak F. Sontse, luna, zvizdy i nebesa v narodnom virovanii / F. Potushniak // Narodna shkola. – Uzhhorod, 1940/1941. – № 9. – S. 175–180.
5. Potushniak F. Krachun / F. Potushniak // Literaturna nedilia. – Uzhhorod, 1942. – № 1. – S. 7–8.
6. Potushniak F. Dni v narodnom virovanii / F. Potushniak // Russkoe slovo. – Uzhhorod, 1941. – № 8. – S. 5–10.
7. Potushniak F. Sontse, luna, zvizdy i nebesa v narodnom virovanii / F. Potushniak // Narodna shkola. – Uzhhorod, 1940/1941. – № 8. – S. 158–160.
8. Tyvodar M. Etnohrafiia Zakarpattia / M. Tyvodar. – Uzhhorod: Hrazhda, 2011. – S. 407.
9. Yevhen Fentsyk. Slidy drevnieslovianskoi mifolohii u nas / Fentsyk Yevhen // Lystok. – Uzhhorod, 1886. – № 6. – S. 257– 261.
10. Fedaka P. Narodna kultura ukraintsiv Zakarpattia / P. Fedaka. – Uzhhorod: Prosvita, 2002. − S. 112.

УДК 330.212.86(477)

Сокур Людмила Анатоліївна
кандидат історичних наук, завідувач кафедри
книгознавства та загальнонаукової підготовки
Канівського гуманітарного інституту
Уманського державного педагогічного
університету ім. Павла Тичини
e-mail: ludvik2007@yandex.ru

ОСНОВНІ НАПРЯМИ ДЕРЖАВНОГО РЕГУЛЮВАННЯ СФЕРИ ДІЛОВОДСТВА ПЕРІОДУ ЗГОРТАННЯ ПОЛІТИКИ "УКРАЇНІЗАЦІЇ" У РАДЯНСЬКІЙ УКРАЇНІ

У статті розглянуто особливості формування та реалізації державної політики радянської України у сфері діловодства, визначені основні інструменти та напрями діяльності більшовицької влади в період згортання політики "українізації".

Ключові слова: сфера діловодства, реорганізація, партійний контроль, інструменти та методи державної політики.

Сокур Людмила Анатольевна, *кандидат исторических наук, заведующая кафедры книговедения и общенаучной подготовки Каневского гуманитарного института Уманского государственного педагогического университета им. Павла Тычины*

Основные направления государственного регулирования сферы делопроизводства в период свертывания политики "украинизации" в советской Украине

В статье рассмотрены особенности формирования и реализации государственной политики советской Украины в сфере делопроизводства, определены основные инструменты и направления деятельности большевистской власти в период свертывания политики "украинизации".

Ключевые слова: сфера делопроизводства, реорганизация, партийный контроль, инструменты и методы государственной политики.

Sokurov Lyudmila, *Ph.D., Head of Department book science and general scientific training Kanev Humanitarian Institute Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University*

The main directions of the government control of the office–work sphere in the period of the elimination of the policy of "ukrainization" in the soviet Ukraine

In the article the features of the formation and implementation of public policy of the Soviet Ukraine in office and the tools of Bolshevik's policy during the clotting policy "Ukrainization".

Keywords: office-work sphere, reorganization, of party control, tools and methods of public policy.

З приходом до влади в Україні радянської влади було розпочато переведення діловодства у відповідність до норм, що існували в РСФРР. Ці процеси супроводжувалися кадровими змінами, націоналізацією документального та архівного фонду, формуванням нормативно-методичної бази сфери діловодства тощо. Якщо ж говорити про створення нормативної бази та організацію діловодства в цілому, то дана сфера до кінця врегульована не була. Політичні обставини та прагнення зміцнити позиції більшовицької влади спонукали вище партійне керівництво взяти курс на політику "коренізації", яка в Україні набрала форми "українізації". Все діловодство Радянської України велося українською мовою [5, арк. 121], чиновники мали користуватися українською мовою в усьому урядовому листуванні та публікаціях [2]. Проте смерть В. І. Леніна та прихід до влади Й. В. Сталіна вплинули не лише на політичне життя країни, а й на усі сфери суспільного життя, в тому числі на діловодство.

В умовах розбудови власної державної політики незалежної України у сфері діловодства важливу роль відіграє аналіз та переоцінка досвіду організації діловодних процесів попередніх історичних періодів, в тому числі й радянського, що є необхідною умовою подальшого розвитку.

Дослідження особливостей організації діловодства за радянської доби стало сферою наукових інтересів В. В. Бездрабко, О. М. Загорецької, С. Г. Кулешова, І. О. Петрової, Ю. І. Палехи, В. Т. Савицького, Н. В. Сальнікової та ін. Аналіз їх наукового доробку дав можливість виокремити не вирішені на сьогодні аспекти даного питання, зокрема основні напрями державного регулювання сфери діловодства в період згортання політики "українізації" в радянській Україні.

Метою статті є проведення аналізу основних напрямів та інструментів більшовицької політики у сфері діловодства в період згортання політики "українізації".

Кінець 1920-х – початок 1930-х років ознаменувався завершенням боротьби за владу серед вищого партійного керівництва та укріпленням одноосібної влади Й. Сталіна, що потягло за собою різку зміну державної політики. Було згорнуто "українізацію" та взято курс на централізацію, відновлено тотальний контроль центру за всіма сферами життя, в тому числі діловодною. Все діловодство в УСРР переводилось на російську мову, блокувалась управлінська ініціатива, всі циркуляри та дирек-

© Сокур Л. А., 2015

тиви, що надходили згори, сліпо копіювались та наслідувались на місцях. Державні акценти в цей час були зміщені з науково-освітньої сфери до економічної, що відразу ж позначилось на стані діловодства.

Використання структурного інструментарію, інформаційного та адміністративного тиску, інструментів тотального контролю й силових методів у здійсненні державної політики в галузі діловодства відтепер стає домінуючим. У 1930-х рр. було розпочато реорганізацію органів влади на місцях – райвиконкомів, що призвело до структурних змін у сфері організації процесів діловодства.

Варто відзначити, що при удосконаленні роботи державного апарату, акцент завжди робився, передусім, на інформаційному та документальному забезпеченні управління, тобто на діловодстві. Проте раціоналізаторські роботи у сфері управління на початку 1930-х рр. були згорнуті, а питаннями постановки діловодства у відомствах починає займатись виключно архівна служба [3, 15]. Тому питання діловодства цього періоду переважно розглядались на державному рівні через призму архівної справи.

Для врегулювання діловодних процесів та впорядкування документів у ліквідованих райвиконкомах було розпочато постановку архівної справи [6, 31 арк.], стан якої, за свідченням архівних матеріалів, значно погіршився. Зокрема, в одному з листів до Центрального архівного управління зазначалось, що "архівні матеріали Виконкому переховуються невпорядковані, окремі матеріали... знищені на 50% крисами", в інших райвиконкомах "матеріали переховуються в сараї, невпорядковані, опису немає", і є навіть такі архіви, в яких документи "з початку існування райвиконкому і до 1930 р. включно загинули" [6, арк. 28-31]. Все це свідчило про неприпустимий стан організації діловодства в державних установах та необхідність негайного реагування шляхом залучення фахівців для налагодження процесів діловодства та збереження архівного фонду, активного включення в роботу наукових установ, зокрема Інституту раціоналізації управління. Натомість сталінське керівництво в 1934 р. закриває вище згаданий Інститут, а сферу діловодства передає під опіку НКВС СРСР. З березня 1939 р. відання архівними установами України передавалося НКВС УРСР. Центральне архівне управління УРСР було перетворене на Архівний відділ НКВС УРСР (з червня 1941 р. – Архівне управління), в компетенції якого залишалися питання діловодства. Наступним кроком сталінського керівництва стала реорганізація архівної сфери, як такої, що "не відповідає тим вимогам і завданням, які стоять перед радянськими архівними органами" [7, арк. 1].

Варто зауважити, що всі наукові напрацювання, зроблені у 1920-1930-х роках у сфері діловодства, на практиці не використовувались, що можна розцінювати, як свідому бездіяльність партійних та державних органів влади для встановлення тотального контролю як над діловодними процесами в державі, так і над усім суспільством в цілому.

Переведення сфери діловодства під управління НКВС сприяло поглибленню централізації в цій сфері. Основними документами стали протокол, директивний лист та циркуляр, які були обов'язковими для виконання будь-якими відомствами. У 1930-х рр. протоколи засідань бюро чи секретаріату партійного комітету отримали гриф "Цілком таємно" і, як зазначає Є. В. Балюліна, мали зберігатись членами парткомітету, яким вони були адресовані в незгораючих шафах або опечатаних ящиках [1, 73-74].

Отже, фактичне зрощення партійного й державного апаратів породило нові явища в діловодстві: сувору заборону копіювання, виписок та будь-яких посилань на протоколи парткомітету. Відтепер основні питання в державі вирішувалися компартією, її рішення та постанови здійснювали вагомий вплив на розвиток державної політики у сфері діловодства, і, як не прикро, не завжди позитивний. Суворий контроль з боку партійних структур та їх органів призвів до повного дублювання та переписування постанов партійних інстанцій, що спровокувало обвал однорідних документів, які повністю дублювали всесоюзні аналоги.

Під час проведеної реорганізації все діловодство та архівні установи на теренах радянської України, їх структура були повністю уніфіковані за радянським зразком і остаточно позбавлялись національної специфіки.

Тотальний контроль та репресивна політика сталінського керівництва ініціювали появу скарг, доносів, анонімних листів. 13 квітня 1933 р. було прийнято Постанову президії ЦВК "Про розгляд скарг трудящих та прийняття до них необхідних заходів" [4, 96], а 1935 р. постановою ЦВК СРСР "Про положення справ з розбирання скарг трудящих" від 14 грудня 1935 р. [4, 101] були внесені окремі уточнення.

У результаті прийняття нової Конституції СРСР 1936 р, відповідно до якої місцеві ради та їх виконавчі органи отримали право прийняття рішень та видання розпоряджень у межах своїх повноважень, процеси діловодства в республіці активізувалися. Однак в умовах тотального контролю це потягло за собою збільшення кількості розпорядчої документації, послаблення виконавчої дисципліни та розширення управлінського апарату. Більшість директив та постанов, що надходили, не містили чітких вказівок, а лише дублювали розпорядження вищих інстанцій. Щоб подолати кризові явища у діловодстві, було розпочато реорганізацію відділів обкомів, райкомів та ЦК ВКП(б), проте істотних змін це не принесло [1, 75].

Отже, директивне управління та тотальний контроль, що мали місце в 1930-х роках, гальмували розробку дієвої державної політики у сфері діловодства. Протягом 1920-1930-х рр. так і не було створено базового нормативного документа, який регулював би діловодство в УРСР. Його організація здійснювалася на основі окремих інструкцій, обіжників, розпоряджень, методичних вказівок, поодиноких посібників, інформативна частина яких нерідко не була узгоджена між собою. Невирішеність проблем діловодства дедалі частіше провокувала появу думок щодо відновлення діючої раніше системи діловодства та її удосконалення.

Література

1. Балюлина Е. В. Из истории документирования деятельности местного партийно-советского апарата в 1930 г. / Е. В. Балюлина // Делопроизводство. – 2005. –№1. – С. 72-75.
2. Васютина К. Українізація в УРСР [Електронний ресурс] / Катерина Васютина. – Режим доступу: http:www.qdm.ru/meropr/27.04.2010/ 5103/495.
3. Кузнецова Т. В. Архив начинается с делопроизводства / Т. В. Кузнецова // Делопроизводство. – 2009. – №2. – С. 13–17.
4. Сборник законодательных актов по делопроизводству (1917–1970): учеб. пособ. /под ред. Я. З. Лившица. – М.: МГИАИ, 1973. – 157 с.
5. Ф. 14. Архівне управління при Раді Міністрів УРСР за 1920-1941 рр. – Оп. 1. – Спр.362. Документи про перевірку знань з української мови працівників Укрцентрархіву та підлеглих йому установ; 29 січня 1926 р. – 15 червеня 1927 р.; 123 арк.
6. Ф. 14. Архівне управління при Раді Міністрів УРСР за 1920-1941 рр. – Оп. 1 – Спр.1173. Листування з місцевими архівними управліннями про постановку архівної справи в райвиконкомах і упорядкування документів у ліквідованих райвиконкомах. 18 грудня 1930-10 серпня 1931 р., 31 арк.
7. Ф. 14. Архівне управління при Раді Міністрів УРСР за 1920-1941 рр. – Оп. 1 – Спр.1832. Переписка с НКВД УССР по вопросу реорганизации структуры архивных органов УСРР в связи с переходом их в систему НКВД и по финансовым вопросам. 7 січня – 30 грудня 1939 р., 76 арк.

References

1. Baliulina E. V. Iz istorii dokumentirovaniia deiatel'nosti mestnogo partiino-sovetskogo aparata v 1930 g. / E. V. Baliulina // Deloproizvodstvo. – 2005. –№1. – S. 72-75.
2. Vasiutyna K. Ukrainizatsiia v URSR [Elektronnyi resurs] / Kateryna Vasiutyna. – Rezhym dostupu: http:www.qdm.ru/meropr/27.04.2010/ 5103/495.
3. Kuznetsova T. V. Arkhiv nachinaetsia s deloproizvodstva / T. V. Kuznetsova // Deloproizvodstvo. – 2009. – №2. – S. 13–17.
4. Sbornik zakonodatel'nykh aktov po deloproizvodstvu (1917–1970): ucheb. posob. / pod red. Ia. Z. Livshitsa. – M.: MGIAI, 1973. – 157 s.
5. F. 14. Arkhivne upravlinnia pry Radi Ministriv URSR za 1920-1941 rr. – Op. 1. – Spr.362. Dokumenty pro perevirku znan z ukrainskoi movy pratsivnykiv Ukrtsentrarkhivu ta pidlehlykh yomu ustanov; 29 sichnia 1926 r. – 15 chervenia 1927 r.; 123 ark.
6. F. 14. Arkhivne upravlinnia pry Radi Ministriv URSR za 1920-1941 rr. – Op. 1 – Spr.1173. Lystuvannia z mistsevymy arkhivnymy upravlinniamy pro postanovku arkhivnoi spravy v raivykonkomakh i uporiadkuvannia dokumentiv u likvidovanykh raivykonkomakh. 18 hrudnia 1930-10 serpnia 1931 r., 31 ark.
7. F. 14. Arkhivne upravlinnia pry Radi Ministriv URSR za 1920-1941 rr. – Op. 1 – Spr.1832. Perepiska s NKVD USSR po voprosu reorganizatsii struktury arkhivnykh organov USRR v sviazi s perekhodom ikh v sistemu NKVD i po finansovym voprosam. 7 sichnia – 30 hrudnia 1939 r., 76 ark.

УДК 355.443"1906/1914"

Фурман Ігор Іванович
кандидат історичних наук, доцент,
капітан 1 рангу, докторант кафедри
оперативного мистецтва Національного
університету оборони України
ім. Івана Черняховського

ЕВОЛЮЦІЯ ПОГЛЯДІВ НА МІННУ ВІЙНУ НА ЧОРНОМОРСЬКОМУ ТЕАТРІ ВОЄННИХ ДІЙ У 1907–1914 рр. (за досвідом царської Росії)

Висвітлено розвиток планів використання Чорноморського флоту Росії після закінчення російсько-японської війни 1904–1905 рр. і до початку Першої світової війни у контексті ведення ним мінної війни на Чорному морі. Розкриті теоретичні напрацювання російського Морського відомства щодо завдань Чорноморського флоту та способів їх виконання за допомогою мінної зброї, що стали цінним внеском у розвиток російського військово-морського мистецтва і отримали практичну реалізацію під час Першої світової війни. Показано залежність активних (наступальних) та оборонних завдань Чорноморського флоту від воєнно-політичної обстановки, що відобразилося у різних варіантах планів мінної війни на Чорному морі у період 1907–1914 років.

Ключові слова: Перша світова війна, мінна війна на морі, Чорноморський театр воєнних дій, Чорноморський флот Росії, блокада Босфору, мінно-артилерійська позиція.

Фурман Игорь Иванович, *кандидат исторических наук, доцент, капитан 1 ранга, докторант кафедры оперативного искусства Национального университета обороны Украины им. Ивана Черняховского*

Эволюция взглядов на минную войну на Черноморском театре военных действий в 1907–1914 гг. (по опыту царской России)

© Фурман І. І., 2015

Показано развитие планов использования Черноморского флота России после окончания русско-японской война 1904–1905 гг. и до начала Первой мировой войны в контексте ведения им минной войны на Черном море. Раскрыты теоретические наработки российского Морского ведомства относительно задач Черноморского флота и способов их решения с помощью минного оружия, которые стали ценным вкладом в развитие российского военно-морского искусства и получили практическую реализацию в годы Первой мировой войны. Показана зависимость активных (наступательных) и оборонных задач Черноморского флота от военно-политической обстановки в регионе, что отобразилось в разных вариантах планов минной войны на Черном море в период 1907–1914 годов.

Ключевые слова: Первая мировая война, минная война на море, Черноморский театр военных действий, Черноморский флот России, блокада Босфора, минно-артиллерийская позиция.

Furman Igor, *Candidate of Historical Sciences, Docent, Navy Captain, doctoral student of the Academic department of Operational art of National Defense University of Ukraine named Ivan Chernyahovsky*

The evolution of mine warfare in the Black Sea theater of operations in the 1907-1914 (the experience of Russian Empire)

The article deals with the development of plans to use the Russian Black Sea Fleet after the end of Russo-Japanese War (1904–1905) and to the beginning of First World War in the context of doing by it mine warfare in the Black Sea. The author reveals the theoretical work of the Russian Navy Department during this period referring tasks of the Black Sea Fleet and ways of their implementation by means of mines that have become a valuable contribution to the development of Russian naval warfare and received practical implementation during the First World War. The article reveals dependence of active (offensive) and defense tasks of Black Sea Fleet of the military and political situation, which reflected in different variants of plans of mine warfare in the Black Sea during 1907–1914.

Keywords: First World War, mine warfare in the sea, the Black Sea theater of operations, Russian Black Sea Fleet, plan for the war at sea, blockade of the Bosporus, mine and artillery position.

Як відомо, усі стратегічні плани Великої, або Першої світової війни, розроблялися ще задовго до її початку, ґрунтуючись на досвіді передусім російсько-японської і Балканських війн. Початку цієї війни передував восьмилітній період її планомірної і виключно інтенсивної підготовки: у сфері політики і економіки, ідеології і пропаганди, будівництва збройних сил і стратегічного планування. Мета статті – висвітлити розвиток планів використання Чорноморського флоту Росії (далі – Чорноморський флот) у 1906–1914 рр. у контексті ведення ним мінної війни на Чорному морі, який, на нашу думку, і на сьогодні не втратив своєї актуальності і може використовуватися у практичній діяльності Військово-Морських Сил Збройних Сил України.

Аналіз історичної літератури і джерел висвітлив, що після закінчення російсько-японської війни 1904–1905 рр., у період підготовки Росії до Першої світової війни, погляди російського Морського відомства на завдання Чорноморського флоту та способи їх вирішення змінювалися під впливом воєнно-політичної обстановки. Так, визнання Німеччини як головного вірогідного противника Росії визначило вибір головного театру воєнних дій – Балтійського, і, відповідно, зменшило значущість південного напряму, зокрема, Чорноморського театрі воєнних дій (далі – ТВД) [12, 321]. Ці положення віддзеркалилися і в завданнях Чорноморського флоту.

Аналіз воєнно-політичної обстановки в світі, як і стан військових флотів можливих противників Росії на Чорному морі в 1907 р. давали підстави російському Морському генеральному штабу (створений 24.04(7.05).1906 р. [7]) припускати, що як Болгарія, так і Румунія не можуть мати сучасної морської сили зважаючи на незначність їх державного бюджету, а флот Туреччини, хоча і мав значні сили, проте при повній відсутності організації і з причини старіння корабельного складу, міг розглядатися як реальна сила лише в союзі з одним із європейських флотів.

За цих обставин вважалося, що Чорноморський флот Росії пануватиме на Чорному морі. Це панування могло бути втрачене лише з проходом через чорноморські протоки сильного флоту якої-небудь європейської держави. Тому, у плані відновлення бойового флоту 1907 р., що отримав назву "Стратегічні підстави для складання плану війни на морі", Чорноморському флоту визначалося як головне стратегічне завдання – не допустити вторгнення флоту противника в Чорне море [9, 236; 1, 193].

Чорноморському флоту визначалася мета "якнайдовше зберігати володіння морем". Виходячи з цього, план визначав флоту два основних завдання: оволодіння протоками або, у крайньому випадку, загородження проходу через протоки сил флоту противника. В обох випадках флот повинен був: захопити Верхній Босфор, для чого необхідно було зруйнувати берегові укріплення, висадити десант і підтримувати його наступ або виставити мінні загородження біля Верхнього Босфору та захищати їх від тралення. Успіх передбачалося досягнути завчасним розгортанням флоту в районі намічених дій не далі лінії, що з'єднувала мис Каліакра з мисом Пендереклі (Ереглі) [12, 321; 9, 236].

Наступного року завдання Чорноморського флоту в майбутній війні зазнали зміни. На флот в 1907–1908 рр. покладалися вже два головних завдання: спостереження за Босфором і гирлом Дунаю; можливе загородження противнику доступу в Чорне море, як з боку Босфору, так і з боку р. Дунай. Згідно цих завдань передбачалося швидке розгортання Чорноморського флоту та його зосередження біля Босфору з метою постановки в протоці мінного загородження раніше, ніж противник спробує увійти до Чорного моря. Сигналом Чорноморському флоту для початку постановки мінного загородження повинен був служити вхід ворожого флоту до Дарданелл. Передбачалося, що вже на 3-й день після закінчення мобілізації резервних суден, до гирла Дунаю мав бути висланий загін спостереження [9, 237].

Однак на початку 1908 р., внаслідок політичних ускладнень на Близькому Сході, виникла реальна загроза війни з Туреччиною. Занепокоєння російського уряду також викликало нарощування останньою збройної сили. Тому Морським генеральним штабом був складений новий план війни на Чорному морі з розрахунку на протиборство з Туреччиною, який 18 лютого 1908 р. дістав схвалення царя.

Він залишав флоту як головне завдання збереження панування на Чорному морі. При цьому флот повинен був спробувати розбити турецький флот в генеральній битві, якщо такий увійде в Чорне море, або блокувати протоку Босфор. Десантна експедиція на Босфор у новому плані вже не передбачалася [3, 135]. Досягнення цієї мети передбачало зосередження біля Босфору основних сил флоту не пізніше 36 год. після початку воєнних дій та кораблів резерву після закінчення мобілізації [12, 321]. Проте з причини того, що база флоту в Севастополі була дуже віддаленою, щоб підтримувати безперервну блокаду, передбачалася масштабна постановка мінних загороджень біля Босфору, які на час відсутності головних сил флоту повинні були оборонятися черговими силами флоту [9, 237].

Зазначимо, що для постановки масштабних мінних загороджень біля Босфору у Чорноморського флоту у цей період не вистачало достатньої кількості мінного запасу і мінно-загороджувальних засобів. Так, станом на 1908 р. у складі Чорноморського флоту було в наявності лише два мінних загороджувача – "Бугъ" і "Дунай" [13, арк. 99, об.100].

Але, швидкий розвиток воєнно-політичної обстановки показав, що майбутня війна можлива лише в масштабі загальноєвропейської війни, що практично не допускало ймовірності війни Росії виключно з Туреччиною. Враховуючи це, російське Морське відомство у 1908 р. приступило до розробки плану війни на Чорному морі на більш тривалий термін. При цьому вважалося за необхідне невідкладно розробити два варіанти операцій: проти турецького флоту та проти коаліції флотів Туреччини, Австро-Угорщини та Румунії. План війни 1908 р. було вирішено залишити як варіант на випадок війни з однією Туреччиною [12, 321-322].

Затверджений 8 червня 1908 р. морським міністром І. М. Діковим (на посаді з 11.01.1907 до 8.01.1909 р. [6]) особливий "План війни на Чорному морі Росії із західною коаліцією 1909–1913 рр.", вже чітко вказував: "… Світове політичне положення ставить Росію в необхідність бути готовою до боротьби із західною коаліцією, яка може скластися з Німеччини, Австро-Угорщини, Румунії і Туреччини. Останні три держави можуть вступити з Росією в боротьбу за володіння Чорним морем, оскільки, досягнувши такого володіння, вони матимуть можливість проводити висадки на наше узбережжя Чорного моря і перервати необхідний для нас зв'язок у цьому морі між Кавказьким і Одеським військовими округами".

Як бачимо, Чорноморському флоту тепер уже належало протидіяти одночасно турецькому, німецькому, австро-угорському та румунському флотам. Указуючи на небезпеку висадки десантів противника, план визначав флоту головне стратегічне завдання – "якнайбільш можливе тривале збереження за собою володіння Чорним морем". При цьому наголошувалося, що при безперечній перевазі морських сил противника, подібне завдання може бути виконане Чорноморським флотом тільки тимчасово (до 19 днів, у перебігу яких можливо безперешкодного провести мобілізацію російських військ і відправки їх на головний театр). Потім флот повинен був вести боротьбу зі спробами флоту противника проникнути до північно-західного району Чорного моря та в Азовське море [9, 238; 12, 322].

З метою збереження панування в Чорному морі Чорноморський флот повинен був перегородити доступ флоту противника як з боку чорноморських проток, так і з боку р. Дунай. Вирішити це завдання передбачалося силами активного флоту посиленого підводними човнами біля Босфору та постановкою мінних загороджень у протоках і на зовнішньому Босфорському рейді із захистом їх флотом. Забезпечення флоту даними розвідки та спостереження покладалося на повітроплавних парк (дирижаблі). Діючий флот згідно плану повинен був прибути до протоки не пізніше ніж через 36 год. після отримання наказу про вихід у море. Підставою для початку загородження Босфору були зведення щодо появи ворожого флоту в Дарданельській протоці. У районі Босфору намічалося виставити три черги мінних загороджень: першу (400 мін у 8 ліній) належало поставити ескадреним міноносцям за можливістю в глибині протоки або з поплавцями з розрахунком на знесення мін течією в протоку; другу – між мисами Юм-Бурну та Румелі-Бурну (900 мін у 3 лінії) крейсерами або, за наявності вільних, ескадреними міноносцями; третю – на зовнішньому босфорському рейді в 5–20 каб. від входу в протоку (1000 мін у 3 лінії) пароплавами та транспортами [12, 322].

При спробі противника прорвати блокаду Босфору Чорноморський флот повинен був вступити з ним у бій на заздалегідь підготовленій мінній позиції і в разі успіху продовжувати блокувати протоку, спираючись на Кефкен, Інаду та інші рейди. У разі неможливості досягти бажаних результатів, вважалося за доцільне Чорноморському флоту відійти до своїх берегів для вирішення у подальшому головного стратегічного завдання по "боротьбі за володіння північно-західною ділянкою Чорного моря та всім Азовським морем".

Боротьба за панування в Азовському морі повинна була здійснюватися створенням мінних загороджень в Керч-Енікальській протоці з їх захистом тимчасовими береговими укріпленнями. Для цього передбачалося залучити резервні судна, пристосовані пароплави, а також судна активного флоту, що з певних причин будуть змушені відступити від протоки [9, 239].

Для перешкоджання доступу сил флоту противника з боку р. Дунай передбачалося привернути судна резервного флоту, дії яких також могли бути підтримані підводними човнами і постановкою мінних загороджень (300 мін) біля Суліни і Констанци [12, 323].

Як бачимо, планом війни на Чорному морі 1909–1913 рр. передбачав широке використання морських мін як в оборонних, так і в активних (наступальних) цілях. Основною ідеєю оборони безпосередніх підступів до свого узбережжя планами визначалася власне мінно-позиційна оборона. Як зазначається, розрахунок російського командування на своєчасне попередження дій противника був однією зі слабких сторін плану війни на Чорному морі 1909–1913 рр. Ризикованою була також постановка великого мінного загородження у зоні вогню берегових батарей противника [12, 323].

Подальша зміна воєнно-політичної обстановки у період 1911–1914 рр. та зростання могутності морських флотів імовірних противників Росії зажадало не лише перегляду планів війни, але й прийняття заходів для значного посилення російського флоту на Чорному морі. Як зазначалося, Чорноморський флот у період 1910–1914 рр. переважав по силі флот Туреччини. Але остання, знаходячись під впливом Німеччини та керована партією младотурків (тур. Jön Türkler [5]), могла зважитися розпочати нову війну, щоб отримати втрачене положення після Балканських війн і, таким чином, створити базу для відродження країни. З початку XX ст. у Туреччині розгорнувся рух з модернізації її застарілого флоту, на відродження якого всією країною збиралися гроші. З метою посилення свого військового флоту Туреччина замовила у Великобританії два лінійні кораблі типу "дредноут" та також два есмінці, які повинні були вступити в стрій в 1914 р. Після введення до складу турецького флоту цих кораблів він отримав би значну перевагу над Чорноморським флотом Росії [8]. Крім того, після остаточного переходу Туреччини на сторону Троїстого союзу, Німеччина пообіцяла надати їй у разі війни допомогу у вигляді лінійного крейсера та одного або двох легких крейсерів [2, 32; 9, 243]. Водночас російські лінійні кораблі могли вступити в стрій не раніше 1915–1917 рр. До того стало зрозуміло, що Росія, не підсиливши своєї армії паралельно з посиленням у 1913 р. німецької і австрійської армій, не маючи на Чорному морі ні сильного флоту, ні достатніх засобів для перевезення крупного десанту, так само боячись внутрішніх потрясінь, сама війни не розпочне. Тому сприятливе для російського Чорноморського флоту співвідношення сил в 1911–1913 р. піддавалося великому сумніву [9, 243; 2, 32].

У 1911 р. на особливій нараді в Одесі, що розглядала питання про підготовку до висадки морського десанту в район Босфору у зв'язку з напруженою обстановкою на Балканах, командування флоту вже визнало, що панування на морі "недосяжно для Чорноморського флоту при його сучасному стані навіть у тому випадку, якщо противником виявиться лише одна Туреччина. Флот може гарантувати володіння морем навіть протягом 12 діб, оскільки перевага його над турецьким флотом незначна".

У 1912 р. Туреччина приступила до посилення складу свого флоту (включав у цей час 4 старих лінійних корабля, 2 крейсери, 29 міноносців і 17 канонерських човнів), що створювало загрозу втрати панування російського флоту в Чорному морі [1, 196]. Тому Морський генеральний штаб розробив підстави для складання нового плану війни з Туреччиною, в яких вже враховувалося посилення флоту останньої. Виходячи з оцінки співвідношення сил сторін і зовнішньополітичної обстановки, віддаленості головної бази флоту (Севастополя) від Босфору, неминучості протестів нейтральних держав та інших факторів, штаб вважав постійну блокаду протоки неможливої. Замість цього передбачалися періодичні дії біля Босфору. Також припускалося, що Болгарія до рішучої перемоги Росії утримається від війни та буде суто нейтральна, не дозволяючи Росії користуватися її бухтами, як базами для флоту. Румунія до з'ясування результатів зіткнення та вирішення питання з панування на морі також війни не розпочне, зберігаючи суворий нейтралітет. Австро-Угорщина, унаслідок загрози з боку англо-французького флоту, не в змозі буде послати свій флот у Чорне море. При таких обставинах проект оперативного плану на 1914 р., який був затверджений командувачем Чорноморським флотом 28 грудня 1913 р. [12, 324] припускав, що на Чорному морі в 1914 р. війна може бути наступальна лише з боку Туреччини, при обороні з боку Росії і при суворому нейтралітеті в перший період війни Румунії і Болгарії [9, 241-242].

Тому для Чорноморського флоту передбачалися три варіанти плану кампанії: план кампанії 1913–1914 рр. виходив з переваги російського флоту над турецьким і передбачав блокаду Босфору головними силами та бій останніх з турецьким флотом при його спробі вийти в море; план кампанії 1914–1915 рр., враховував перевагу турецького флоту, до складу якого повинні були увійти два лінійні кораблі типу "дредноут", передбачав бій Чорноморського флоту на підготовленій позиції і перехід до наступальних дій у разі ослаблення турецького флоту; план кампанії для періоду після 1916 р., при перевазі російського флоту, коли до його складу повинні були увійти три нові лінійні кораблі, передбачав активні наступальні дії проти Босфору з метою його прориву.

Відповідно до цих варіантів плану кампаній намічалося й використання мін, а саме: при першому – постановка мін біля Босфору для його "закупорки", при другому – створення мінно-артилерійської позиції біля головної бази флоту – Севастополя [2, 31].

В остаточному варіанті плану використання Чорноморського флоту у компанії 1914 р., що став початковим для підготовки флоту до воєнних дій напередодні Першої світової війни, передбачалося розгромити турецьку армію, що могла вторгнутися на Кавказ, і перейти в наступ на "сухому шляху" (суходолі). Для флоту стратегічним завданням визначалося "отримати панування на морі", щоб цим надійно захистити свої береги, звільнити армію від їх оборони, прикрити її тил і дати можливість перевозити війська морем для посилення кавказької армії. Одночасно флоту слід було порушувати морські комунікації Туреччини, зокрема відрізувати сполучення морем з її східною армією [9, 243]. Планом не передбачалися дії по захопленню протоки Босфор силами Чорноморського флоту та десантних під-

розділів і заняття турецької столиці. Як зазначалося, це завдання не може ставитися до тих пір, поки не будуть підготовлені відповідні засоби [10].

Для вирішення головного завдання по завоюванню панування на Чорному морі флоту наголошувалося не шукати, а чекати противника біля свого узбережжя. Командування флоту припускало, що сильніший турецький флот для забезпечення дій своїх сухопутних сил на Кавказі зробить спробу заздалегідь знищити або надійно заблокувати російський флот у Севастополі. За таких умов завданням флоту бачилося "зайняти вигідну позицію для бою поблизу Севастополя та на цій позиції дати рішучий бій" [12, 324]. Позицію передбачалося встановити в районі Одеської затоки на напрямі, що здавався командуванню особливо загрозливим: Одеса – Миколаїв. Флот повинен був зосередитися в Севастополі й чекати підходу противника, щоб тут, у сприятливих для себе умовах, дати йому бій [4].

Ступінь віддалення від Севастополя визначався можливістю використання підводних човнів, гідроавіації і малих міноносців. Постановка мінних загороджень біля Одеси, Керченської протоки та біля входу до Босфору оцінювалася як допоміжні дії, що не мають серйозного значення. План передбачав постановку з початком війни, якщо дозволять обставини, мінного загородження біля Босфору ще до виходу з нього головних сил противника. Це загородження, на думку командування флоту, повинно було надалі ускладнити рух ворожих транспортів, а при успішному для російського флоту бою біля Севастополя ускладнити й відхід до Босфору турецького флоту [12, 324]. Як бачимо, в основу плану війни на морі 1914 р. була покладена та ж сама мінно-артилерійська позиційна оборона підступів до узбережжя та військово-морських баз.

Уся операція Чорноморського флоту поділялася на три частини. Спочатку флот повинен був проводити допоміжну операцію, що полягала у виявленні противника, напряму його руху та виконанні попередніх торпедних атак з метою його ослаблення. Потім передбачалася головна операція, яка полягала в розгортанні головних сил флоту, занятті вигідної позиції і веденні рішучого бою (генеральної битви). Третя частина плану передбачала виконання торпедних атак для розвитку успіху і знищення кораблів противника, що отримали пошкодження в генеральній битві. Інші варіанти дій Чорноморського флоту не розроблялися. Домінувала достатньо упереджена ідея неминучого бою з противником на заздалегідь підготовленій позиції [3, 136]. Слід зазначити, що оперативний план, розроблений на Чорноморському флоті, майже не враховував дії на сухопутному ТВД, не був затверджений морським міністром, хоча інший оперативний план Морський генеральний штаб не створив.

Але жоден з вищезазначених планів війни не міг бути виконаним у точності до повного з'ясування обстановки на Чорному морі, унаслідок чого остаточне встановлення плану воєнних дій на Чорному морі було надане командувачу Чорноморським флотом адміралові А.А. Ебергарду. Це, з одного боку, розв'язувало руки і надавало ініціативу командувачу Чорноморським флотом, а з іншого – характеризувало відсутність ідей у Генеральному штабі. Чорноморському флоту було поставлено умовне завдання і не дано певної вказівки для складання плану кампанії. У результаті, план кампанії Чорноморського флоту на випадок війни, складений в 1914 р., відображав у собі всю невизначеність завдань і низку протиріч, які не могли, в цілому, дати певної ідеї. З одного боку в ньому ми бачимо прагнення до активних операцій з метою отримати панування на морі, а з іншої – знаходимо мету лише оборони берегів. І ця остання точка зору отримала розвиток в плані на 1914 р. [4]. У результаті до літа 1914 р. оперативний план дій Чорноморського флоту фактично не існував, не були також єдиними погляди на ведення війни на Чорноморському театрі. Як наслідок, флоту не були поставлені конкретні бойові завдання на випадок початку воєнних дій [12, 324]. Отже, план війни на Чорному морі 1914 р. носив суто оборонний характер. Проте він не набув широкого поширення в Чорноморському флоті, був недостатньо розробленим і мав багато упущень і умовностей, що показали вже перші дні Першої світової війни.

Стосовно розвитку воєнно-морського мистецтва у довоєнний період цікавим російським досягненням була розробка способів підготовки та ведення морського бою на мінно-артилерійській позиції, що являла собою сукупність морських мінних загороджень і берегових батарей, що їх прикривали, встановлених з метою не допустити кораблі противника в район моря, що оборонявся. До мінно-артилерійської позиції відносився також район моря, де передбачалося розгортання та бойове маневрування з'єднань (груп) кораблів, що призначалися для відбиття у взаємодії з береговою артилерією спроб флоту противника прорватися через мінні загородження [11, 298]. У цей період набула розвиток теорія ведення мінно-загороджувальної операції флоту, яка була сукупністю узгоджених мінно-загороджувальних дій, окремих мінних постановок і забезпечуючих дій, що проводилися за єдиним задумом і планом під керівництвом командувача флотом [3, 139, 141]. Ці теоретичні розробки були цінним внеском у розвиток російського військово-морського мистецтва і отримали практичну реалізацію Чорноморським флотом вже під час Першої світової війни.

Таким чином, можна підсумувати, що завдання Чорноморського флоту у період 1907–1914 рр., визначалися під впливом змін воєнно-політичної обстановки у світі та у чорноморському регіоні, співвідношення військово-морських сил сторін, особливості театру воєнних дій, особистими переконаннями командувача Чорноморським флотом тощо.

До 1909 р. основним завданням, що покладалося на Чорноморський флот, було ведення боротьби за панування на Чорному морі. Однак, наявних сил у нього вистачало лише для боротьби виключно з турецьким флотом. У цьому випадку перемога Чорноморського флоту над противником по-

винна була здобуватися вирішенням активних (наступальних) завдань. При цьому мінні постановки повинні були бути активними та виконувати роль стримуючого засобу, створюватися з метою заборони противнику виходу в Чорне море з боку Босфору.

Після 1909 р., набуття майбутньою війною коаліційного характеру, позначилося на оперативних планах використання Чорноморського флоту, який готувався до боротьби одночасно з декількома флотами. При цих обставинах передбачалося тимчасове панування на морі до проведення мобілізації сухопутних військ. При цьому роль мінних загороджень не змінилася, вони також повинні були виставлятися в активних цілях для перешкоджання флоту противника проходу в Чорне море (вже не лише з боку чорноморських проток, але й з боку р. Дунай).

У разі неможливості завоювання повного панування на морі план дій Чорноморського флоту передбачав протистояння флоту противнику лише в північно-західній ділянці Чорного моря та в Азовському морі. У цьому випадку блокада Босфору не була головним завданням, а мінні постановки вже носили оборонний характер (повинні були здійснюватися біля свого узбережжя). Активні мінні постановки біля Босфору передбачалося проводити за потребою.

Варто зазначити, що в усіх варіантах розвитку обстановки на Чорноморському ТВД мінні загородження мали б бути захищені з метою унеможливлення їх тралення противником: біля узбережжя противника – черговими силами флоту (надводними кораблями та підводними човнами), біля своїх берегів – під захистом берегової артилерії та сил флоту (надводних кораблів і підводних човнів).

Література

1. Бескровный Л.Г. Армия и флот России в начале XX в. Очерки военно-экономического потенциала /Бескровный Л.Г. – М.: Наука, 1986. – 238 с.
2. Гончаров Л.Г. Использование мин в Мировую империалистическую войну 1914–1918 гг. /Гончаров Л.Г., Денисов Б. А – М. – Л.: Военно-морское издательство НКВМФ Союза ССР, 1940. – 176 с.
3. Доценко В. Д. Военно-морская стратегия России /Доценко В. Д. – М.: Изд-во Эксмо; Terra Fantastica, 2005. – 832 с.
4. Кампания на Черном море 1914–1917 гг. Глава XXXIII // Российский Государственный архив Военно-Морского Флота (РГАВМФ): [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: http://www.rgavmf.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=480:-1914-1917.
5. Младотурки / Материал из Википедии – свободной энциклопедии [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki.
6. Морское министерство Российской империи / Материал из Википедии – свободной энциклопедии [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki.
7. Морской генеральный штаб / Материал из Википедии – свободной энциклопедии: [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki.
8. Пеньковський С. Використання мінної зброї німецько-турецьким флотом під час Першої світової війни 1914–1918 рр. / Морська держава // Пеньковський С. [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: http://www.fleet.sebastopol.ua/index.php?article_to_view=109.
9. Петров М. А. Подготовка России к мировой войне на море /Петров М. А. – М-Л.: Государственное военное издательство, 1926. – 272 с.
10. Самсонов А.Черноморский флот в годы Первой Мировой войны / Военное обозрение. – 2010. – 22 декабря /Самсонов А. [Электрон. ресурс]. – Режим доступа: http://topwar.ru/2795-chernomorskij-flot-v-gody-pervoj-mirovoj-vojny.html.
11. Советская Военная Энциклопедия: [в 8 томах] / Пред. Гл. ред. комиссии Н.В. Огарков. – М.: Воениздат, 1978. – Т.5. Линия – Объектовая. – 1978. – 688 с.
12. Флот в Первой мировой войне [в двух томах] / Под ред. С.Н. Ткаченко. – М.: Воениздат, 1964. –Т.1. Действия русского флота. – 648 с.
13. ЦДІАК України. Ф.268. Одесское охранное отделение. – Оп. 2. – Од. зб. 10. – Спр. 182: Переписка с Департаментом полиции, жандармскими управлениями и охранніми отделениями о секретніх сотрудниках, о проверке секретного сотрудниа под кличкой "Курский", о деятельности "Крестьянских братств" партий ессеров и других (нач. 15 сентября 1907 г., оконч. 29 октября 1908 г.). – 207 кадрів. – Перечень всех кораблей и судов Черноморского флота на 28 апреля 1908 г. (вх. 643) (арк. 99 об. –100).

References

1. Beskrovnyi L.G. Armiia i flot Rossii v nachale XX v. Ocherki voenno-ekonomicheskogo potentsiala /Beskrovnyi L.G. – M.: Nauka, 1986. – 238 s.
2. Goncharov L.G. Ispol'zovanie min v Mirovuiu imperialisticheskuiu voinu 1914–1918 gg. / Goncharov L.G., Denisov B. A – M. – L.: Voenno-morskoe izdatel'stvo NKVMF Soiuza SSR, 1940. – 176 s.
3. Dotsenko V. D. Voenno-morskaia strategiia Rossii /Dotsenko V. D. – M.: Izd-vo Eksmo; Terra Fantastica, 2005. – 832 s.
4. Kampaniia na Chernom more 1914–1917 gg. Glava XXXIII // Rossiiskii Gosudarstvennyi arkhiv Voenno-Morskogo Flota (RGAVMF): [Elektron. resurs]. – Rezhim dostupa: http://www.rgavmf.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=480:-1914-1917.
5. Mladoturki / Material iz Vikipedii – svobodnoi entsiklopedii [Elektron. resurs]. – Rezhim dostupa: http://ru.wikipedia.org/wiki.

6. Morskoe ministerstvo Rossiiskoi imperii / Material iz Vikipedii – svobodnoi entsiklopedii [Elektron. resurs]. – Rezhim dostupa: http://ru.wikipedia.org/wiki.
7. Morskoi general'nyi shtab / Material iz Vikipedii – svobodnoi entsiklopedii: [Elektron. resurs]. – Rezhim dostupa: http://ru.wikipedia.org/wiki.
8. Penkovskyi S. Vykorystannia minnoi zbroi nimetsko-turetskym flotom pid chas Pershoi svitovoi viiny 1914–1918 rr. / Morska derzhava // Penkovskyi S. [Элektron. resurs]. – Rezhym dostupa: http://www.fleet.sebastopol.ua/index.php?article_to_view=109.
9. Petrov M. A. Podgotovka Rossii k mirovoi voine na more / Petrov M. A. – M-L.: Gosudarstvennoe voennoe izdatel'stvo, 1926. – 272 s.
10. Samsonov A.Chernomorskii flot v gody Pervoi Mirovoi voiny / Voennoe obozrenie. – 2010. – 22 dekabria /Samsonov A. [Elektron. resurs]. – Rezhim dostupa: http://topwar.ru/2795-chernomorskij-flot-v-gody-pervoj-mirovoj-vojny.html.
11. Sovetskaia Voennaia Entsiklopediia: [v 8 tomakh] / Pred. Gl. red. komissii N.V. Ogarkov. – M.: Voenizdat, 1978. – T.5. Liniia – Ob"ektovaia. – 1978. – 688 s.
12. Flot v Pervoi mirovoi voine [v dvukh tomakh] / Pod red. S.N. Tkachenko. – M.: Voenizdat, 1964. –T.1. Deistviia russkogo flota. – 648 s.
13. TsDIAK Ukraïni. F.268. Odesskoe okhrannoe otdelenie. – Op. 2. – Od. zb. 10. – Spr. 182: Perepiska s Departamentom politsii, zhandarmskimi upravleniiami i okhrannimi otdeleniiami o sekretnikh sotrudnikakh, o proverke sekretnogo sotrudnia pod klichkoi "Kurskii", o deiatel'nosti "Krest'ianskikh bratstv" partii esserov i drugikh (nach. 15 sentiabria 1907 g., okonch. 29 oktiabria 1908 g.). – 207 kadriv. – Perechen' vsekh korablei i sudov Chernomorskogo flota na 28 aprelia 1908 g. (vkh. 643) (ark. 99 ob. –100).

УДК 069:7

Марченко Ірина Яропoлківна
здобувач Центру пам'яткознавства
НАН України і Українського товариства
охорони пам'яток історії та культури
e-mail: marchenko.autent@yandex.ru

ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК ДЕЯКИХ МЕТОДИК РЕСТАВРАЦІЇ СТАНКОВОГО ЖИВОПИСУ В КОНТЕКСТІ ВПЛИВУ НА ПОСТРЕСТАВРАЦІЙНИЙ СТАН ЕКСПОНАТІВ У XX СТ.

У статті розглянуто основні тенденції розвитку вітчизняної школи реставрації XX ст. Особливу увагу приділено періоду 50-60-х років XX ст., як етапу розвитку наукових та технологічних засад галузі. Проаналізовано еволюцію деяких реставраційних методик та їх можливий вплив на подальше зберігання художніх пам`яток у музеях.

Ключові слова: реставрація, консервація, воско-смоляні мастики, клейові розчини, ВЦНДЛКР (Всесоюзна центральна науково-дослідницька лабораторія з консервації та реставрації музейних художніх цінностей у Москві), паркетаж, полівініловий спирт.

Марченко Ирина Яропoлковна, *соискатель Центра памятниковедения НАН Украины и Украинского общества охраны памятников истории и культуры*

Историческое развитие некоторых методик реставрации станковой живописи в контексте воздействия на постреставрационное состояние экспонатов в XX в.

В статье рассмотрены основные тенденции развития отечественной школы реставрации XX в. Особенное внимание уделено периоду 50-60-х годов XX в., как этапу развития научных и технологических основ реставрационной деятельности. В исследовании проанализирована эволюция некоторых реставрационных методик и их возможное воздействие на дальнейшее хранение художественных памятников в музеях.

Ключевые слова: реставрация, консервация, воско-смоляные мастики, клеевые растворы, ВЦНИЛКР (Всесоюзная центральная научно-исследовательская лаборатория консервации и реставрации музейных ценностей в Москве), поливиниловый спирт.

Marchenko Iryna, *Applicant of National Center for Monument Studies under NAS and Ukrainian Association for Protection of Historical and Cultural Monuments, Kyiv City.*

Historical development of some easel painting restoration techniques and their impact on post restoration state of exhibits in the 20th century.

The article describes the main trends in the development of the national school of restoration in the 20th century. Special attention is paid to the period of 50-60 years, as the stage of development of scientific and technological bases of the field. The evolution of some restoration techniques and their potential impact on further museums artifacts storage are analyzed.

Keywords: restoration, conservation, wax-resin mastic, adhesive solutions, CRLCR (Central Research Laboratory for Conservation and Restoration of museum art treasures in Moscow), tesselation, polyvinyl alcohol.

У музейній практиці реставрація є одним з основних та найстаріших методів впливу на стан збереження експонатів. Такі, очевидно, важливі аспекти зберігання, як кліматологічний чи біологічний,

© Марченко І. Я., 2015

не одразу стали повноцінною частиною музейної практики, тоді як реставрація завжди розглядалася як першорядний аспект збереження пам`яток в музеї. Це можна частково пояснити тим фактом, що реставрація мала свою "донаукову" історію, тоді як інші музейні дисципліни (кліматологія, мікологія, ентомологія та ін.) такої історії не мали. Оскільки в кожному об`єкті закладена тенденція до старіння, то музейним співробітникам доводиться вести боротьбу з часом та законами природи. Все це складає зміст понять реставрація та консервація. Реставрація буквально означає відновлення втрачених фрагментів твору, в більш широкому значені це комплекс оперативних заходів з відновлення належного стану експоната. Поняття "консервація" у більшості випадків розуміють в вузькому сенсі як частину оперативних реставраційних засобів, спрямованих на забезпечення міцності та хімічної інертності матеріалів живопису. Однак термін "консервація" є досить розлогим поняттям, що лише частково включає в себе масштабні оперативні реставраційні заходи, а в іншій своїй частині базується на створенні умов, які унеможливлюють утворення руйнувань пам'яток. При розгляді останнього аспекту прийнято вживати термін "превентивна", тобто попереджувальна консервація. Теоретична та практична розробка цього терміна відбулася протягом останніх 25-30 років. До цього часу основна увага в забезпеченні належного стану експонованих творів живопису у музеї приділялася саме реставраційним заходам. І лише поступово, так би мовити еволюційно, в музейній практиці дійшли висновків, що реставрація не є панацеєю і не замінює собою неналежне зберігання. Отже, завданням превентивної консервації – створення і постійне підтримання стабільного музейного мікроклімату і відповідної освітленості музейних предметів.

Можна констатувати, що превентивна консервація стала результатом усвідомлення обмеженості реставрації як основного інструменту збереження експонатів, однак це не означає, що реставрація втратила своє колишнє значення. Очевидним є той факт, що стан більшості художніх фондів музеїв у минулому і нині залишає бажати кращого, а кількість творів, що потребували та потребують оперативного втручання реставратора, часто є критичною. Саме тому своєчасна реставрація продовжує відігравати важливу роль у збереженні музейного предмета.

Різним аспектам даної теми присвячена велика кількість окремих статей та доповідей, які в основному вийшли друком у 60-70-ті роки XX ст. Їх автори – це реставратори-практики та співробітники профільних наукових та дослідних організацій, серед яких можна виділити Карасеву В. Н., Сорокіну А. А., Томашевич Г. Н. та Тростянську Є. Б. В останні роки розробкою цієї теми активно займалася Ніколашкіна А. Б.

Метою даного дослідження є аналіз еволюційного розвитку ряду реставраційних методик, пов`язаних з консервацією станкового живопису на полотняних основах. Хронологічні рамки дослідження: 40-70-ті роки XX ст.

Говорячи про реставрацію, зазначимо, що розвиток її наукового напрямку відбувався протягом усього XX сторіччя. Перша половина XX ст. відзначилась значним розвитком вітчизняної теорії реставрації. Протягом XX ст. у теоретичних працях велася дискусія щодо розуміння кінцевої мети реставрації, яка, у свою чергу, дала імпульс полеміці щодо питання, що ж власне є предметом реставрації: матеріальна субстанція предмета або культурно-історична та художня функції експоната [1, 56]. Це принципове питання для реставрації як науки, воно і сьогодні залишається головним в теорії реставрації. На практиці ці пошуки часто носили дуже сумнівний характер, оскільки часто породжували радикальні підходи та методики, що були обумовлені особистісними смаковими вподобаннями реставраторів та інших музейних співробітників. Зауважимо, що відношення до реставрації як до утаємниченої галузі знань, що побутувало у XIX ст., все ще нагадує про себе в цей період.

Проведена з початку 40-х до початку 60-х років практична реставрація, що мала, як було сказано вище, виключно емпіричний характер, в методологічному плані була орієнтована на активне відновлення пам’яток. Вже тоді наукова громадськість піддавала таке положення аргументованій критиці. Так, до прикладу, Ержі Кубяк, відомий польський дослідник, писав, що "...у нас стає все більше пам’ятників, але все менше і менше справжніх творінь" [1, 47]. Практика відновлення, а вірніше, створення імітаційних копій, після Другої світової війни поширилася більшою мірою в царині архітектури та скульптури, оскільки саме ці групи пам’яток постраждали в Європі найбільше. Тенденції до поновлення в галузі реставрації станкового живопису були менш істотними і реалізовувалися, головним чином, в тотальному видаленні лакових покриттів.

Відтак, сформована наприкінці 40-х – на початку 50-х років ситуація гостро поставила питання про принципи реставрації та її методологію. Зазначимо, що подібний процес вже відбувався на початку XX століття. Більшість з цих питань була успішно вирішена після 50-х років. Ми можемо констатувати, що у другій половині 50-х – у 60-х роках XX століття на хвилі зростання технологічної реставраційної культури формується особливий погляд на результати виконаної після Другої світової війни роботи з порятунку культурних пам'яток. Оскільки безліч пам'яток постраждало від методично неналежних реставрацій, то музейники задавалися питанням, які принципи, призвели до таких результатів? Виявилося, що велика кількість теоретичних формулювань і принципів існувала лише в усній формі і суб'єктивно інтерпретувалася у реставраційній практиці. Часто ці принципи були результатом некритичної практики, яка ґрунтувалась на прагненні додати об`єкту, що реставрується, так званого експозиційного вигляду будь-якою ціною. При цьому не існувало єдиної системи понять та термінів [5, 25-27].

Дедалі очевиднішим є думка про неможливість існування реставрації без фундаменту з досліджень хіміко-технологічними та фізичними методами, заснованими на досягненнях технічного прогресу. Нові мате-

ріали і нетрадиційні технології швидко входили в практику реставрації та консервації з розвитком прикладних наук і техніки, що визначило розвиток історії реставрації другої половини XX століття в новому напрямку, де технологічний аспект по праву зайняв гідне місце і багато в чому сформував нову методологію.

Звичайно, методи та засоби, які використовувались в реставраційній практиці, завжди впливали на стан об`єктів, що реставрувалися, і XX століття не стало винятком. У першій половині XX ст., як було зазначено вище, найбільш резонуючим було питання розчисток та видалення лакового шару з картин, також мали місце суперечки щодо переносів творів на нові основи, методики дублювання та тонування втрат.

Без сумніву, успішна реставрація здатна значно покращити матеріальну цілісність усіх шарів твору, внаслідок чого твір спроможний витримувати набагато більші кліматологічні навантаження, вже не кажучи про можливості його експонування та переміщення. Прикладом можуть слугувати процедури відновлення зв`язків між шарами живописного твору (ґрунту та основи, фарбового шару та ґрунту) або консолідація в межах одного шару (усунення деструкції грунту чи порошкування фарбового шару). Зазвичай художні твори, фарбовий чи грунтовий шар яких перебуває в аварійному стані, не можуть бути експоновані і зберігаються у фондосховищах у горизонтальному стані для запобігання утворення втрат. Проведення реставраційних заходів у таких випадках дозволяє якщо і не експонувати живописний твір, то принаймні зберігати належним чином та переміщувати всередині фондосховищ.

Інші процедури, такі як, наприклад, дублювання часткове (дублювання пруг) або повне, може як значно покращити стан живопису, так і негативно вплинути на нього, а в подальшому ускладнити його зберігання в музеї. Розглядаючи докладніше, зазначимо, що найпоширенішим адгезивом дублювання у радянській музейній практиці був осетровий (риб`ячий) клей, хоча можна зустріти приклади дублювання і на воско-смоляну мастику. Говорячи про частоту застосування цієї методики серед реставраторів XX ст., можна зробити висновок, що у першій половині минулого століття дублювання все ще розглядалося як "рятівне коло" для будь якого живопису, оскільки навіть картини з незначними ушкодженнями основи піддавали цій процедурі. Так, наприклад, Є. В. Кудрявцев у своєму посібнику "Техніка реставрації картин", що вийшов друком у 1948 році і отримав дуже схвальний відгук таких діячів, як академік І. Е. Грабар, перераховує велику кількість показань для дублювання полотна, а наприкінці додає: "Оскільки гарне дублювання не може зашкодити речі, а навпаки, робить її більш міцною, то цілком можна визнати бажаним застосування дублювання як профілактичної міри у тих випадках, коли воно викликано гострою необхідністю" [4, 75]. Під формулюванням "гостра необхідність" Кудрявцев мав на увазі і наявність малих проривів на невеликого розміру експонатах, і відсутність пруг на картині, і навіть просто вік твору: "нарешті, дублювання майже завжди корисне для старої картини…", – писав він. Багаторічні спостереження показали, що картини, дубльовані на риб'ячий клей, з часом втрачають свою еластичність і стають ламкими, деформуються. Це призводило до частого відставання авторського полотна від дублюючого. Жорсткість, яку з часом набували клейові плівки, особливо помітно виявлялася при транспортуванні або накатці живопису на вали. Зазначені дефекти клейової плівки викликані поступовим зникненням з неї вологи. Автори констатували, що висихання глютинового клею супроводжується значною об`ємною усадкою і зниженням ваги плівки на 60-96 % від первісних показників [6, 175-180]. Оскільки волога в клейовій плівці виконує функцію пластифікатора, більш тривале зберігання її у клейовій плівці забезпечує її еластичність, зменшує усадку, і відповідно ступінь короблення в процесі зберігання. Недоліки клейових плівок були відомі здавна, серед пластифікаторів клею вже з XIX ст. використовували різні матеріали вуглецевої природи, такі як мед, пиво та фруктові цукри. Постало питання науково обґрунтованої модифікації клею. Над цією проблемою протягом 1964-65 рр. працювали співробітники Відділу методики реставрації станкового олійного живопису (далі ВМРСОЖ) ВЦНДЛКР З. Черкасова та М. Алексєєва, завданням було знайти модифікатор, що мав усі плюси меду, але був позбавлений його недоліків, таких, наприклад, як його міграція на поверхню з клейової плівки з часом. В результаті своїх досліджень співробітники не знайшли йому належної заміни та рекомендували саме бджолиний мед як кращий пластифікуючий агент, саме рецептури з медом увійшли в посібник для реставраторів, що був виданий ВЦНДЛКР у 1977 р. Цікавим в цьому контексті був досвід Всеросійського художнього науково-реставраційного центра – ВХНРЦ, де у 60-ті рр. в якості речовин, що пластифікують, використовували, окрім меду, глюкозу, сахарозу та полівініловий спирт (ПВС), при чому перевага надавалася останньому. На думку співробітників ВХНРЦ, він був найкращим пластифікатором у випадку зберігання відреставрованого живопису в умовах підвищеної вологості та температури. Цей досвід колег був відомий Черкасовій та Алексєєвій, однак вони не включили ПВС у свої дослідження, оскільки цей новий матеріал важко було дослідити на предмет його змін при старінні, на відміну від традиційних модифікаторів, що є прикладом досить упередженого ставлення до синтетичних матеріалів, яке поширене і в наш час. Результатом роботи дослідників стали розлогі рекомендації по рецептурах клейових розчинів та методик дублювання. Ці дослідження, проведені у 60-ті рр., а згодом доповнені у 70-ті, стали фундаментальними для вітчизняної реставрації олійного живопису; методики, що були розроблені в той час, стали загально визнаними у радянській та пострадянській реставраційній методології, вони використовуються і сьогодні. Однак дослідники тих років знайшли і недоліки методики дублювання на тваринні клеї. Так, дослідним шляхом було доведено, що розчини риб'ячого клею не дають суцільного склеювання внаслідок низь-

кої пастозності, а клейовий шов не є рівномірним, що призводить до подальшого роз дублювання. Як вихід пропонувалося розробити рецептуру клею з додаванням мінеральних або органічних агентів-наповнювачів, які б збільшили пастозність розчину без збільшення відсотковості клею, однак такі наповнювачі не були знайдені.

На окремий розгляд заслуговує проблема зберігання живопису, дубльованого або укріпленого на воско-смоляні мастики. Подібні картини можна знайти в усіх великих музеях. Ця технологія не є надбанням вітчизняної реставрації, вона прийшла із Заходу, і користувалася особливою популярністю в північних європейських країнах з помірним та холодним кліматом. До появи синтетичних адгезивів воско-смоляні мастики були єдиними матеріалами, здатними укріпити живопис, написаний на гладеньких поверхнях. Ще у 50-60 роках багато хто з реставраторів вважав цей спосіб якщо не кращим, то принаймні не найгіршим. Основні випадки тогочасного застосування воско-смоляних мастик перераховані в статті 1960 року співробітника ВЦНДЛКР В. Н. Карасьової. Автор рекомендує цю методику в наступних випадках: при розшаруванні багатошарового живопису; при відшаруванні олійного фарбового шару від олійного або емульсійного грунта з великою часткою вмісту олії; при відшаруванні від фабричного полотна, з якого не був видалений тальк; у випадку необхідності розм`якшення жорсткого олійного ґрунту; у випадку, коли фарбовий шар і ґрунт сильно деструктовані й існує небезпека проникнення розчину риб`ячого клею в структуру полотна; у випадку коли відбулося зморщення фарбового фару разом з ґрунтом; при опіках фарбового шару, при здуттях фарбового шару на картинах, виконаних на основі з металу, дерева і на картинах, що вже реставрувалися за допомогою воско-смоляних мастик; на картинах, уражених пліснявою [3, 27-40]. Отже, можна констатувати, що рекомендації по застосуванню мастик були дуже широкими. Однак спостереження за картинами, відреставрованими таким чином, довели, що наслідки такого способу реставрації можуть бути дуже негативними. Виявилося, що, по-перше, віск просочує усі елементи живописного матеріалу, по-друге, він взаємодіє зі структурними елементами живопису, що призводить до непоправних наслідків. Об`єктивні докази цьому були представлені вже у 60-ті рр. кількома авторитетними дослідниками. Вони зазначали, що в ряді випадків віск підфарбував або змінив колір фарб та ґрунтів, кольорова гамма картини при цьому непередбачувано змінилась, в деяких випадках спостерігалося пом`якшення або набухання та розтріскування фарбового шару на олійному в`язиві.

Вже на початку 70-тих рр. ставлення до воско-смоляних мастик в світовій і радянській практиці різко змінюється, в ряді публікацій та музейних звітів музейники доводять, що віск змінює оптичні властивості живопису, ґрунту та основи, прискорює старіння матеріалів експонату, низька структурна міцність воску робить неефективним будь-яке подальше реставраційне втручання іншими методами, а адгезиви, що містять віск, сприяють розвитку значних пластичних деформацій, що протікають під дією власної ваги картин. Так само негативним був і досвід відновлення зв`язків між різними шарами твору за допомогою воско-смоляних мастик.

З огляду на вище зазначене, на конференції ICOM (Міжнародної Ради Музеїв) у 1975 році було прийнято рішення про небажане використання восковмісних матеріалів для дублювання та укріплення станкового олійного живопису, після чого мастики на основі воску досить швидко зникають з музейної практики Радянського Союзу, хоча залишаються популярними в країнах їх традиційного використання, наприклад, в Німеччині. Однак, вже відреставровані такими методами картини встигли стати великою проблемою як для музейних реставраторів, так і для зберігачів. Сьогодні жодні з відомих та науково обґрунтованих методик не здатні істотно вплинути на їх стан, і постає питання розробки специфічних методик з використанням синтетичних адгезивів для реставрації таких картин.

Ще одна реставраційна методика, що викликала великий резонанс у професійних колах минулого сторіччя, це перенесення живопису з однієї основи на іншу. Методика була розроблена ще у першій пол. XVIII ст. Перші згадки про перенесення живопису ми знаходимо у 20-х років XVIII ст. у Італії та Франції, звідки ця практика поширилася на всю Європу. Операція виглядала наступним чином: лицьовий бік картини заклеювався кількома шарами тканини чи паперу, після чого основа зі зворотнього боку поступово видалялася. Згодом фарбовий шар з грунтом або без нього дублювався на нову основу (нерідко інакшу, найчастіше дерев'яну основу замінювали на полотняну). Подібні маніпуляції були дуже небезпечними для художнього твору, однак, як було сказано вище, вони були надзвичайно популярними, вважалося, що вони ладні вирішити чи не всі проблеми як з основою, так із іншими шарами. XIX ст. стало століттям перенесень, і навіть у пер. пол. XX ст. ця гостро критикована практика лишалася досить поширеною. Реставратори др. пол. XX ст. в ряді випадків також не виключали можливість запровадження цієї методики по відношенню до заміни деструктованих дерев'яних основ на нові, теж дерев'яні. В цьому випадку принципово не змінювалась структура основи і це не викликало такої кількості запитань, як із заміною дерев'яних основ на полотняні. І хоча з точки зору подальшого зберігання експонату нова основа і є доцільною, з точки зору збереження цілісності та самодостатньої цінності кожного з елементів об`єкта, така заміна є недоречною.

Отже, проблеми зберігання станкових художніх пам`яток протягом усього періоду розвитку музейної справи були найбільш актуальними, оскільки саме збереження пам`яток є однією з основних функцій музеїв. З розвитком музейної справи стала очевидною неможливість вирішення комплексу цих проблем без залучення фахівців із галузей точних наук, таких як кліматологія, біологічні дисципліні-

ни, хімія, оптика та ін. З інтеграцією цих наук у музейну справу у другій половині XX ст. було вирішено низку теоретичних питань та практичних проблем в царині збереження музейних фондів.

Критичне осмислення реставраційної практики відбувалося протягом XX століття, в ужитковому плані призвело до розвитку низки методик, які у свою чергу стали підставою для мінімізації впливу на стан художнього твору, шляхом зменшення інтеграційних процесів під час проведення реставраційно-консерваційних заходів. Так, на зміну тотальним "розкриттям", перенесенням та дубляжам прийшли більш точкові методики. Ряд реставраційних операцій, що мали велике розповсюдження в попередній період, у др. пол. XX ст. визнаються взагалі недоцільними та поступово зникають з музейної практики. Вище згадані фактори формували технологічно успішну вітчизняну реставраційну школу, яку відрізняло дбайливе і шанобливе ставлення до авторського живопису, що супроводжується прагненням виявити і зберегти все, що відносилося до задумів творця. При цьому реставратори, які на початку століття намагалися надати картині експозиційного вигляду будь якою ціною, з часом, озброєні вже техніко-технологічними дослідженнями на відповідному тому часу технічному рівні, прагнули звільнити картину від внесених часом і обставинами спотворень. Отже, археологічні принципи реставрації, розроблені у першій чверті XX століття, з часом починають вагомо проявлятися у всіх видах реставраційних робіт цього періоду.

Історія реставрації другої половини XX століття наочно демонструє тісний зв'язок теоретичної, методологічної та технологічної областей історії реставрації. Технологічна історія реставрації другої половини XX століття увібрала емпіричний досвід першої половини XX століття і розвинула його на іншому рівні матеріальної культури, використовуючи швидкопрогресуючі досягнення науки і техніки. Поряд з питаннями методології у цей час одним з головних завдань реставрації стає вдосконалення реставраційних методик, що яскраво видно на прикладі робіт з модифікації клейових розчинів для дублювань. Але головним досягненням можна вважати те, що нові методики дозволили мінімізувати реставраційний вплив на музейний предмет.

Література

1. Бобров Ю. Г. Теория реставрации памятников искусства: закономерности и противоречия / Юрий Григорьевич Бобров. – М.: Эдсмит, 2004. – 344с.: ил.

2. Зайцев А.А. Реставрация картин на досках / А. А. Зайцев // Реставрация произведений станковой масляной живописи / Учебное пособие. – М., 1977. – С.185-190.

3. Карасева В. Н. Укрепление красочного слоя и грунта воско-смоляными мастиками / В. Н. Карасева // Вопросы реставрации: Методическое пособие. – М.,1960. – С.26-40.

4. Кудрявцев Е. В. Техника реставрации картин / Е. В. Кудрявцев. – М.: Издательство В. Шевчук, 2002. – 252 с.

5. Лелеков Л. А. Теоретические проблемы современной реставрационной науки / Л. А. Лелеков // Художественное наследие. – М., 1989. – Внеочередной выпуск. – С.25-27.

6. Тростянская Е. Б. Клеевые составы для дублирования / Е. Б. Тростянская, Г. Н. Томашевич, Е. В. Сорокина // Вопросы реставрации: Методические рекомендации. – М., 1960. – С. 174-182.

References

1. Bobrov Yu. G. Teoriya restavratsii pamyatnikov iskustva: zakonomernosti I protivorechiya / Yurii Grigorievich Bobrov. – M. : Edsmit, 2004. – 344 s.: il.

2. Zaitsev A.A. Restavratsiya kartin na doskah // Restavratsiya proizvedeniy stankovoy maslyanoy zhyvopisi / Uchebnoye posobiye. – M., 1977. – P.186-188.

3. Karaseva V. N. Ukreplenie krasochnogo sloya i grunta vosko-smolyanymi mastikami // Voprosy restavratsii / Metodicheskoye posobie. – M.,1960. – P.27-40.

4. Kudryavtsev Ye. V. Tekhnika restavratsii kartin. – M., 2002. – P.75.

5. Lelekov L. A. Teoreticheskiye problemy sovremennoy restavratsionnoy nauki // Khudozhestvennoye nasledie. –Vneocherednoy vypusk. – M., 1989. P.25-27.

6. Trostyanskaya Ye. B., Tomashevich G. N., Sorokina Ye. V. Kleyevyie sostavy dlya dublirovaniya // Voprosy restavratsii / Metodicheskiye rekomendatsii. M., 1960. – P. 175-180.

УДК [930.85 : 021] (477.52) "1990/2000"

Чижов Олександр Ігорович
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв
e-mail: alogast@mail.ru

РОЗВИТОК ТА ОСНОВНІ ПРОБЛЕМИ ФУНКЦІОНУВАННЯ МАСОВИХ ТА УНІВЕРСАЛЬНИХ БІБЛІОТЕК СУМСЬКОЇ ОБЛАСТІ: 90-і роки XX – початок XXI ст.

У статті досліджуються зміни, що відбулися у бібліотечній сфері Сумської області у 90-х роках XX – на початку XXI ст. Проаналізовано головні проблеми бібліотечних закладів Сумщини у нових соціально-економічних умовах незалежної України, визначені основні напрями їх діяльності. Висвітлено роль бібліотек області у патріотичному та гуманістичному вихованні населення. Розкрито спроби оптимізації роботи бібліотек в умовах недостатнього фінансування. Спеціальна увага приділяється впровадженню сучасних інформаційних технологій у роботу бібліотек. Також у статті наведено рекомендації щодо шляхів подальшого розвитку бібліотечної галузі.

Ключові слова: бібліотечні заклади, Сумська область, культура, бібліотечна галузь.

Чижов Александр Игоревич, *соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Развитие и основные проблемы функционирования массовых и универсальных библиотек Сумской области: 90-е годы XX – начало XXI в.

В статье исследуются изменения, произошедшие в библиотечной сфере Сумской области в 90-х годах XX – в начале XXI века. Проанализированы главные проблемы библиотечных учреждений Сумщины в новых социально-экономических условиях независимой Украины, определены основные направления их деятельности. Освещена роль библиотек области в патриотическом и гуманистическом воспитании населения. Раскрыты попытки оптимизации работы библиотек в условиях недостаточного финансирования. Специальное внимание уделяется внедрению современных информационных технологий в работу библиотек. Также в статье приведены рекомендации относительно путей дальнейшего развития библиотечной отрасли.

Ключевые слова: библиотечные учреждения, Сумская область, культура, библиотечная отрасль.

Chizhov Oleksandr, *Researcher of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

The development and main operation problems of mass and universal Sumy region libraries in the 90-s of XX century – at the beginning of XXI century.

The changes in the libraries field of Sumy region at the 90s of XXth – beginning XXIth century are explored in this article. The major problems of the establishments of libraries in Sumschina in the new socio-economic conditions of independent Ukraine and the mainstream activity of development are analyzed here. The role of libraries in the field of patriotic and humanistic education of the population is shown. The attempts to optimize the libraries work in low funding conditions are exposed. The special attention is paid to the implementation of modern information technologies in the library work. Also the article contains recommendations on ways to further libraries developing.

Keywords: establishments of libraries, Sumy region, culture.

З проголошенням Україною незалежності у 1991 р. перед її бібліотечними закладами постав значний обсяг роботи з формування у населення нового патріотичного мислення, популяризації українських національних і світових культурних цінностей. У зв'язку з недостатнім державним асигнуванням у нових соціально-економічних умовах бібліотеки набувають досвіду пошуку позабюджетних джерел фінансування, поєднання зусиль з іншими культурно-просвітницькими закладами та організаціями задля успішного виконання своїх функцій. Також на даний період припадає настання ери інформаційного суспільства, що сприяло початку комп'ютеризації бібліотек, розширенню їх інформаційних та комунікативних можливостей.

Метою даної статті є комплексне дослідження процесів розвитку і перетворень у бібліотечній справі Сумської області у 90-х рр. XX ст. – на початку XXI ст. Досягнення мети передбачає вирішення таких завдань: визначити зміни у спрямованості змісту діяльності бібліотек Сумщини після здобуття Україною незалежності, дослідити головні проблеми, що виникли перед бібліотечними закладами у нових соціально-економічних умовах, проаналізувати досвід впровадження комп'ютерних технологій в роботу цих закладів, розширення зв'язків бібліотек Сумщини з іноземними культурно-просвітницькими організаціями. Об'єктом дослідження є культурне життя Сумщини у 90-х рр. XX ст. – на початку XXI ст., а предметом – особливості функціонування бібліотечних закладів Сумської області у зазначений період.

Проблеми розвитку бібліотечної справи Сумської області за часів незалежності України у спеціальній літературі відображені слабо. Лише у збірнику статей "Історія бібліотечної справи Сумщини" [20] деякими авторами наводяться епізодичні дані за темою, що досліджується. Головними джерелами матеріалу для написання даного дослідження стали документи Державного архіву Сумської області та статті, що містяться у місцевій періодиці. Також у дослідженні були використані статистичні документи обласного відділу культури та туризму Сумської області.

Після проголошення Україною незалежності та зміни державної ідеології перед її бібліотечними закладами зникли останні перепони на вивчення і популяризацію тем, що накладали радянська

© Чижов О. І., 2015

ідеологічна доктрина та підконтрольність України союзному центру. Тепер історичний, краєзнавчий, народознавчий напрямки роботи бібліотек, що почали активно розвиватися ще за часів перебудови [6, 10 – 11], разом з пропагандою бібліотеками тем про боротьбу України за незалежність, про її соборності [8, 13], стали базою для створення нового патріотичного мислення у населення.

Важливою ділянкою роботи бібліотечних працівників у складні часи перехідного періоду, коли змінювалися ідеологічні та духовні орієнтири, були заходи щодо поширення серед населення ідей людяності та милосердя. Так, Сумською обласною універсальною науковою бібліотекою для проведення у бібліотеках області у 1995 р. було підготовлено сценарій вечора відпочинку "Літа на осінь повернули" (до відзначення Міжнародного дня літніх людей), проводилися уроки доброти і милосердя "Чужого горя не буває", "Хай добро поновить ваші душі" та ін. [10, 13].

Після остаточного відкидання Україною комуністичної ідеології, бібліотеки почали активніше висвітлювати негативні моменти радянського минулого, продовжуючи тенденцію, започатковану у часи перебудови. Так, бібліотеки досліджували і широко висвітлювали таку трагічну сторінку нашого минулого, як навмисно створений голод 1932 – 1933 рр. Бібліотеки вели пошук матеріалів про померлих, записували свідчення очевидців, оформлялася Книги пам'яті жертв голодомору. Проводилися масові заходи на теми "Голодомор 1933 рр.: біль і жах нашого народу", "Правда про голод в Україні" та ін. Популяризувалася література за темою. Наприклад, у 1993 р. до бібліотеки с. Грунь Охтирського району на річницю вшанування пам'яті померлих було запрошено свідка цих подій письменника І. А. Цюпу, автора повісті про події 1933 р. "Згорьована Грунь" [9, 14].

У бібліотеках тривала робота з популяризації літератури з охорони природи та екології, поштовхом до активної пропаганди якої у 80-і рр. XX ст. стала аварія на Чорнобильській атомній станції. Так, у 1993 р. в обласній універсальній науковій бібліотеці було проведено ряд заходів з циклу "Майбутнє України та екологічний курс держави" [9, 7].

Більш докладно та об'єктивно почала вивчатися та висвітлюватися культура і мистецтва Західної Європи та США XIX – XX ст., які раніше вважалися буржуазними. Наприклад, у 1993 р. до 80-річчя від дня народження Вів'єн Лі в обласній універсальній науковій бібліотеці було проведено вечір "Актриса-легенда", після якого демонструвався фільм "Віднесені вітром". Разом з Сумським художнім музеєм було проведено вечір, присвячений життю та творчості Вінсента Ван Гога [9, 8].

Не були забуті і позитивні традиції радянського минулого: тривало виховання бібліотеками молодого покоління на прикладі подвигу нашого народу у Великій Вітчизняній війні. Так, у 1994 р. в області проводилися численні заходи до 50-річчя визволення України від німецьких загарбників: бесіди, уроки мужності, історичні години [6, 10].

У зв'язку з тим, що у 90-і рр. XX ст. у незалежній Україні одним з головних завдань бібліотек було комплектування фондів літературою українською мовою, а також з тим, що більшість комуністичної ідеологічної літератури, яка вилучалася з їх фондів, була на російській мові, у бібліотеках поступово скорочувався кількісний розрив між літературою на українській та російській мовах. Якщо у 1992 р. україномовний книжковий фонд області становив 5276,84 тис. примірників, а російськомовний становив 7794,7 тис. примірників [14, 2], то у 1995 р. – 5068,08 тис. та 6608,21 тис. відповідно [15, 2 зв.]. Внаслідок активної популяризації бібліотеками творів української літератури, поступово зростала книговидача книжок українською мовою. Так, якщо в обласній дитячій бібліотеці книговидача книжок українською мовою у 1993 р. становила 14,6 % [6, 9], то у 1995 р. вона становила вже 20,8% [7, 2–3].

У 1995 р. діяльність бібліотек незалежної України була підведена під нову нормативну базу. 27 січня цього року Верховною Радою було прийнято Закон України № 32/95 "Про бібліотеки і бібліотечну справу". Цей закон визначав загальні засади бібліотечної справи і бібліотечну систему України, встановлював вимоги до формування та збереження бібліотечних фондів, бібліотечного обслуговування з метою задоволення інформаційних, наукових та культурних потреб суспільства [3].

Проте повноцінній реалізації нових можливостей бібліотек відчутно перешкоджало різке погіршення економічної ситуації у молодій державі у 90-х рр. XX ст., що зумовило кризові явища і в бібліотечній сфері. Відбувалося відчутне зменшення показників діяльності бібліотек. Так, через брак коштів значно погіршилися умови комплектування бібліотечних фондів. Наприклад, якщо у 1990 р. бібліотеки системи Міністерства культури отримали 875,19 тис. примірників літератури [13, 1 зв.], то у 1995 р – 340 тис. [16, 2]. До того ж, більша частина літератури, що надходила до бібліотек, була одержана ними не за бюджетні кошти. Так, з 1702 примірників літератури, що отримала Сумська обласна дитяча бібліотека у 1995 р., за бюджетні кошти було придбано лише 672 одиниці літератури. За рахунок спонсорської допомоги надійшло 275 одиниць літератури, 184 примірника підручників та книг серії "Шкільна бібліотека" було отримано за домовленістю з обласним управлінням освіти, 509 одиниць – отримано як подарунки, 62 одиниці – від читачів як відшкодування за втрачену літературу. За бюджетні кошти кожна центральна дитяча бібліотека отримала у 1995 р. лише по 200 примірників літератури (разом з журналами і брошурами). Сільські бібліотеки взагалі практично не комплектувалися [7, 18, 27]. Відповідно, у 90-х рр. XX ст. йшло скорочення книжкового фонду області. Наприкінці 1995 р. загальний книжковий фонд масових та універсальних бібліотек області становив 11694,06 тис. примірників [15, 2 зв.], тим самим, у порівнянні з 1990 р., коли фонди бібліотек нараховували 13320,3 тис. примірників, скоротився на 12,2% [12, 1 зв.]. У середині 90-х рр. XX ст. практично припинилося використання єди-

ного фонду централізованої бібліотечної системи (далі ЦБС) області, через відсутність автобусного зв'язку з віддаленими населеними пунктами та браком коштів у бібліотек на оплату пересилки [7, 27]. На графік роботи бібліотек відчутно впливало часте відключення електроенергії та відсутність опалення у значній кількості закладів [10, 11]. Наприклад, у 1995 р. у більшості районів не опалювалося від 30 до 50 % бібліотек [7, 22].

Скорочувалася сама бібліотечна мережа. У тому числі через зменшення населення в сільській місцевості. Хоча слід зазначити, що у першій половині 90-х рр. ХХ ст. процес скорочення мережі ще не набув значного розмаху. Так, наприкінці 1995 р. в області налічувалося 883 масові та універсальні бібліотеки різного підпорядкування [15, 1 зв.], тим самим, у порівнянні з 1990 р. бібліотечна мережа скоротилася лише на 39 закладів [12, 1 зв.].

У період економічної нестабільності у зв'язку побутовими проблемами населення духовний розвиток відійшов на задній план. Відповідно у бібліотеках зменшувалася кількість читачів. Згідно з єдиної реєстраційної картотеки читачів у 1992 р. у бібліотеках області нараховувалося 703,9 тис. читачів [14, 1 зв.], а у 1995 р. вже 653 тис. [15, 1 зв.].

Складними були умови роботи бібліотечних працівників. За відсутністю коштів на найнеобхідніше у більшості ЦБС працівники були змушені йти у вимушені відпустки за власний рахунок на один-два місяці на рік. Практикувалося переведення бібліотечних працівників на неповний робочий день. Так, у 1995 р. у 32 сільських бібліотеках області бібліотекарі працювали на 0,25 ставки, у 95 – на 0,5 ставки, а у 38 – на 0,75 ставки. Затримувалася видача і без того невеликої заробітної плати бібліотекарів [10, 11 – 12]. У таких умовах праці закономірним було скорочення штату працівників. Якщо, у 1990 р. у бібліотеках області працювало 1814 бібліотечних працівників включаючи директорів та завідуючих [12, 1 зв.], то у 1995 р. їх було 1670 [15, 1 зв.].

Деякі негативні аспекти у роботі бібліотек викликало і прохолодження культурних зв'язків у межах колишнього СРСР. Так, на 1994 р. майже по усій області не було передплачено російські періодичні видання. Бібліотеки Сумщини більше на мали можливості користуватися міжбібліотечним абонементом у російських бібліотеках [9, 16–17].

У зв'язку з мізерним фінансуванням бібліотек державою, їм доводилося відшукувати альтернативні джерела фінансування. Керівництво бібліотек змушене було звертатися за спонсорською допомогою до небайдужих. Спонсорами виступали колективні сільськогосподарські підприємства, промислові підприємства, місцеві ради, приватні фірми. Головним чином спонсорських коштів вистачало лише на комплектування фондів бібліотек. Так, у 1995 р. завдяки спонсорській допомозі обчислювально-інформаційного центру "Мета" Охтирська районна ЦБС придбала 121 книгу на суму 14,8 млн. крб. За рахунок позабюджетного фонду Охтирського райвиконкому на суму 72 млн. крб. було придбано 626 примірників дитячої літератури [10, 14].

В умовах економічної кризи найуспішніше фінансові питання бібліотек вирішувалися при кооперуванні їхньої роботи з іншими закладами та організаціями. Так, за кошти центру дозвілля, у складі якого працювала Охтирська центральна бібліотека, у 1993 р. для бібліотеки було придбано комп'ютер, принтер, копіювальну машину, калькулятор [9, 15]. На кінець 1995 р., враховуючи попередній позитивний досвід, у області були створені 18 дозвіллєвих об'єктів, куди увійшли і сільські бібліотеки [10, 12].

У другій половині 90-х рр. ХХ ст. значно прискорилося динаміка скорочення бібліотечної мережі області за рахунок закладів у сільській місцевості. Також через закриття ряду підприємств, через небажання нових власників приватизованих підприємств витрачатися на закріплені за ними заклади культури, припиняє своє існування система профспілкових бібліотек. Частину цих бібліотек було закрито, а частину передано мережі бібліотек системи Міністерства культури [20, 7]. На кінець 2000 р. в області кількість масових бібліотек зменшилася до 681, у тому числі у сільській місцевості до 532 [18, 4]. Продовжував збіднюватися книжковий фонд і становив 10431,2 тис. примірників [18, 3].

На рубежі століть загострилася ситуація зі застаріванням книжкового фонду області. Більшість літератури не користувалася попитом у читачів. Так, перевірка Білопільської районної ЦБС у 2002 р. виявила, що 92,3% її фонду – це література видана у 60 – 80-х рр. ХХ ст., що практично не замовляється читачами [22, 3].

Наприкінці 90-х рр. ХХ ст. у роботі найбільших бібліотек поступово починають впроваджуватися електронні технології, що поліпшувало обслуговування читачів, збільшувало комунікаційні можливості бібліотек. Так, на кошти Міжнародного фонду "Відродження" у рамках проекту "Інформація на користь розвитку суспільства" у обласній універсальній науковій бібліотеці наприкінці 1997 р. було встановлено сучасну комп'ютерну техніку. Це надало можливість у 1998 р. розпочати створення електронного каталогу. Було підключено електронну пошту, яка дозволяла підтримувати зв'язок з іншими бібліотеками України (Парламентською бібліотекою, Національною бібліотекою ім. В. І. Вернадського) та закордону (Державною публічною науково-технічною бібліотекою Росії, бібліотекою Конгресу США) та ін. [11, 2 А] . У 2001 р. завдяки зарубіжній фінансовій допомозі у бібліотеці було створено центр вільного доступу та навчання в Інтернеті для відвідувачів [5, 3].

У зв'язку з поліпшення економічної ситуації у країні у першому десятиріччі ХХІ ст., з середини десятиріччя дещо поліпшується і матеріальне забезпечення бібліотек. Так, у 2005 р. в області вперше за декілька років було виділено кошти (226,28 тис. грн.) на поповнення бібліотечного фонду Сумщини

книжковою літературою. Також на 151,93 тис. грн. порівняно з попереднім роком збільшено суму на передплату періодичних видань (усього 408,73 тис. грн.). У 2005 р. на 208 осіб збільшило кількість бібліотечних працівників, що мали повну ставку [2, А 5].

У середині – другій половині першого десятиріччя XXI ст. основним джерелом поповнення бібліотечних фондів стали Державна програма розвитку і функціонування української мови та програма "Українська книга" [19, 4]. Завдяки виконанню цих програм бібліотеки області отримували від 30 до 50 тис. примірників літератури на рік [17, 4].

Також у першому десятиріччі XXI ст. з метою поповнення фондів бібліотек в області періодично проводилися акції "Подаруй бібліотеці книгу" чи "Допоможи бібліотеці". Так, 70 тис. книжок у свої фонди бібліотеки отримали за акцією "Подаруй українську книгу бібліотеці" у 2007 р. [17, 4].

Деяка література до бібліотек Сумщини надходила з-за кордону. Так, українсько-американський благодійний фонд "Сейлор-Срібло", заснований у США українською діаспорою, у 2007 р. передав сільським бібліотекам Сумщини 971 примірник рідкісних в Україні видань, серед яких були "Енциклопедія історії України", мовознавчий словник-довідник "Україна в словах", збірки віршів та прози української діаспори, твори сучасних українських авторів, плакати з державною символікою. У тому числі було передано 200 екземплярів унікального добре ілюстрованого посібника по анатомії та фізіології "Людина" [4, А 5; 24, 4].

З 2007 р. відновилася видавнича діяльність обласної універсальної наукової бібліотеки ім. Н. К. Крупської. Так, у 2007 р. бібліотекою було підготовлено та видано 2 повнотекстових краєзнавчих видання, у 2008 – 8, у 2009 – 35, у 2010 – 20 [21, 42].

У другій половині першого десятиліття XXI ст. збільшилися обсяги впровадження інформаційних технологій у бібліотеках області. Якщо на березень 2006 р. ЦБС області мала лише 47 комп'ютерів [2, А 5], то у 2010 р. у бібліотеках нараховувалося 193 комп'ютери, з яких 101 було підключено до Інтернету. У 2009 р. закінчилася повна комп'ютеризація центральних районних бібліотек області. Останніми комп'ютери отримали Середино-Будська та Шосткінська районні бібліотеки [19, 4].

З 2009 р. бібліотеки Сумської області долучилися до співпраці у рамках програми "Бібліоміст", що є партнерською роботою Ради міжнародних наукових досліджень та обмінів (IREX) Агентства США з міжнародного розвитку та Міністерства культури і туризму України. За результатами конкурсу цієї програми "Організація нових бібліотечних послуг з використанням вільного доступу до Інтернету", у 2010 р. Сумська міська бібліотечна система виграла грант на оснащення 5 бібліотек сучасними електронними технологіями. Ці бібліотеки отримали 15 комп'ютерів з програмним забезпеченням, 4 принтери та 4 набори мережевого обладнання загальною вартістю 9888 доларів [23, 7]. Аналогічне обладнання для створення інтернет-центру отримала Охтирська районна бібліотечна система [1, А 16]. У тому ж році у м. Суми було розпочато роботу з оснащення усіх бібліотек точками доступу Wi-Fi. Ще один грант на 2,5 тис. доларів у 2010 р. Сумська міська бібліотечна система отримала для бібліотечної філії № 17, що дозволило їй створити веб-ресурс для людей з обмеженими можливостями [23, 7].

Слід зазначити, що, незважаючи на поліпшення ситуації з низки питань у бібліотечній сфері Сумської області, кризові явища були тут подолані лише частково. І у другій половині першого десятиріччя XXI ст. мережа бібліотечних закладів продовжувала скорочуватися, хоча темпи значно скорочення сповільнилися. З кінця 2004 р. на жовтень 2010 р. бібліотечна мережа Сумщини скоротилася з 602 [18, 3] до 575 масових та універсальних бібліотек з книжковим фондом понад 8 млн. примірників. Приміщення 286 сільських бібліотек Сумської області не опалювалися. На периферії області з фінансуванням бібліотек, як і раніше, часто було дуже скрутно. Однією з найбільш проблемних ЦБС в області є Середино-Будський ЦБС. У 2008 р. тут працювала 21 сільська бібліотека, кожна з яких отримувала лише 3700 грн. на рік. 13 бібліотек не опалювалося, 15 не мали освітлення, 90 % бібліотекарів працювали на неповну ставку [19, 4].

Отже, зі здобуттям Україною незалежності культурно-просвітницька робота бібліотек продовжувала розвиватися за тими ж напрямами, що були намічені у період перебудови. Також з 1991 р. бібліотекам Сумщини додався великий обсяг роботи з формування у населення нового патріотичного мислення. З відмовою України від комуністичної ідеології бібліотеки отримали більше свободи будувати свою роботу відповідно до потреб населення. Однак економічна криза 90-х рр. XX ст. сильно обмежувала можливості бібліотек. Відбувалося скорочення мережі бібліотечних закладів Сумської області, зменшувались показники діяльності, погіршувалась якість роботи. У цих умовах новими шляхами оптимізації фінансового забезпечення бібліотек стало тісне співробітництво з іншими закладами та установами, пошук спонсорів. У середині першого десятиліття XXI ст. деяке збільшення матеріального забезпечення закладів культури дало можливість частково вирішити проблеми, що стояли перед бібліотеками області. У цей період у бібліотеках Сумщини активно розвиваються комп'ютерні технології, бібліотеки області активно співпрацюють із закордонними благодійними культурно-просвітницькими фондами. Проте, попри певне поліпшення фінансової ситуації в бібліотечній сфері Сумщини в XXI ст., для багатьох закладів вона все ще залишається складною. У світлі вищевикладеного можна стверджувати, що нагальною потребою є збільшення піклування держави про бібліотечні заклади: потрібне збільшення фінансування бібліотечної галузі та створення нормативних актів, що забезпечували б ефективні механізми захисту інтересів бібліотечних закладів та створювали умови для їх повноцінного розвитку на сучасному етапі. Також на сучасному етапі для успішного виконання інформаційних функцій бібліотек важливим є якомога ширше впровадження цифрових технологій у їх роботу.

Література

1. Библиотекарям есть что праздновать // Данкор. – 2010. – № 40. – С. 16.
2. Библиотеки Сумщины впервые пополнили фонды // Данкор. – 2006. – № 11. – С. 5.
3. Відомості Верховної Ради України. – 1995. – № 7. – Ст. 45.
4. Гвоздик А. Украинцам про Украину расскажут из-за океана / Александр Гвоздик // В двух словах. – 2007. – № 21. – С. 5.
5. Геренко С. Як дорога до храму / Світлана Геренко // Сумщина. – 2004. – № 110. – С. 3.
6. Державний архів Сумської області (ДАСО). – Ф. Р-3423. Сумська обласна бібліотека для дітей та юнацтва ім. М. Островського. – Оп. 1. – Спр. 353. – 23 арк.
7. ДАСО. – Ф. Р-3423. – Оп. 1. – Спр. 358. – 29 арк.
8. ДАСО. – Ф. Р-3550. Сумська обласна бібліотека ім. Н. К. Крупської. – Оп. 1. – Спр. 526. – 40 арк.
9. ДАСО. – Ф. Р-3550. – Оп. 1. – Спр. 549. – 39 арк.
10. ДАСО. – Ф. Р-3550. – Оп. 1. – Спр. 578. – 34 арк.
11. ДАСО. – Ф. Р-3550. – Оп. 1. – Спр. 614. – 19 арк.
12. ДАСО. – Ф. Р-3377. Управління культури виконавчого комітету Сумської обласної ради народних депутатів. – Оп. 5. – Спр. 765. – 43 арк.
13. ДАСО. – Ф. Р-3377. – Оп. 5. – Спр. 766. – 143 арк.
14. ДАСО. – Ф. Р-3377. – Оп. 5. – Спр. 867. – 48 арк.
15. ДАСО. – Ф. Р-3377. – Оп. 5. – Спр. 964. – 54 арк.
16. ДАСО. – Ф. Р-3377. – Оп.5. – Спр. 965. – 121 арк.
17. Демченко Л. Без книги жити не можна / Любов Демченко // Сумщина. – 2009. – № 116. – С. 4.
18. Заклади культури та мистецтв в області за 2000–2007 рр. Статистичний бюлетень / [відпов. за вип. О. П. Кравченко]. – Суми: Головне управління статистики у Сумській області, 2008. – 40 с.
19. Іспічук Н. Що нового у книжковому царстві? / Наталія Іспічук // Сумщина. – 2010. – № 115 – 116. – С. 4.
20. Історія бібліотечної справи Сумщини. Збірник статей / [відпов. за вип. Т. І. Фролова, ред. С. Ф. Латиш]. – Суми: Управління культури Сумської обласної державної адміністрації, ОУНБ ім. Н. К. Крупської, 2004. – 44 с.
21. Краєзнавча робота в бібліотеках України: інформаційний бюлетень / [відпов. за вип. А. В. Скорохватова, ред. Т. С. Кудласевич]. – К.: Нац. іст. б-ка України, Вид. дім "Вініченко", 2011. – Вип. 22.– 150 с.
22. Логвин Л. Бібліотечний фонд все ж поповнюється / Л. Логвин // Білопільщина. – 2003. – № 75. – С. 3.
23. Співпраця Сумських бібліотек з міжнародними фондами триватиме і надалі // Суми і сумчани. – 2010. – № 48. – С. 7.
24. Хвостенко Г. ...І тисячу примірників від діаспори / Григорій Хвостенко // Сумщина. – 2007. – № 55. – С. 4.

References

1. Bibliotiekariam iest chto prazdnovat // Dankor. – 2010. – № 40. – S. A 16.
2. Bibliotieki Sumshchiny vpiervyie popolnili fondy // Dankor. – 2006. – № 11. – S. A 5.
3. Vidomosti Verkhovnoi Rady Ukrainy. – 1995. – № 7. – St. 45.
4. Hvozdik A. Ukraintsam pro Ukrainu rasskazhut iz-za okieana / Alieksandr Hvozdik // V dvukh slovakh. – 2007. – № 21. – S. A 5.
5. Hierienko S. Yak doroha do khramu / Svitlana Hierienko // Sumshchyna. – 2004. – № 110. – S. 3.
6. Derzhavnyi arkhiv Sumskoi oblasti (DASO). – F. R-3423. Sumska oblasna biblioteka dlia ditei ta yunatstva im. M. Ostrovskoho. – Op. 1. – Spr. 353. – 23 ark.
7. DASO. – F. R-3423. – Op. 1. – Spr. 358. – 29 ark.
8. DASO. – F. R-3550. Sumska oblasna biblioteka im. N. K. Krupskoi. – Op.1. – Spr. 526. – 40 ark.
9. DASO. – F. R-3550. – Op. 1. – Spr. 549. – 39 ark.
10. DASO. – F. R-3550. – Op. 1. – Spr. 578. – 34 ark.
11. DASO. – F. R-3550. – Op. 1. – Spr. 614. – 19 ark.
12. DASO. – F. R-3377. Upravlinnia kultury vykonavchoho komitetu Sumskoi oblasnoi rady narodnykh deputativ. – Op. 5. – Spr. 765. – 43 ark.
13. DASO. – F. R-3377. – Op. 5. – Spr. 766. – 143 ark.
14. DASO. – F. R-3377. – Op. 5. – Spr. 867. – 48 ark.
15. DASO. – F. R-3377. – Op. 5. – Spr. 964. – 54 ark.
16. DASO. – F. R-3377. – Op.5. – Spr. 965. – 121 ark.
17. Demchenko L. Bez knyhy zhyty ne mozhna / Liubov Demchenko // Sumshchyna. – 2009. – № 116. – S. 4.
18. Zaklady kultury ta mystetstv v oblasti za 2000 – 2007 rr. Statystychnyi biuleten / [vidpov. za vyp. O. P. Kravchenko]. – Sumy: Holovne upravlinnia statystyky u Sumskii oblasti, 2008. – 40 s.
19. Ispichuk N. Shcho novoho u knyzhkovomu tsarstvi? / Nataliia Ispichuk // Sumshchyna. – 2010. – № 115 – 116. – S. 4.
20. Istoriia bibliotechnoi spravy Sumshchyny. Zbirnyk statei / [vidpov. za vyp. T. I. Frolova, red. S. F. Latysh]. – Sumy: Upravlinnia kultury Sumskoi oblasnoi derzhavnoi administratsii, OUNB im. N. K. Krupskoi, 2004. – 44 s.
21. Kraieznavcha robota v bibliotekakh Ukrainy: informatsiinyi biuleten / [vidpov. za vyp. A. V. Skorokhvatova, ред. T. S. Kudlasevych]. – K.: Nats. ist. b-ka Ukrainy, Vyd. dim "Vinichenko", 2011. – Vyp. 22.– 150 s.
22. Lohvyn L. Bibliotechnyi fond vse zh popovniuietsia / L/ Lohvyn // Bilopilshchyna. – 2003. – № 75. – S. 3.
23. Spivpratsia Sumskykh bibliotek z mizhnarodnymy fondamy tryvatyme i nadali // Sumy I sumchany. – 2010. – № 48. – S. 7.
24. Khvostenko H. ...I tysiachu prymirnykiv vid diaspory / Hryhorii Khvostenko // Sumshchyna. – 2007. – № 55. – S. 4.

Політологія

УДК 321.01

Дубов Дмитро Володимирович
кандидат політичних наук,
старший науковий співробітник,
завідувач відділу інформаційної безпеки
та розвитку інформаційного суспільства
Національного інституту стратегічних досліджень
e-mail: shamus123@mail.ru

"ЦИФРОВИЙ СУВЕРЕНІТЕТ" У СУЧАСНОМУ СВІТІ: ВИКЛИКИ ТА МОЖЛИВОСТІ ДЛЯ УКРАЇНИ

Стаття присвячена проблемі забезпечення "цифрового суверенітету". Аналізуються ключові проблеми розбудови "цифрового суверенітету" української держави та необхідні для цього передумови, а також два сценарії побудови "цифрового суверенітету" в Україні: перший (умовно) заснований на об'єктно-орієнтованому підході та реалізації класичної вестфальської системи в цифровому світі; другий – на понятті "акціонованого суверенітету" та зорієнтований на формування необхідних інституційних, організаційних та економічних механізмів. Зроблено висновок, що стратегічно доцільною є розбудова "цифрового суверенітету" України на базі другого сценарію.

Ключові слова: цифровий суверенітет, вестфальська система, інновації, акціонований суверенітет.

Дубов Дмитрий Владимирович, *кандидат политических наук, старший научный сотрудник, заведующий отделом информационной безопасности и развития информационного общества Национального института стратегических исследований*

"Цифровой суверенитет" в современном мире: вызовы и возможности для Украины

Статья посвящена проблеме обеспечения "цифрового суверенитета". Анализируются ключевые проблемы построения "цифрового суверенитета" украинского государства и необходимые для этого условия, а также два сценария построения "цифрового суверенитета": первый (условно) основан на объектно-ориентированном подходе и реализации классической вестфальской системы в цифровом мире; второй – на понятии "акционированного суверенитета" и ориентирован на формирование необходимых институциональных, организационных и экономических механизмов. Сделан вывод, что стратегически целесообразным является построение "цифрового суверенитета" Украины на базе второго сценария.

Ключевые слова: цифровой суверенитет, вестфальская система, инновации, акционированный суверенитет.

Dubov Dmitro, *Ph.D. in political science, senior scientific officer Head of Department of information security and the development of the information society The National Institute for Strategic Studies*

"Digital sovereignty" in the modern world: challenges and opportunities for Ukraine

The article deals with providing "digital sovereignty." The article analyzes the key problems of building a "digital sovereignty" of the Ukrainian state and the necessary conditions for this. Were analyzed by two dominant scenario of building a "digital sovereignty". First, conditionally, based on the object-oriented approach and the implementation of the classical Westphalian system in the digital world. The second – is based on the concept of "corporatized sovereignty" and is focused on the formation of the necessary institutional, organizational and economic mechanisms. It is concluded that it is appropriate to strategically build "digital sovereignty" Ukraine on the basis of the second scenario.

Keywords: digital sovereignty, Westphalian system, innovation, corporatized sovereignty.

Державний суверенітет – невідчужувана юридична якість незалежної держави, яка символізує її політико-правову самостійність, вищу відповідальність і цінність як первинного суб'єкта міжнародного права. Суверенітет означає, що всі правила на території даної держави встановлюються тільки нею самою й ніким іншим. З точністю "до навпаки": держава несуверенна не є самостійною, а перебуває під зовнішнім управлінням, тобто є колонією, напівколонією або ж складовою іншої держави.

Україна особливо гостро зіткнулась із проблемою захисту та відстоювання свого суверенітету в 2014 р., і цей виклик ще довгий час буде залишатись актуальним для нашої держави. При чому це буде стосуватись всіх аспектів державного суверенітету і не в останню чергу – цифрового, який є складовою інформаційного.

Деструктивні щодо української державності дії РФ, розпочаті у березні 2014 року, наочно продемонстрували роль й значення інформаційної безпеки держави у сучасному світі, оскільки масові компанії з дезінформації та пропаганди, подання викривлених новин та тенденційних оцінок – все це стало тлом протистояння між Україною та РФ й, озброєними керівництвом цієї держави, сепаратистами. Протягом усього цього часу Україна принаймні декілька разів стикалась із загрозами інформацій-

© Дубов Д. В., 2014

но-технологічного характеру, починаючи від вже традиційних DDos-атак та спам-розсилок і закінчуючи зламом (спробами зламу) урядових систем. Останнє (виклики та загрози інформаційно-технологічного характеру) стають все більш значущими та небезпечними для України.

Це обумовлюється тим, що залежність ефективного розвитку будь-якого сучасного суспільства від ІКТ стає визначним фактором суспільного розвитку. Виразний безперервний інноваційний характер ІКТ з одного боку створює все нові можливості для подальшого економічного та соціального зростання, а з іншого – створює нові виклики для безпеки людей та держави, на які вони не завжди можуть відповісти.

Іншою проблемою стає те, що весь цей розвиток відбувається у класичних умовах суперництва держав між собою та їх бажання використати ІКТ для забезпечення необхідної переваги для себе в глобалізованому світі. При цьому розуміється і необхідність захистити себе від негативних впливів на/через ІКТ від сторонніх гравців.

Все це змушує держави активніше звертатись до проблеми вироблення принципово нового розуміння свого місця (завдань, можливостей, засобів) в нових реаліях і до того, наскільки взагалі держава зберігає свою суверенність у цифровому просторі. І для України ця проблема, актуальна як ніколи. Відповідно, метою роботи є визначення ключових викликів та можливостей на шляху утвердження цифрового суверенітету України.

Питаннями забезпечення цифрового суверенітету та кібермогутності держав займались такі дослідники як Ф. Крамер, С. Старр, Л.Вентц [2], Лі Жанг [4], А. Клімбург [3], а серед українських – М. Ожеван, Д. Дубов [6], В.Гапотій [9], А.Череп [10].

Можливості забезпечення Україною власного інформаційного/цифрового суверенітету досить неоднозначні. Передусім – через вкрай складні військово-політичні та економічні умови, в яких існує наша держава, а тим більше – зовнішньої агресії проти неї. Крім того, оглядаючи потенціал України крізь призму методологічних рамок східно-азійських дослідників [6] можна зробити висновок, що за майже кожним із принципових пунктів, можливості України досить обмежені. Передусім це стосується економічного аспекту питань, зокрема інноваційного характеру української економіки. На жаль, ми і досі навіть наближено не підійшли до середньо світових показників частки інновацій у ВВП держави. В кращому випадку ми маємо безперервну "модернізацію навздогін", яка до інноваційного розвитку відношення майже не має. Це стабільний шлях до своєрідного неоколоніалізму.

І важливою частиною цієї проблеми є не лише традиційне небажання потужних фінансових груп розвивати високотехнологічні сектори, але й те, що Україною досі не були сформовані образи "бажаного майбутнього". Лише в Стратегії розвитку інформаційного суспільства [11] від 2013 року частково про це згадується – чого ми власне хочемо досягти. Однак за всі роки незалежності в Україні так і не були проведені цілісні форсайтні дослідження, які дали б змогу хоча б теоретично уявити, якою Україна бачить себе через 10, 20 років? Які на її думку технології будуть затребувані? Без цього ми не спроможні сформулювати найбільш виграшні стратегії розбудови технологічного сектору, весь час рухаючись у фарватері інших гравців.

Не менш складно стоїть питання із спроможностями держави ефективно конкурувати на міжнародних цифрових ринках, передусім – через власні ІТ-корпорації. Цілком зрозуміло, що штучно їх створити навряд чи можливо, однак саме держава має створити умови для їх появи. Показовою в цьому сенсі є Росія, яка хоч і має, вочевидь, неефективну економічну модель газової/нафто залежності, однак зрозуміла важливість реального входження своїх гравців на міжнародний ІТ-ринок і для цього сприяла побудові таких компаній як Yandex, Mail.ru чи "Лабораторія Касперського". І хоча окремі їх спроби "вигадати велосипед" у вигляді власних мобільних телефонів [1], планшетів тощо нам видаються дивними, а подекуди і кумедними, однак стратегічно це правильний шлях, хоча і обираються при цьому не зовсім вірні тактичні засоби.

Без потужних ІТ-компаній Україна ніколи не буде мати національних операційних систем, антивірусів, пошуковиків тощо. Відповідно різноманітні рішення державних органів (на кшталт Рішення РНБО від 28 квітня 2014 року [12]) так і будуть залишатись "на папері", оскільки не мають реальної інфраструктури реалізації. Тим більше, що такі завдання мають виникати у вигляді довгострокових і продуманих завдань, коли зрозуміла реальна мета та можливості.

В цьому контексті державі взагалі варто серйозно переглянути своє відношення до проблеми співвідношення "державного" та "національного", оскільки ці два поняття часто ототожнюються. Ефективна стратегія держави в цьому питання – напрацювання реального механізму тісної співпраці із приватним сектором та налагодження державно-приватного партнерства. В цьому сенсі пріоритетною є ґрунтовна реформа законодавства як в сфері державно-приватного партнерства, так і того законодавства, що впливає на розвиток ІТ-сектору. В чинних економічних умовах держава буде довгий час просто не в змозі приймати на себе додаткові фінансові зобов'язання із великих проектів, тим більше, що далеко не завжди є ефективні механізми їх реалізації. В тому числі – по відношенню до ІТ-сектору.

Важливим є і те, якою мірою Україна буде розвивати власний ІТ-ринок. Сьогодні ми маємо дійсно серйозний цифровий розрив між Києвом та більшістю регіонів. Провайдери майже вичерпали ресурс міст-мільйонників та навіть міст з населенням більше 100 тис. при цьому йти у менші міста для них часто економічно не доцільно. Частково цю проблему може вирішити 3G зв'язок, однак це питання в кращому випадку року-півтора [5]. При цьому більшість провідних держав світу вже розпочинають

будівництво 5G мереж [13] і відповідно, навіть після впровадження 3G ми знов постанемо перед проблемою технологічного відставання

Ще одне важливе питання – зовнішня політика України щодо майбутнього кіберпростору. Україна бере участь у роботі Міжнародного союзу електрозв'язку, взаємодіє з ICANN однак досі ми не маємо чіткої та послідовної позиції держави щодо того, яким Україні бачиться "майбутнє інтернету"? Навіть державні органи не завжди можуть вияснити, що Україна підписує в межах тих чи інших заходів і що це означає для держави та її громадян. Не можна не відмітити досить пасивну позицію МЗС України в цьому питанні, в тому числі – на рівні ООН.

На жаль, Україна майже не бере участі у роботі спеціальних груп ООН, які виробляють підходи в сфері глобальної інформаційної безпеки. (У 2009 р. Відповідно до резолюції 60/45 Генасамблеї ООН була створена група урядових експертів ООН з міжнародної інформаційної безпеки. Група створена з 15 експертів з таких країн: Білорусь, Бразилія, КНР, Естонія, Франція, Німеччина, Індія, Ізраїль, Італія, Катар, Південна Корея, РФ, Південно-Африканська Республіка, Велика Британія та США. Керівником групи став представник РФ Андрій Крутських.) Так само, Україна майже не виступає із міжнародними ініціативами щодо мережі інтернет та того, в якому напрямку мережа має розвиватись. Слід визнати, що на даному етапі ми залишаємось пасивними спостерігачами глобальних процесів, а сама позиція держави щодо цих питань у кращому випадку реактивна, однак точно не проактивна.

Крім того, до останнього часу незрозуміле, яким державі бачиться майбутнє українського домену, які перспективи його розвитку та низка інших суто внутрішніх проблем.

Важливим є розвиток військової складової цифрового суверенітету. Ми лише частково підійшли до даного питання, і навіть в середині Міністерства оборони є лише досить умовний консенсус щодо того, хто і як має займатись питаннями кібербезпеки, хоча не можна не відмітити і певні позитивні кроки. Наприклад, вже розроблюються перші дослідницькі кіберполігони [8], відбуваються процеси реформування та оптимізації системи управління цією сферою. Варто особливо відзначити, що багато в чому завдяки тісній співпраці та узгодженості позицій профільних державних структур (зокрема, Служби безпеки України, Державної служби спеціального зв'язку та захисту інформації, Міністерства внутрішніх справ, підрозділів Міністерства оборони, Служби зовнішньої розвідки) та низки науково-експертних організацій (в тому числі – Національного інституту стратегічних досліджень) розуміння кібербезпекової складової національної безпеки сьогодні вже не виникає таких дискусій, як це було навіть 3-4 роки тому.

Вкрай неоднозначним питанням залишається і українська система нормативно-правових документів, що впливають на формування інформаційного/цифрового суверенітету. В цьому сенсі складно не відмітити майже повну недієвість всього комплексу документів, що функціонують в цій сфері починаючи від Національної програми інформатизації [7] і закінчуючи прийнятою у 2013 році Стратегією розвитку інформаційного суспільства.

Важливо відмітити, що все вищезазначене мало впливає на суспільну дискусію відносно цифрового суверенітету держави. Більше того, спостерігаються очевидні взаємопротилежні інтенції, щодо того, як саме держава має будувати свій цифровий суверенітет. Домінуючими є два, досить умовних, сценарії.

Перший з них базується на тому, що Україна має розбудовувати свій цифровий суверенітет в межах повернення до базових концепцій вестфальського світоустрою, де суверенітет є майже абсолютним. Прихильники такого підходу зазвичай вимагають від держави вже найближчим часом створити національну операційну систему, національну систему мобільного зв'язку, національного телекомоператора, національну пошукову систему, національний мобільний термінал та багато іншого "національного". Фактично ж це заклик до негайної розбудови російсько-китайської моделі в Україні.

На нашу думку, реалізація такого сценарію у режимі "тут і зараз" мало реальна. Слід розуміти, що на сьогоднішній день (а швидше за все і у віддаленій перспективі) Україна не буде мати змогу реалізувати більшість таких "важких" проектів. Більше того, в багатьох випадках це і недоцільно, оскільки сприяє не стільки утвердженню суверенітету, скільки нецільовому використанню бюджетних коштів. Адже більшість з цих проектів будуть потребувати значних вливань з державного бюджету, що нереально в умовах тотальної бюджетної економії.

Крім того, далеко не завжди вдається зрозуміти доцільність створення тих чи інших елементів саме з огляду на їх необхідність та потрібність на поточному етапі розвитку Української держави. Так, розробка "національної операційної системи" виглядає абсолютно беззмістовною, оскільки незрозуміла ані технологічна платформа її створення, ані кінцева мета, ані реальна причина. У випадку ж відновлення різноманітних "національних" телекомунікаційних операторів виникають ризики іншого характеру, в тому числі – монопольного положення на ринку, ефективності управління ними і знов так – кінцевої мети.

Знов таки, у своїй більшості прихильники такого сценарію розвитку стають на стратегічно неперспективну позицію відштовхування від потреб певних "елементів". Як вже зазначалось раніше, за цього підходу існують ризики того, що якісь важливі елементи будуть пропущені та невраховані.

Натомість другий сценарій передбачає багатоступеневу систему планування, кінцевою метою якого і буде отримання реального цифрового суверенітету.

Перш за все увага має бути акцентована на створенні можливостей (механізмів), які дозволять в подальшому створити будь-який з потрібних "елементів". Загальною методологічною рамкою у про-

цесі реальної розбудови цифрового суверенітету має стати методологічна рамка, запропонована східноазійськими дослідниками [4]. Цей підхід базується на більш сучасних розумінням суверенітету, що актуальні саме для глобалізованого світу. Мова йде про теорії "акціонування" суверенітету, коли кожна держава має чітко визначені "квоти" реального суверенітету, поступаючись водночас на засадах вільного вибору своїми повноваження міжнародним або наднаціональним структурам у вирішенні питань, які ця країна самостійно вирішити неспроможна.

За таких умов маємо більш-менш чітке розуміння того, що потрібно розвивати, аби і у стратегічній перспективі залишатись убезпеченими та технологічно розвинутими, однак при цьому – не виснажувати "безпековим" дискурсом державу. Це, передусім:

- посилення інноваційної складової української економіки;
- сприяння розвитку ІТ-сектору (з особливим акцентом на формування потужних ІТ-ТНК);
- розвиток внутрішнього ринку та інформаційної інфраструктури;
- формулювання чітких позицій щодо майбутнього мережі інтернет як на міжнародній арені, так і в середині країни із подальшим активним відстоюванням їх;
- сприяння поширенню української культури у Всесвітній Мережі;
- акцент на необхідності більш інтенсивної підготовки Збройних Сил України та взагалі державних органів до кібервійн;
- адекватна нормативно-правова політика щодо розвитку інформаційного суспільства та інформаційного/цифрового суверенітету.

Саме у цих питаннях держава не тільки може, але й має здійснювати активну діяльність, навіть користуючись виключно наявним економічним та організаційним потенціалом.

Крім того, маємо зрозуміти, що потрібна нова та зрозуміла система різнорівневих цілей, яких бажає досягнути держава на шляху утвердження власного цифрового суверенітету. На сьогоднішній день ця сфера є або слабо визначеною, або визначеною надмірно загально. При чому ця багаторівнева система може включати в себе і завдання першого сценарію, однак виключно на рівні певних віддалених цілей, для досягнення яких буде потрібно здійснити абсолютно зрозумілі та реальні кроки. В цілому така система різнорівневих цілей має підпорядковуватися такій логіці:

- умовний "ідеальний рівень", досягнення якого хоча і є бажаним, однак виглядає малодосяжним навіть у віддаленій перспективі (наприклад, малоймовірно, що в осяжній перспективі ми дійсно зможемо створювати власні операційні системи чи розбудувати ІТ-корпорацію світового рівня). Водночас слід враховувати, що дійсно цілісна постановка завдань буде потребувати низки системних форсайтних досліджень, які дозволять принаймні в загальному сенсі зрозуміти, про перспективи найближчих 10-20 років;
- "стратегічний рівень", який виділяє ті показники "ідеального рівня", які можуть бути досягнуті в разі послідовної реалізації цілісної державної політики в перспективі 5-7 років (умовно, завдання формування національних ІТ-корпорацій потребує прийняття відповідного законодавства, налагодження приватно-державного партнерства, розвитку технопарків тощо);
- "тактичний рівень", який передбачає залучення наявних, накопичених, збережених чи нещодавно створених ресурсів, які можуть бути і мають бути використані у розвитку складових інформаційного суверенітету за умови повноцінної підтримки державою подібної інвестиційної політики.

Відповідно до такого розподілу майже будь-яка складова цифрового суверенітету може і має бути розкладена на окремі елементи та в подальшому знайти своє відображення у Плані дій чи Стратегії.

Отже, на сьогоднішній день концепція "цифрового суверенітету" щодо України все ще може розглядатись виключно як певна стратегічна конструкція, яка в практичній площині майже не реалізується. Це зумовлено низкою об'єктивних складнощів економічного розвитку, станом нормативно-правової бази та браком цілеспрямованої політики держави та окремих профільних структур. Водночас згадана концепція потребує подальших наукових та практичних розробок, що дасть змогу більш цілісно підійти до питань довгострокового розвитку України, в тому числі в безпековому аспекті.

Література

1. "Ростехнологии" создадут свой мобильный телефон [Електронний ресурс] // Lenta.ru. – Режим доступу: http://lenta.ru/news/2010/09/13/telefon.
2. Kramer F. Cyberpower and National Security / Franklin D. Kramer, Stuart H. Starr, Larry Wentz. – Washington, D.C: Potomac Books, 2009. – 642 p.
3. The Whole of Nation in Cyberpower [Електронний ресурс] / Alexander Klimburg // Austrian Institute for International Affairs. – Режим доступу: http://www.oiip.ac.at/fileadmin/Unterlagen/Dateien/News/The_Whole_of_Nation_in_Cyberpower_AK.pdf.
4. Zhang Li. A Chinese perspective on cyber war / Li Zhang // International Review of the Red Cross. New Technologies and Warfare. – Jun 2012. – P. 801-807.
5. Беседа Я. Зв'язок нового покоління [Електронний ресурс] / Яна Беседа, Дарія Ісакова // Forbes.ua. – Режим доступу: http://forbes.ua/ua/magazine/forbes/1380616-zvyazok-novogo-pokolinnya.
6. Дубов Д. В. Проблеми нормативно-правового забезпечення інформаційного суверенітету в Україні / Дмитро Дубов // Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2014. – №1. – С.233-238.

7. Закон України "Про Національну програму інформатизації" [Електронний ресурс] // Верховна Рада України. – Режим доступу: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/74/98.

8. Івахів С. Де взяти армію майбутнього? [Електронний ресурс] / Степан Івахів // ВолиньPost. – Режим доступу: http://www.volynpost.com/blogs/1230-de-vziaty-armiyu-majbutnogo.

9. Інформаційне суспільство та інформаційний суверенітет: теоретико-правовий аспект [Електронний ресурс] / В. Д. Гапотій, А. А. Письменицький // Науковий вісник Дніпропетровського державного університету внутрішніх справ. – 2012. – № 2. – С. 24-33.

10. Інформаційний, культурний та економічний суверенітет в умовах сучасної глобалізації [Електронний ресурс] / А. В. Череп, А. Р. Шевченко // Економічний простір. – 2013. – № 76. – С. 40-48.

11. Стратегія розвитку інформаційного суспільства в Україні // Урядовий кур'єр. – № 105.

12. Указ Президента України (№ 449/2014) "Про рішення Ради національної безпеки і оборони України від 28 квітня 2014 року "Про заходи щодо вдосконалення формування та реалізації державної політики у сфері інформаційної безпеки України" [Електронний ресурс] // Рада національної безпеки і оборони України. – Режим доступу: http://www.rnbo.gov.ua/documents/347.html.

13. Широкосмуговий доступ до мережі Інтернет як важлива передумова інноваційного розвитку України: аналіт. доп. / Д. В. Дубов, М. А. Ожеван. – К. : НІСД, 2013. – 112 с.

References

1. "Rostekhnologii" sozdadut svoi mobil'nyi telefon [Elektrolinii resurs] // Lenta.ru. – Rezhim dostupu: http://lenta.ru/news/2010/09/13/telefon.

2. Kramer F. Cyberpower and National Security / Franklin D. Kramer, Stuart H. Starr, Larry Wentz. – Washington, D.C: Potomac Books, 2009. – 642 p.

3. The Whole of Nation in Cyberpower [Elektronnyi resurs] / Alexander Klimburg // Austrian Institute for International Affairs. – Rezhym dostupu: http://www.oiip.ac.at/fileadmin/Unterlagen/Dateien/News/The_Whole_of_Nation_in_Cyberpower_AK.pdf.

4. Zhang Li. A Chinese perspective on cyber war / Li Zhang // International Review of the Red Cross. New Technologies and Warfare. – Jun 2012. – R. 801-807.

5. Beseda Ya. Zviazok novoho pokolinnia [Elektronnyi resurs] / Yana Beseda, Dariia Isakova // Forbes.ua. – Rezhym dostupu: http://forbes.ua/ua/magazine/forbes/1380616-zvyazok-novogo-pokolinnya.

6. Dubov D. V. Problemy normatyvno-pravovoho zabezpechennia informatsiinoho suverenitetu v Ukraini / Dmytro Dubov // Visnyk natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv. – 2014. – № 1. – S.233-238.

7. Zakon Ukrainy "Pro Natsionalnu prohramu informatyzatsii" [Elektronnyi resurs] // Verkhovna Rada Ukrainy. – Rezhym dostupu: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/74/98.

8. Ivakhiv S. De vziaty armiiu maibutnoho? [Elektronnyi resurs] / Stepan Ivakhiv // VolynPost. – Rezhym dostupu: http://www.volynpost.com/blogs/1230-de-vziaty-armiyu-majbutnogo.

9. Informatsiine suspilstvo ta informatsiinyi suverenitet: teoretyko-pravovyi aspekt [Elektronnyi resurs] / V. D. Hapotii, A. A. Pysmenytskyi // Naukovyi visnyk Dnipropetrovskoho derzhavnoho universytetu vnutrishnikh sprav. – 2012. – № 2. – S. 24-33.

10. Informatsiinyi, kulturnyi ta ekonomichnyi suverenitet v umovakh suchasnoi hlobalizatsii [Elektronnyi resurs] / A. V. Cherep, A. R. Shevchenko // Ekonomichnyi prostir. – 2013. – № 76. – S. 40-48.

11. Stratehiia rozvytku informatsiinoho suspilstva v Ukraini // Uriadovyi kurier. – № 105.

12. Ukaz Prezydenta Ukrainy (№ 449/2014) "Pro rishennia Rady natsionalnoi bezpeky i oborony Ukrainy vid 28 kvitnia 2014 roku "Pro zakhody shchodo vdoskonalennia formuvannia ta realizatsii derzhavnoi polityky u sferi informatsiinoi bezpeky Ukrainy" [Elektronnyi resurs] // Rada natsionalnoi bezpeky i oborony Ukrainy. – Rezhym dostupu: http://www.rnbo.gov.ua/documents/347.html.

13. Shyrokosmuhovyi dostup do merezhi Internet yak vazhlyva peredumova innovatsiinoho rozvytku Ukrainy: analit. dop. / D. V. Dubov, M. A. Ozhevan. – K. : NISD, 2013. – 112 s.

УДК 32:316.7

Цивін Михайло Наумович
кандидат технічних наук, доцент
кафедри ландшафтної архітектури
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв, *e-mail: tsyvin@mail.ru;*
Матвієнко Оксана Володимирівна
доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри економіки та менеджменту
Київського національного університету
культури і мистецтв, *e-mail: ox2006@bk.ru*

СОЦІАЛІЗАЦІЯ МОЛОДІ У ПЕРІОДИ СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНИХ КРИЗ

У статті розглянуто можливі результати соціалізації молоді у періоди суспільно-політичної кризи. Виявлено чинники, які впливають на негативну соціалізацію молоді. Висвітлено вплив мас-медіа як агента соціалізації, який може привнести деструктивну складову і негативно вплинути на формування у особистості життєвих установок. Зроблено висновки, що наслідком соціалізації молоді у період соціально-політичної кризи у суспільстві може стати вкорінення у свідомості негативних соціально-політичних орієнтацій, відхильних поведінкових моделей, сформованість високого рівня неприязного ставлення до певних національностей і до власних співвітчизників у регіональному аспекті.

Ключові слова: суспільно-політична криза, соціалізація, молодь, поведінкова модель.

Цивин Михаил Наумович, *кандидат технических наук, доцент кафедры ландшафтной архитектуры Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*
Матвиенко Оксана Владимировна, *доктор педагогических наук, профессор, профессор кафедры экономики и менеджмента Киевского национального университета культуры и искусств*

Социализация молодежи в периоды общественно-политических кризисов

В статье рассмотрены возможные результаты социализации молодежи в периоды общественно-политического кризиса. Выявлены факторы, которые влияют на негативную социализацию молодежи. Освещено влияние масс-медиа как агента социализации, который может привнести деструктивную составляющую и отрицательно повлиять на формирование у личности жизненных установок. Сделаны выводы, что следствием социализации молодежи в период социально-политического кризиса в обществе может быть утверждение в сознании негативных социально-политических ориентаций, отклоняющих поведенческих моделей, сформированность высокого уровня неприязненного отношения к определенным национальностям и к собственным соотечественникам в региональном аспекте.

Ключевые слова: общественно-политический кризис, социализация, молодежь, поведенческая модель.

Tsyvin Mikhail*, Ph.D., Associate Professor, Department of Landscape Architecture of the National Academy of Culture and Arts*
Matvienko Oksana*, Doctor of Education, Professor, Department of Economics and Management of Kyiv National University of Culture and Arts*

Socialization of young people in times of socio-political crises

The article describes the possible results of socialization of young people in times of social and political crisis. The factors that affect negatively the socialization of young people. Highlights the impact of the mass media as an agent of socialization, which can bring destructive component and a negative impact on formation of personality of attitudes. Concluded that the result of socialization of young people in the period of social and political crisis in the community may be the assertion in the minds of the negative social and political orientations, deviant behaviors, formedness high level of aversion to certain nationalities and to their own countrymen in the regional aspect.

Keywords: socio-political crisis, socialization, youth

Сучасне українське суспільство, у якому відбувається соціалізація молоді, характеризується соціально-політичною напругою. Це безпосередньо впливає на стихійність, хаотичність, суперечливість процесу соціалізації молоді, часто нівелюючи її позитивні результати, сприяючи появі негативних соціально-політичних орієнтацій, поведінкових моделей, формуючи високий рівень неприязного ставлення до певних національностей і навіть до власних співвітчизників у регіональному контексті.

Соціокомунікативний контекст проблеми визначається стихійним або спланованим впливом агентів соціалізації (сім'я, навчальний заклад, оточення людини, засоби масової комунікації та ін.) – діючих соціальних суб'єктів, за допомогою яких людина соціалізується завдяки процесам навчання, комунікації, засвоює культурні норми і соціальні ролі. Стан соціального стресового розладу, інформаційно-психологічна незахищеність у період суспільно-політичної кризи, впливаючи на всіх агентів соціалізації, безпосередньо стосується результатів і наслідків соціалізації молоді.

© Цивін М. Н., 2015
© Матвієнко О. В., 2015

Процеси, що відбуваються у вітчизняному суспільстві, за всіх можливих цивілізаційних здобутків у майбутньому, мають бути спрямовані перш за все на збереження моральних, соціальних і культурних цінностей, мінімізацію негативних наслідків формування особистості у періоди трансформації соціальної дійсності

Вивчення соціокомунікативних впливів на молодь в умовах соціально-політичної кризи методологічно доцільно розглядати на різних рівнях підходу – від теорії криз, її соціально-психологічних проявів, теорії масових комунікацій, звертаючись до ефектів масової комунікації (результатів медійного впливу), до спеціальних теорій соціалізації та психологічних теорій розвитку особистості.

За змістом термін "соціалізація" є міждисциплінарним і застосовується у таких галузях знань, як педагогіка, соціологія, політична наука. Політична і педагогічна науки приділяють значну увагу політичній соціалізації молоді, формуванню її політичної культури.

У науковому дискурсі звичними стають поняття "інформаційна соціалізація", "медіа соціалізація". Медіасередовище визнається дослідниками агресивним щодо дітей, наголошується на необхідності формування адаптаційно-захисного потенціалу соціалізації [15]. Науковці звертають увагу на мобілізаційний потенціал нових медіа [8], на активну участь у застосуванні ними мобілізаційних технологій – цілеспрямованої і системно організованої діяльності (частіше за все, протестної) з організації та координації соціальних суб'єктів, консолідації громадськості для досягнення політичної мети. Участь у таких акціях, безперечно, є суттєвим чинником соціалізації молоді.

У категоріях "інформаційної соціалізації" аналізуються соціально-психологічні наслідки комунікації у соціальних мережах та їх змістовий вплив на процес підліткової соціалізації [1].

На часі також проблема відхильної соціалізації, яка відображається в активізації участі молоді у радикальних деструктивних організаціях.

Слід зазначити, що проблема екстремізму, в тому числі молодіжного, який часто актуалізується у моменти суспільно-політичних криз, не часто попадає до уваги дослідників. Поміж вітчизняних наукових праць можна виділити роботу М.Гелемей [4], який виявив історичні аспекти виникнення молодіжного екстремізму на території України, роботи Ю. Ірха [9], який дослідив акції соціального протесту як можливі умови екстремістської діяльності, Є. Васильчука [2; 3], який проаналізував сутність політичного радикалізму та екстремізму як загрозу національній безпеці держави, а також розглянув їх субкультурний контекст. На рівні дисертаційних досліджень вітчизняних дослідників представлені, в основному, роботи, присвячені ісламському екстремізму, ваххабізму в Росії, діям арабських екстремістів, і фактично, тільки у одній з робіт [5] звертається увага на соціально-політичні чинники, що впливають на можливість визрівання терористичної загрози в Україні.

Полишена поза увагою науковців проблема підліткового екстремізму, участі підлітків у масових заворушеннях, охлократичних сплесках, втягнення їх до асоціальних структур [13], безперечно, не сприяє вирішенню цієї соціальної проблеми.

Складним і практично неопрацьованим є поле досліджень девіантогенних аспектів організації міського простору. Визнаючи міське середовище, у якому виникають нові і поглиблюються наявні соціальні проблеми, одним із чинників виникнення відхильної поведінки, соціологи вважають доцільним [6], з методологічної точки зору, розглядати їх з позицій теорії соціальної дезорганізації, субкультурної теорії та теорії конфлікту.

Загалом слід відмітити міждисциплінарність теми соціалізації і означити її як таку, що в умовах соціально-политичної кризи, посилення різноспрямованих комунікативних впливів на особистість, наявність відхильних соціальних практик, які можуть мати деструктивні наслідки не тільки для окремої особистості, а й для всього суспільства.

Метою статті є окреслення чинників, наслідків та результатів соціалізації молоді у періоди соціально-політичних криз.

Оскільки предметне поле дослідження соціалізації особистості заявлене нами у контексті суспільно-політичної кризи, слід насамперед навести визначення поняття "криза", яке сьогодні застосовується до опису будь-якої проблеми у різних сферах діяльності. Підходячи до визначення цього поняття, А.Назаретян пропонує таку дефініцію: Криза – фаза небезпечного зниження сталості нерівноважної системи, коли через зміну зовнішніх сил або внутрішніх умов, напрацьовані раніше шаблони життєдіяльності здатні привести до її руйнування [11].

Найбільш небезпечних інформаційних впливів зазнає молодь у періоди суспільно-політичних криз. Суспільно-політична криза – ряд станів суспільства або його значущих частин (столиці, великих міст і провінцій), який характеризується надзвичайно високим рівнем соціального дискомфорту і напруженості, що виражається у масових акціях протесту, непокорі владі аж до застосуванні сторонами фізичного насилля, спроб населення блокувати або захопити державні органи влади, при чому стандартні спроби влади зупинити кризу неефективні і часто лише сприяють загостренню і розширенню кризи [16].

Цікавими і певною мірою парадоксальними є обставини, виявлені при вивченні стану суспільства, який передує загостренню кризи. Одним із досліджень соціальних революцій, здійснених Дж.Девісом, доведено, що вибух масового незадоволення відбувається не тоді, коли економічні та інші показники якості життя погані, а тоді, коли відбувається їх відносне зниження, яке слідує за зростанням, і не співпадає із очікуваннями, які продовжують зростати. У ці періоди актуалізується доклад-

но описаний А. Назаретяном [12] соціально-психологічний синдром Передкризової людини (Homo prae-crisimos), який характеризується станом соціальної ейфорії, відчуттям вседозволеності й безкарності, тяжінням до "маленьких переможних воєн".

У суспільно-політичних перетвореннях, які відбуваються на тлі соціально-політичної кризи, саме молодь відіграє першочергову роль, у тому числі, беручи участь у протестних акціях. Установки, стереотипи, які будуть закладені у свідомість молодих людей у ці періоди будуть значною мірою визначати їх подальшу діяльність як самостійних суб'єктів суспільного життя, здатних перетворювати політичну дійсність і протистояти маніпулюванню. Безперечно, кризові стани суспільства змінюють життєві установки молоді, породжують нові стереотипи і упередження, які сприймаються (і приймаються) молодою людиною і часто залишаються протягом усього подальшого життя, породжуючи надалі вже особистісні кризи – у політичній культурі, політичній активності, міжособистісному та міжкультурному спілкуванні.

Агентами соціалізації для молоді є засоби масової комунікації та міжособистісні контакти (сім'я, друзі, викладачі, стихійні контакти), які можуть вносити у соціалізацію особистості як спрямовані, так і стихійні імпульси. Провідну роль у процесі молоді соціалізації у періоди соціально-політичної кризи безперечно відіграють засоби масової комунікації, а у міжособистісних контактах (зокрема, стосовно студентської молоді) важливим чинником є трансляція з боку викладачів власних суспільно-політичних цінностей, установок, уподобань та міркувань, часто діаметрально протилежних залежно від політичних і наукових поглядів, позиції, ангажованості, національної та ідеологічної приналежності, вигоди, віку або інших чинників.

Як правило, проблемні питання, що стосуються політичної поведінки, політичної культури громадян вивчаються у термінах і категоріях політичної соціалізації і знаходяться у полі уваги вітчизняних і зарубіжних дослідників. У праці О. Додонова [7] сформульовано особливості політичної соціалізації в Україні, зокрема виявлено, що:

- політична соціалізація відбувається в умовах майже двадцятирічної соціально-політичної кризи і дестабілізації суспільства;
- відсутня злагоджена державна система політичної соціалізації, наслідком чого є те, що агенти соціалізації (політичні діячі, активісти політичних та інших організацій, викладачі, журналісти), насаджують людям або застарілі догми і стереотипи, або чужі "цінності";
- незрозумілою є прогностична модель суб'єкта політичної системи;
- відбулась девальвація основних політичних цінностей та ідеалів;
- падіння довіри до політичних інститутів та діячів у широких верств населення.

Автор робить слушний висновок, що під впливом цих чинників в Україні переважають конфліктний та кон'юнктурний типи політичної соціалізації. Безперечно, всі ці особливості вітчизняної політичної соціалізації особистості притаманні й молоді, і є визначальними у її соціалізації у відносно "спокійні" періоди суспільного розвитку. Утім, у періоди суспільно-політичних криз зростає політична активність молоді.

Молода людина, ґрунтуючись на усвідомленні своїх можливостей впливати на прийняття політичних рішень, прагне реалізувати ці можливості наявними у даній політичні системі засобами і методами, здійснюваними з різним ступенем інтенсивності. Дослідники виділяють чинники, які визначають особливості політичної активності молоді. Серед них об'єктивні вікові особливості (лабільність політичної свідомості, висока підверженість маніпулюванню, відсутність політичного досвіду), нестале матеріальне становище, авторитарний тип політичного режиму. До суб'єктивних чинників відносять довіру (недовіру) до інститутів державної влади, впевненість у завтрашньому дні, задоволеність своїм життям, наявність-відсутність інтересу до політики та ін. [10].

"Звільнення" від традиційних норм цінностей, відсутність сталих зразків поведінки і моральних меж, послаблення соціального контролю у кризові періоди сприяють розвитку відхильної та саморуйнівної поведінки у молодіжному середовищі [14].

У періоди криз, окрім таких форм, як членство у партійних або громадських організаціях, участь у політичних дискусіях, актуалізується участь у акціях прямої дії – так званий політичний акціонізм.

Тут слід згадати про міське середовище як чинник відхильної поведінки – про його анонімність, безособовий характер взаємовідносин між людьми, високий ступінь свободи, широкий спектр економічних, соціальних та культурних чинників, які негативно впливають на особистість.

У цьому контексті вивчення міського середовища як чинника виникнення відхильної поведінки у періоди суспільно-політичних криз вдається евристично плідним.

Безперечно, що акції прямої дії нерідко супроводжуються насильством, яке безпосередньо пов'язане з питанням про його легітимацію у свідомості молодої людини. Це викликає особливу увагу до ролі ЗМІ, які виступають лідером у формуванні світогляду і політичної культури молодого покоління, цілеспрямовано впливаючи на його політичну свідомість та поведінку. Часто хворобливий інтерес ЗМІ до насильства спонукає їх розглядати агресивні насильницькі дії ізольовано від питання про їх роль у функціонуванні соціуму, що легітимує насилля у очах молодої людини, формуючи у неї певні установки. Також слід враховувати, що засоби масової комунікації – і традиційні, і новітні – мають потужний мобілізаційний потенціал, який, при певних позитивних властивостях, здатен збільшити рівень конфліктогенності, внести дисбаланс у суспільні відносини, ініціювати революційні події, бути координатором протестних акцій.

Насамкінець зазначимо, що застосовуючи у даній статті у різних контекстах термін "політичний", ми, однак, свідомо уникаємо описувати ним процеси і результати соціалізації молоді у періоди соціально-політичної кризи, вважаючи, що наслідки і результати такої соціалізації сягають далеко за межі політичної соціалізації.

Відтак, наслідком "стихійної" соціалізації молоді у період соціально-політичної кризи у суспільстві може бути укорінення негативних соціально-політичних орієнтацій, відхильних поведінкових моделей, сформованість високого рівня неприязного ставлення до певних національностей і до власних співвітчизників у регіональному аспекті.

Соціалізація молоді в умовах суспільно-політичної кризи є не тільки педагогічною, а, насамперед, соціально-комунікативною проблемою, пов'язаною із активізацією соціокомунікативних впливів з боку всіх агентів соціалізації, і в такому контексті має вивчатись з дослідженням негативних наслідків і деструктивних тенденцій соціалізації особистості.

Література

1. Белинская Е. П. Информационная социализация подростков: опыт пользования социальными сетями и психологическое благополучие / Е. П.Белинская // Психологические исследования. Т. 6. – 2013. – № 30. – С. 5.
2. Васильчук Є. О. Радикальні та екстремістські рухи в Україні: субкультурний контекст / Є. О. Васильчук // Стратегічні пріоритети. – 2013. – № 2. – С. 27-33.
3. Васильчук Є. Політичний радикалізм та екстремізм як комплекс загроз і викликів національній безпеці України/ Є. Васильчук // Гілея. – 2013. – № 75. – С. 517-519.
4. Гелемей М. О. Історичні аспекти виникнення молодіжного екстремізму на території України /М. О. Гелемей // Науковий вісник Національної академії внутрішніх справ. – 2013. – № 2. – С. 365-372.
5. Гуцало М. Г. Організація протидії сучасному тероризму: політологічний аналіз: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. політ. наук : спец. 23.00.02 "Політичні інститути та процеси" / М. Г. Гуцало. – К., 2008. – 20 с.
6. Демків О. Б. Девіантогенність міського простору: історична вкоріненість та рецепти подолання// Соціологія міста: навчальний посібник / [Л. В. Малес, В. В. Середа, М. О. Соболевська, Ю. Г. Сорока]; за заг. ред. О. К. Міхеєвої. – Донецьк: Вид-во "Ноулідж", 2010. – С.227-260.
7. Додонов О.Ф. Об особенностях политической социализации в Украине /О.Ф.Додонов [Електронний ресурс]. – Режим доступу: ea.donntu.edu.ua.
8. Ильичева Ю.А. СМИ в мобилизационных технологиях: цели, функции, политические последствия: автореф. дис. на соиск. науч.степени канд.полит. наук: спец. 22.00.05 "Политическая социология" /Ю.Ильичева. – СПб., 2014. – 20 с.
9. Ірха Ю. Б. Акція соціального протесту як можлива умова екстремістської діяльності /Ю. Б.Ірха // Вісник Академії адвокатури України. – 2012. – Вип. 3. – С. 216-219.
10. Мастерова Ю. И. Политическая активность российской молодежи в условиях распространения информационных технологий: автореф. дис. на соиск. науч.степени канд.полит. наук: спец.: 23.00.02 "Политические институты, процессы и технологии" /Ю.Мастерова. – М., 2009. – 20 с.
11. Назаретян А. П. Антропогенные кризисы: гипотеза техно-гуманитарного баланса/ А.П.Назаретян // Вестник Российской Академии наук. – 2004. – Т. 74. – № 4. – С. 319-330.
12. Назаретян А. П. Цивилизационные кризисы в контексте Универсальной истории. (Синергетика, психология и футурология)/А. П.Назаретян. – М.: Мир, 2004. – 368 с.
13. Нятина Н. В. Политическая социализация несовершеннолетних: дезадаптивные ограничения: автореф. дис. на соиск. науч. степени канд.полит. наук: спец. 22.00.05 "Политическая социология"/ Н. Нятина. - Кемерово, 2011.-18 с.
14. Овчарова Р. В. Практическая психология образования: Учеб. пособие. – М.: Издательский центр "Академия", 2003. – 448 с.
15. Петрунько О.В. Діти і медіа: соціалізація в агресивному медіасередовищі: монографія / О. В. Петрунько. – Полтава: Укрпромторсервіс, 2010. – 480 с.
16. Розов Н.С.Политическая раздвоенность и динамика социально-политических кризи сов /Н. С.Розов [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.nsu.ru/filf/rozov/publ/duality.htm.

References

1. Belinskaia E. P. Informatsionnaia sotsializatsiia podrostkov: opyt pol'zovaniia sotsial'nymi setiami i psikhologicheskoe blagopoluchie / E. P.Belinskaia // Psikhologicheskie issledovaniia. T. 6. – 2013. – № 30. – S. 5.
2. Vasylchuk Ye. O. Radykalni ta ekstremistski rukhy v Ukraini: subkulturnyi kontekst / Ye. O. Vasylchuk // Stratehichni priorytety. – 2013. – № 2. – S. 27-33.
3. Vasylchuk Ye. Politychnyi radykalizm ta ekstremizm yak kompleks zahroz i vyklykiv natsionalnii bezpetsi Ukrainy/ Ye. Vasylchuk // Hileia. – 2013. – № 75. – S. 517-519.
4. Helemei M. O. Istorychni aspekty vynyknennia molodizhnoho ekstremizmu na terytorii Ukrainy / M. O. Helemei // Naukovyi visnyk Natsionalnoi akademii vnutrishnikh sprav. – 2013. – № 2. – S. 365-372.
5. Hutsalo M. H. Orhanizatsiia protydii suchasnomu teroryzmu: politolohichnyi analiz: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. polit. nauk : spets. 23.00.02 "Politychni instytuty ta protsesy" / M. H. Hutsalo. – K., 2008. – 20 s.
6. Demkiv O. B. Deviantohennist miskoho prostoru: istorychna vkorinenist ta retsepty podolannia// Sotsiolohiia mista: navchalnyi posibnyk / [L. V. Males, V. V. Sereda, M. O. Sobolevska, Yu. H. Soroka]; za zah. red. O. K. Mikheievoi. – Donetsk: Vyd-vo "Noulidzh", 2010. – S.227-260.
7. Dodonov O.F. Ob osobennostiakh politicheskoi sotsializatsii v Ukraine /O.F.Dodonov [Elektronnii resurs]. – Rezhim dostupu: ea.donntu.edu.ua.

8. Il'icheva Iu.A. SMI v mobilizatsionnykh tekhnologiiakh: tseli, funktsii, politicheskie posledstviia: avtoref. dis. na soisk. nauch.stepeni kand.polit. nauk: spets. 22.00.05 "Politicheskaia sotsiologiia" / Iu.Il'icheva. – SPb., 2014. – 20 s.
9. Irkha Yu. B. Aktsiia sotsialnoho protestu yak mozhlyva umova ekstremistskoi diialnosti / Yu. B.Irkha // Visnyk Akademii advokatury Ukrainy. – 2012. – Vyp. 3. – S. 216-219.
10. Masterova Iu. I. Politicheskaia aktivnost' rossiiskoi molodezhi v usloviiakh rasprostraneniia informatsionnykh tekhnologii: avtoref. dis. na soisk. nauch.stepeni kand.polit. nauk: spets.: 23.00.02 "Politicheskie instituty, protsessy i tekhnologii" /Iu.Masterova. – M., 2009. – 20 s.
11. Nazaretian A. P. Antropogennye krizisy: gipoteza tekhno-gumanitarnogo balansa/ A.P.Nazaretian // Vestnik Rossiiskoi Akademii nauk. – 2004. – T. 74. – № 4. – S. 319-330.
12. Nazaretian A. P. Tsivilizatsionnye krizisy v kontekste Universal'noi istorii. (Sinergetika, psikhologiia i futurologiia)/A. P.Nazaretian. – M.: Mir, 2004. – 368 s.
13. Niatina N. V. Politicheskaia sotsializatsiia nesovershennoletnikh: dezadaptivnye ogranicheniia: avtoref. dis. na soisk. nauch. stepeni kand.polit. nauk: spets. 22.00.05 "Politicheskaia sotsiologiia"/ N. Niatina. -Kemerovo, 2011.-18 s.
14. Ovcharova R. V. Prakticheskaia psikhologiia obrazovaniia: Ucheb. posobie. – M.: Izdatel'skii tsentr "Akademiia", 2003. – 448 s.
15. Petrunko O.V. Dity i media: sotsializatsiia v ahresyvnomu mediaseredovyshchi: monohrafiia / O. V. Petrunko. – Poltava: Ukrpromtorservis, 2010. – 480 c.
16. Rozov N.S.Politicheskaia razdvoennost' i dinamika sotsial'no-politicheskikh krizi sov /N. S.Rozov [Elektronnii resurs]. – Rezhim dostupu: http://www.nsu.ru/filf/rozov/publ/duality.htm.

УДК 323.2

Рева Тетяна Сергіївна
кандидат політичних наук, доцент
кафедри суспільних наук Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
e-mail: tutti@ukr.net

МАСОНСТВО І ПОЛІТИКА: ТОЧКИ ПЕРЕТИНУ

Розглядається масонство як суспільно-політичне явище. Здійснено короткий огляд основних версій походження масонства та його типології. Аналізуються основні положення статуту масонів та взаємозв'язки масонських організацій з церквою та державною владою. Розкриваються етапи розвитку масонства в Україні та політичні орієнтації найбільших масонських організацій XVIII-XX століть на території України.
Ключові слова: масонство, політичне масонство, клерикалізм, політичний клуб.

Рева Татьяна Сергеевна, *кандидат политических наук, доцент кафедры общественных наук Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Масонство и политика: точки соприкосновения

Рассматривается масонство как общественно-политическое явление. Сделан краткий обзор основных версий происхождения масонства и его типологии. Анализируются основные положения статута масонов, а также взаимосвязи масонских организаций с церковью и государственной властью. Раскрываются этапы развития масонства в Украине и политические ориентации самых больших масонских организаций XVIII-XX веков на территории Украины.
Ключевые слова: масонство, политическое масонство, клерикалізм, политический клуб.

Reva Tetiana, *PhD in Politics, associate professor of the social sciences chair, National academy of managerial staff of culture and arts.*

Freemasonry and politics: crossing points

Freemasonry as a political and social phenomenon is viewed. The main versions of freemason origins and its typology are reviewed. The main rules of the freemason constitution and their historic links with different churches and state authority are analyzed. The stages of Ukrainian freemasonry development and its political orientations in XVIII-XX centuries are highlighted.
Keywords: freemasonry, political freemasonry, clericalism, political club.

Проблема взаємозв'язків політики і масонства протягом багатьох років хвилювала різних мислителів, науковців, письменників, художників, що стало причиною створення великої кількості версій, гіпотез та міфів: від "жидомасонської змови" до "таємного ордену геніїв".

Дослідження проблем розвитку масонства та його впливу на різні сфери суспільного життя можна знайти у дослідженнях багатьох вітчизняних та зарубіжних вчених. Зокрема, його виникнення, основні напрямки та їх характеристики аналізували Дж. Андерсон, А. Боровой, А. Пипін, Дж. Робінсон ті ін. Дослідженню розвитку масонського руху в Україні присвячені праці таких вітчизняних науковців та публіцистів, як С. Єфремов, М. Ходоровський, Г. Зазіна, О. Крижановська та ін. Питання взаємозв'язку масонів та політики розглядають у своїх працях О. Соловйов, Б. Кравців, О. Оглоблін. Проте на сьогодні у науковому дискурсі відсутня єдина точка зору щодо взаємозв'язку цих явищ. Саме це і зумовлює актуальність нашого дослідження.

Мета даної статті – з'ясувати основні точки перетину політики та масонства.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких завдань:

- здійснити огляд основних підходів до питання походження масонства та його основних принципів;
- проаналізувати історичні форми взаємодії масонства та державної влади.

Масонство – це багатоаспектне явище, тому у науковій думці не існує єдиного підходу щодо його визначення.

Масонство – міжнародна релігійно-філософська течія, організаційно створена шляхом об'єднання чотирьох лондонських лож у Велику Ложу в 1717 р. [16, 348]. Також масонство розуміють як космополітичний релігійно-етичний рух, учасники якого визнають "Великого будівничого світу" як творця всього устрою природи і називають себе будівничими його храму [7, 1486]. Також масонство – це філософсько-етичні та соціально-психологічні об'єднання, які базуються на сукупності символічних принципів. Незважаючи на наявність типових ознак як об'єднань певного типу, вони не мають єдиного центру [14, 425]. Масонство – вчення і практика секретного братського ордену; морально-етичний рух з метою "просвітницького" впливу на владні структури та проникнення в них [10, 163].

Існує багато теорій щодо походження масонства – одні з них романтизують, а інші – містифікують ці організації, наприклад:

1) Єгипетська. Масони – це спадкоємці традицій єгипетських жерців. Відповідно до цієї теорії першим відомим масоном був грецький філософ, математик Піфагор, який привіз знання Древнього Єгипту і Сирії до Греції та відкрив на острові Кротоні першу Ложу;

2) Єрусалимська. Цар Соломон доручив архітектору (міднику) з

фінікійського міста Тіру, Хіраму Абіффу (іноді його ототожнюють з Андонірамом – збирачем податків) побудувати храм у Єрусалимі. Архітектор розділив робітників на три класи, а щоб вони розпізнавали один одного, створив спеціальні слова, знаки і дотики. Ця легенда пояснює виникнення масонів, їх символіки та ритуалів [6, 6];

3) Римська. Протомасонами були римські колегії ремісників або комації – ремісничі цехи при легіонах;

4) Тамплієрська, або Теорія Храмовників. Англійський письменник та історик Дж. Робінсон у своїй монографії проводить паралелі між масонськими ложами та Орденом тамплієрів. Він намагається пов'язати ці дві організації між собою. На його думку, перші масонські ложі були створені тамплієрами. 13 жовтня 1307 р. у Франції відбулися масові арешти представників Ордену. У цей же день був заарештований останній Великий магістр Ордену – Жан де Моле. У 1308 р. виходить указ про арешт всіх тамплієрів на території Англії. Однак він не мав великої дії, тому що більшість представників ордену виїхало до Шотландії, в якій вони змогли продовжити свою діяльність. Дж. Робінсон висуває гіпотезу, що до організації повстання 1381 р. на чолі з У. Тайлером та Дж. Боллом у Англії були причетні тамплієри. Це пояснює той факт, що повстання підтримували ремісничі гільдії, а постраждали лише землі великих поміщиків та церковні угіддя ордену іонітів, що успадкував усі землі, які конфіскували у тамплієрів [12];

5) Німецька. Ця теорія висуває ідею, що масони походять від товариства "Steinmetzen" – німецькі муляри;

6) Ірландсько-шотландська. За цією версією масони виникли на базі ірландсько-шотландського чернечого ордену – кульдіїв, що діяв у VII–X століттях.

Утім, британський історик Н. Дейвіс вважає, що жодна з вищезазначених версій не має історичних доказів.

Найбільш розповсюдженою версією серед істориків є теорія, що масонський рух виріс із середньовічної цехової організації, зокрема з корпорації каменярів-будівельників [8, 7]. Це підтверджується і назвами цього руху – масон, масонерія (від англ. mason – каменяр, муляр), або франкомасони (від франц. francmaçnnerie – вільномулярство), а також назвою організацій – ложи [7, 1486].

Відомий український історик, філолог С. Єфремов виокремлює два етапи розвитку масонства – оперативне та спекулятивне. Оперативне масонство існувало до XVIII ст. як професійне об'єднання будівельників. Однак у XVIII ст. воно остаточно перетворюється на "спекулятивний" або "теоретико-символічний" рух [5]. Офіційною датою його трансформації вважається 24 липня 1717 р. Саме тоді в Лондоні у шинку "Під яблунею" (за іншою версією – "Гуска і рашпер") представники 4 франкомасонських лож об'єдналися у Велику Ложу Англії або Материнську велику ложу світу та обрали першого Великого магістра [4, 654].

Масонські ідеї відрізнялися від традиційних релігійних положень тим, що масони визнавали Едем на небі, однак метою їх діяльності буда його побудова на Землі. Вони виступали за створення досконалого товариства на засадах справедливості, братерства та рівності.

Головними символами масонів є: трикутник, циркуль, літера "G", білий фартух, білі рукавиці, лопатка-майстрок, круглий капелюх та шпага. Трикутник та циркуль – це символи розуміння світу, адже останній, за масонськими вченнями, має висоту з півночі на південь, довжину зі сходу на захід та глибину від поверхні землі до її центру. Літера "G" символізує найвищу з наук – геометрію. Білий фартух і рукавиці використовуються для позначення щиросердності та моральної чистоти. Лопатка-майстрок захищає від гріхів (пороків). Круглий капелюх символізує свободу, а шпага означає покарання за злодіяння [17, 22-24].

Існувало дві системи масонства:

1) Іонівська (блакитна) – на честь Іоанна Хрестителя. Цій системі притаманні три рівні: майстер, підмайстер, учень.

2) Андріївська (червона) – на честь Андрія Первозванного, в якій виокремлювали 33 рівня. Вона мала широкий спектр ритуалів. Прихильники цієї системи називали себе "добротворчими лицарями" [17, 18].

Одночасно діяли різні, споріднені з масонами, таємні товариства. Найвідомішими з них були: розенкрейцери, ілюмінати, мартиністи, ірраціональні або єгипетські масони.

Розенкрейцери названі на честь німецького філософа, мандрівника XIV ст. Х. Розенкрейцера. Вони пропагували вчення східних магічних культів – кабалізму – та займалися пошуком "філософського каменю". У XVIII ст. "золоті розенкрейцери" оголосили, що їх ступінь втаємничення ввібрав у себе ієрогліфи божественної премудрості та стали найвищим у масонстві. Розенкрейцери певної мірою вважали себе елітою масонства.

Ілюмінати (просвітлені) були засновані у 1775 р. німецьким теологом і природознавцем А. Вейсгауптом. Вони виступали за перебудову суспільних відносин і скасування соціальної нерівності. Внаслідок цього з 1784 р. ілюмінати переслідувалися державою – відбуваються масові репресії за зв'язки та співробітництво з ними. Результатом такої політики став занепад Ордену та погана репутація їх у суспільстві.

Мартиністи – теософська система французького містика XVIII ст. Л.-К. де Сен-Мартена. Його активним послідовником став французький містик

Ж.-А. Анкросс, відомий під псевдонімом Папюс. У 1891 р. він створив у Парижі орден "Superieurs Inconnus", відомий під назвою як Орден мартиністів, що діє до цього часу. Вони не є суто масонським товариством, однак активно співпрацюють з різними ложами [14, 266].

Ірраціоналістичне або "єгипетське" масонство. Засновником цих квазімасонів вважають графа Сен Жермена, або Каліостро. Це масонство характеризувалося великою кількістю обрядів, містицизмом та складною внутрішньою організацією (90 ступенів) [17, 19].

Масони та вищезазначені таємні товариства діяли одночасно, характеризувалися суворою дисципліною і часто ворогували між собою.

З моменту виникнення масонських товариств розпочалися дискусії щодо їх відносин з церквою та державною владою. Статус масонів змінювався – від легального товариства до забороненої екстремістської організації – і навпаки. Все визначалося суспільно-політичною ситуацією у державі та роллю церкви. У сучасному світовому просторі ця дискусія продовжується, про що свідчить варіативність статусу цих організацій у різних державах.

"Оперативне" масонство не зазнавало переслідувань з боку офіційної влади та церкви, адже являло собою лише професійні об'єднання будівельників, що займалися будівництвом храмів та світських будівель. Все змінилося у XXVIII ст. після приєднання до цих товариств інтелектуальної еліти, яка почала розповсюджувати ідеї рівності, солідарності, свободи та братерства.

Одним з головних положень класичного масонства є заборона участі у будь-яких революційних та незаконних заходах. Зокрема, у "Конституції, або Давніх заповідях вільного мулярства" Дж. Андерсена у ст. 2 "Про світську, вищу владу та владу підпорядкування" проголошується, що вільний муляр "є лояльним підданим світської влади, де б він не мешкав і не працював; він ніколи не повинен брати участі у заколотах і таємних злих задумах проти миру і благополуччя народу, як і не поводитися неналежно щодо представників влади" [1]. Відповідно до Конституції масони наголошують на ролі світської влади у збереженні масонського ордену в часи війн та переслідувань. Саме це й пояснює повагу масонів та визнання ними непорушності світської влади. "Масонство, що страждало в усі часи від війн, кровопролиття і сум'яття, завжди здобувало прихильність давніх царів і князів, які дарували вірним і миролюбним мулярам допомогу, надаючи гідну відсіч їх ворогам і сприяючи легендарній доброї славі Братства, що процвітало у часи миру" [1]. При цьому чітко зазначається, що якщо один з братів повстане проти держави, ложа не буде його підтримувати, адже це суперечить головній меті організації – збереження миру у суспільстві.

Для уникнення конфліктів у ложі введена заборона на обговорення політичних та релігійних питань. Так, у пункт Б ст. 3 Конституції проголошує ться, що "..жодні приватні чвари і суперечки не можуть перетнути поріг Ложі, а особливо чвари і суперечки, що стосуються питань релігії, націй, державного устрою, тому що ми, як Вільні мулярі, належимо до єдиної релігії, про яку говорилося вище, водночас ми належимо до усіх націй, народів, сімей, родів і мов, а також сторонимося будь-якої політики, аж поки вона не загрожує процвітанню Ложі, і маємо наміри сторонитися її й надалі"[1].

Деякі науковці у своїх дослідженнях вживають термін "політичне масонство". Зокрема, він зустрічається у працях українських істориків Б. Кравців, О. Крижанівської та М. Ходоровського. Польський дослідник Л. Хасс не поділяє думку про те, що масонство – це політична організація, а тому критично ставиться до вживання цього терміна [8, 3].

У вітчизняній літературі термін "політичне масонство" вживається не задля наголошення на політичному характері цієї організації, а для того, щоб вказати, що багато представників політичної еліти та громадських діячів були членами різних масонських лож.

Визначають два типи масонства, які відрізняються за своїми ідеологічними переконаннями та політичною орієнтацією, – англосаксонське та латинське (католицькі держави). Основними рисами ан-

глосаксонського масонства є: акцентуація на розвитку внутрішнього світу людини, християнська ідеологія, яскрава обрядовість (33 ступені), підтримання версії походження їх від ордену тамплієрів. Латинське характеризується захистом інтересів буржуазії, критикою монархічних режимів, участю у революціях 1830-1848 рр. [13, 23].

Католицька церква категорично виступала проти масонства. Підгрунтям антимасонської діяльності стали 8 папських енциклік XVIII-XIX ст., які звинувачували масонів у розповсюдженні єретичних поглядів. Однією з найвпливовіших була енцикліка папи Лева XIII "Humanum Genus" (1884). У ній засуджувалися свобода віросповідань, ідея суспільного договору та природні права людини, особливо це стосувалося положення про рівність людей від народження, відокремлення церкви від держави. Конфлікт католицької церкви з масонами не обмежився лише виступами та публічними дебатами [9, 457-461] Норма про відлучення від церкви за участь у таких товариствах була прийнята та закріплена у Кодексі канонічного права 1917 р. Її скасували лише у 1983 р. Прикладом латинського масонства є італійська ложа "Пропаганда № 2", або "П2", що мала свої представництва в Бразилії, Аргентині, Уругваї. Вона була пов'язана з терористичними організаціями. Однак існували ще декілька вагомих причин негативного ставлення державної влади до масонів, зокрема у Європі. По-перше, багато мислителів епохи Просвітництва та громадських діячів, які брали участь у Великій Французькій буржуазній революції 1789 р., належали до різноманітних масонських лож. Зокрема, Вольтер, Ш. Монтеск'є, . Дідро, М.-Ж. де Лафаєт. По-друге, теорія "жидомасонської змови": у 1903 р. російським релігійним філософом С. Нілусом була опублікована праця "Протоколи сіонських мудреців". Це була фальшивка, стилізована під стиль загубленого давнього манускрипту, що здобула велику популярність у суспільстві. У цій книзі розкривалася міжнародна змова проти монархій та християнських конфесій, на чолі якої стояла Всесвітня сіоністська організація.

Православна церква ставилася до масонства по-різному, що було зумовлено насамперед відсутністю єдиного центру. Зокрема, у Російській імперії до XIX ст. масонський орден не зазнавав великих переслідувань з боку церкви та держави. Лише у 1822 р. Олександр I під впливом Митрополита Серафима забороняє масонські організації. Інші патріархати категорично відкидали масонство. У XX ст., а саме у 1932 р., єпископ православної російської церкви, богослов, філософ Антоній (Храповицький) у "Посланні про масонство" називає його "ворожим і справді сатанинським псевдовченням", або "таємною інтернаціональною світовою організацією боротьби з Богом, з християнством, з церквою" [14, 214].

Перша хвиля масонства на теренах України припадає на XVIII ст.

М. Ходоровський називає цей період першою хвилею "політичного" масонства, коли велика кількість представників державної еліти належали до масонських лож. Зокрема, найвідомішими діячами-масонами були: Г. Орлик, Дж. Кейт,

К. Розумовський, А. Розумовський, О. Розумовський, В. Капніст. Всі вони представляли різні ворогуючі політичні сили. Однак як члени одного братства вони мали неформальне спілкування. Прикладом такого неформального спілкування є випадок з відомим дипломатом Григорієм Орликом. У 1734 р. він прибув на Лівобережну Україну для переговорів з запорізькими козаками. У той же час з Санкт-Петербургу прийшов наказ про затримання

Г. Орлика під час повернення на Правобережну Україну. Цей наказ мав виконати Дж. Кейт – шотландським офіцер, що знаходився на службі у Російського імператора. Дж. Кейт затримав Г. Орлика, однак, з'ясувавши, що вони належать до однієї ложі, він дав можливість Г. Орлику повернутися у Європу.

На території Західної України перші потужні ложі з'явилися у Львові. У 1747 р. там була заснована ложа "Трьох Богинь", однак під тиском католицької церкви її ліквідували. У другій половині XVIII ст. у Львові діяли два великі осередки масонів – ложа "Трьох білих орлів" на чолі з Й. Клеменсом та ложа "Цілковитої Рівності", очолювана С. Новаковським.

У 1767 р. австрійська влада ініціювала створення ложі "Трьох білих Орлів", що проіснувала до 1782 р. Її політичним завданням було ведення переговорів і встановлення зв'язків між австрійською владою та місцевою шляхтою. Це підтверджує склад даної ложі, а саме з 115 чоловік, серед яких представники Австрії становили 69 (урядовці, військові, службовці), представники старих правлячих прошарків Галичини – 40 (банкіри, підприємці, магнати шляхта, релігійні діячі), інші – третій стан. [17, 55] Членами цієї ложі були такі впливові діячі, як губернатор Галичини Г. Ауерсберг, начальник Львівського дистрикту Ф. Гічард [17, 56]

У ложі "Цілковитої Рівності" домінувала місцева шляхта та буржуазія. Так, з 51 члена ложі магнати та шляхта становили – 37, а австрійців було лише 3 чоловіки [17, 62] З моменту свого заснування вона проголосила себе Великим Сходом Галичини та Лодомерії [17, 54]

В Україні виділяють два типи масонства – польське та російське. Польське з початку свого заснування мало політичний характер. Основна його мета – відновлення Польщі ("Речі Посполитої") в її історичних межах. Найвідомішою була ложа "Національне масонство" ("Wolnomularstwo Narodowe"). Російське, як зазначає В. Семевський, на початку свого існування було суто аполітичною організацією, що шукала відповіді на питання про сенс життя, а не в громадській роботі. В Україні масонство почало розповсюджуватися, коли почався процес політизації масонських груп [5].

У першій половині XIX ст. інтелігенція та шляхта починає цікавитися національно-орієнтованим розвитком українського народу. Активізується тенденція на створення українського масонства. У цьому контексті найвпливовішими ложами стали полтавська "Любовь к Истине" та київська "Об'єднані слов'яни".

Полтавська ложа була заснована М. Новиковим, начальником канцелярії "малоросійського" генерал-губернатора князя М. Рєпніна, у 1818 р. До ложі входили такі відомі особистості, як І. Котляревський, С. Кочубей, В. Лукашевич (останній входив до складу київської ложі "Об'єднаних слов'ян"). Ложа проіснувала менше року і в березні 1819 р. була ліквідована спеціальним царським наказом. Цікавим є факт прискіпливої уваги царської жандармерії до цієї організації, адже у Російські імперії антимасонські заходи розпочнуться лише з 1 серпня 1822 р. Це може пояснюватися зміною політичного курсу імператора Олександра І після війни 1812 р. Річ у тім, що за період панування його батька – Павла І – у Російській імперії була закрита низка приватних друкарень, 1799 р. – заборонені всі книги, видані під впливом французької революції, а з 1800 р. під заборону потрапляють всі іноземні книги та ноти [15, 104]. Тому недивно, що після приходу до влади Олександра І, послідовника курсу Катерини ІІ, відбувається масштабна лібералізація освіти та культури. Університети отримали автономію, тобто вони мали право самі обирати ректорів, деканів і професорів. Відкривається доступ до надбань світової гуманітарної науки. Така політика реалізовуватиметься до 1812 р., а згодом кардинально зміниться. Існує декілька причин таких змін. По-перше, імператор починає віддалятися від М. Сперанського. По-друге, у 1817 р. відбувається об'єднання міністерства освіти з міністерством віровизнань – це початок тотальної християнізації освіти та науки. Наука мала служити лише православній церкві. По-третє, на території України діяли потужні ложі "пропольської орієнтації", в яких офіційна влада вбачала потенційну небезпеку [15, 106].

Київська ложа "Об'єднаних слов'ян" належала до Великого Сходу Польського. Вона була заснована 12 березня 1818 р. і проголошувала національні та політичні ідеї. І. Горбачевський зазначає, що сама назва "Об'єднані слов'яни" говорить про слов'янський федералізм (поляки, українці, росіяни). Головною метою товариства було звільнення всіх слов'янських племен від "самовластя, знищення існуючої між деякими з них національної ненависті та об'єднання всіх заселених ними земель федеральним союзом" [5]. Свій подальший розвиток ці положення знайдуть у програмних документах Кирило-Мефодіївського товариства.

Загалом, на території України відбувалася боротьба за домінування між федералістами та централістами. Зазвичай федералізм захищали представники польських та українських таємних товариств, а за централізм виступали представники російського дворянства, яскравим прикладом чого було "Південне товариство", яке очолював декабрист П. Пестель.

Незважаючи на вищезазначене, не можна говорити про українське масонство як таке. С. Єфремов пояснює це тим фактом, що масонство розповсюджувалося серед шляхти та панства, відірваного від потреб народу. Лише в останні десятиріччя свого існування масонство почало захоплювати і потреби населення [5].

На початку ХХ ст. в Україні діяла низка масонських лож: ложа "Святого Володимира", "Північне Сяйво" (Київ), "Відродження", "Шевченко" (Харків), "Любов і Вірність", ложа "Святих Кирила та Мефодія" (Полтава), "Іордан" (Феодосія) тощо. До масонських лож належали такі відомі громадські та політичні діячі, як М. Грушевський, С. Петлюра, П. Скоропадський. За часів Радянського Союзу масони були заборонені, однак після 1991 р. в Україні відновлюється масонський рух, виникають нові ложі, зокрема: "Три колони" (Київ), "Фенікс України"(Харків), "Каменяр" (Львів), "Золота акація"(Одеса).

Відтак, незважаючи на те, що політика формально знаходиться поза компетенцією діяльності різноманітних масонських груп, вони беруть активну участь у її здійсненні та визначенні політичного курсу держав.

Література

1. Андерсон Дж. Конституція Андерсена, або Давні заповіді Вільного муляра / Дж. Андерсон // Незалежний культурологічний часопис "Ї". – 2009. – № 54. – Режим доступу: www.ji.lviv.ua/n54texts.
2. Боровой А. Современное масонство на Западе / А. Боровой. – К.: Серж, 2001. – 82 с.
3. Бостунич Г. Масонство и русская революция / Г. Бостунович. – М.: Витязь, 1995. – 136 с.
4. Дейвіс Н. Масонство // Європа: Історія / Н. Дейвіс; [пер. з англ. П. Таращук, О. Коваленко]. – К.: Видтво Соломії Павличко "Основи", 2008. – С. 654-655.
5. Єфремов С. Масонство в Україні / С. Єфремов // Незалежний культурологічний часопис "Ї". – 2009. – № 54 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.ji.lviv.ua/n54texts/jefremov1.htm.
6. Зензіна Г. Дещо про українське масонство / Г. Зензіна. – К., 2010. – 104 с.
7. Кравців Б. Масонство // Енциклопедія українознавства / Б. Кравців, О. Оглоблин. – Т.4. – С. 1483-1486.
8. Крижановська О. Масонство в Україні у другій половині XVIII – на початку ХХ ст.: автореф. дис. канд.. іст. наук: 07.00.01 / Крижанівська Оксана Олегівна. – К., 1997. – 18 с.
9. Лев XIII Humanum Genus (1884). Масонство: забытые тайны / Лев XIII. – М.: Крон-Пресс, 2000. – С. 457-461
10. Политология: энциклопедический словарь / [под ред. Ю.И. Аверьянова]. – М.: Издательство Москв. комерч. ун-тет, 1993. – 431 с.
11. Пыпин А. Хронологический указатель русских лож / А. Пыпин //Масонство в России. – М.: ВЕК. – С. 437-468.
12. Робинсон Дж. Масонство: забытые тайны / Дж. Робинсон; [пер. с англ. В. Симакова, А. Блейз]. – М.: Крон-Пресс, 2000. – 480 с.

13. Соловьев О.Ф. Масонство в мировой политике XX века / О.Ф. Соловьев. – М.: Российская полит. энциклопедия (РОССПЭН), 1998. – 255 с.

14. Соловьев О.Ф. Масонство: словарь-справочник / О.Ф. Соловьев. – М.: Аграф, 2001. – 423 с.

15. Франко І. Університети в Росії // Будівничий української державності: Хрестоматія політологічних статей Івана Франка / І. Франко – К.: Вид.дім "Києво-Могилянська академія", 2006. – С. 100-122.

16. Філософія політики: короткий енциклопедичний словник / [упор. В.П. Андрущенко]. – К.: Знання України, 2002. – 669 с.

17. Ходоровський М.Д. Масонство і Україна (за матеріалами діяльності вільних мулярів XVIII ст.): іст.-арх. нариси / М.Д. Ходоровський. – К., 2004. – 138 с.

References

1. J. Anderson. Constutucia Andersona abo drevni zapovidi vilnogo mulyara / J. Anderson // Nezalejnuy culturologichnuu journal "JI". – 2009. – № 54. – web-site: www.ji.lviv.ua/n54texts.

2. A. Borovoy Sovremennoe masonstvo na Zapade / A. Borovoy. – K .: Serge, 2001. – 82 p.

3. Bostunych AG Masonu i Rossiuska revolucia / G. Bostunovych. – M .: "The Knight", 1995. – 136 p.

4. N. Davis Masonry // Europa: istoria / N. Davis; [Trans. from English. Tarashchuk P., A. Kovalenko]. – Type-K .: Pavlichko Salome "Osnovu", 2008. – P. 654-655

5. S. Yefremov masonstvo v Ukraini / S. Wilkens // Nezalejnuy culturologichnuu journal "JI". – 2009. – № 54. – web-site: www.ji.lviv.ua/n54texts/jefremov1.htm

6. Zenzina G. Descho pro ukrainske masonstvo / G. Zenzina. – K., 2010. – 104 p.

7. Kravtsiv B., Ohloblyn O. Masonstvo // Encyclopedia ukrainosnavstva / B.Kravtsiv, O. Ohloblyn. – V.4. – S. 1483-1486

8. A. Kryzhanovskaya Masonstvo v Ukraini y drygii polovuni XVIII – pochatok XX stolittya .: avtoref. diss. cand. ist. nayk: 07.00.01 / Oksana O. Kryzhanivska. – K., 1997. – 18 p.

9. Lev XIII Humanum Genus (1884) // Masonstvo: zabutue secretu / Lev XIII. – M .: "Kron-Press", 2000. – P. 457-461

10. Polytolohyya: Encyclopeduchnuy slovnuk / [ed. YI Averyanova]. – M .: Publishing Moscow. komerch. untete, 1993. – 431 p.

11. A. Pupyn Hronolohycheskyy ukasatel russkih lodge // Masonstvo v Rossii / A. Pupyn. – M .: IZ-tion "PEC" – P. 437-468

12. J. Robinson. Masonstvo: zabutue secretu / J. Robinson; [Trans. with the English. V. Simakov, A. Blaze]. – M .: "Kron-Press", 2000. – 480 p.

13. Soloviev A. Masonstvo v myrovoy politike dvadcatogo veka / A. Soloviev. – M .:. Encyclopedia (ROSSPЭN), 1998. – 255 p.

14. Soloviev A. Masonstvo: slovar-spravochnik / A. Soloviev. – M .: Agraf, 2001. – 423 p.

15. Ivan Franko Universitetu v Rossii // Budivnuchuy Ukrainskoi derzchavnosti: Chrestomatiya polituchnuh statey Franka / I. Franko – K .: Vyd.dim "Kyiv-Mohyla Academia", 2006. – P. 100-122

16. Polituchna philosophia: korotkuy encyclopeduchnuy slownuck / [za red. V.P Andruschenko]. – K: Znannya Ukrainu, 2002. – 669 p.

17. Khodorovsky M. D Masonstvo ta Ukraina (za materialamu dialnosty vilnuh mulyariv v XVIII st.): Ist.-arhiv. narusu / M. D. Khodorovsky. – K., 2004. – 138 p.

Відгуки. Рецензії. Повідомлення

Андрію Пучкову до 45-річчя

У-МОВНЕ ЖИТТЯ АНДРІЯ ПУЧКОВА, або Лист вдячного читача

Не пиши мне меньше
Стой вот передо мной

Антон ПОЛУНІН "*Стой вот"*

Замість передмови

У листах не прийнято писати передмови. Втім, коли лист публікується (до того ж, за життя одержувача і відправника), все ж варто дати потенційному читачеві хоча б мінімальні орієнтири: хто, чому, навіщо? Врешті, з якого дива одна людина оприлюднює епістолу, адресовану іншій людині, на сторінках наукового часопису? Дати відповіді на ці запитання і покликаний ось такий замістьпередмовний вступ.

Уперше почувши ім'я Андрія Пучкова, звернулася до інтернету: йому трохи більше сорока років (молодий чоловік!); український архітектурознавець, культуролог, історик, бібліограф (непогано!); доктор мистецтвознавства, академік Української академії архітектури, лауреат Державної премії України в галузі архітектури (вражає!); автор двадцяти монографій і близько шестисот опублікованих праць (вражає, не те слово!).

Важко зараз сказати напевне, що саме послугувало поштовхом до особистого знайомства з призвідником цієї публікації. Не інакше – жіноча (і, можливо, трохи – естетична) інтуїція, адже жодного тексту Андрія Пучкова я на той момент не читала. Втім, бажання познайомитися виявилося на стільки миттєвим і сильним, що я написала Андрію Олександровичу листа. Так почалося наше дружнє спілкування. І паралельно – моє знайомство з Пучковим-письменником, його текстами.

Читання книг, статей, рецензій та особистісно-естетичне спілкування з автором дуже швидко переконали мене у тому, що на моєму обрії з'явилася незвичайна людина. Якщо охарактеризувати мого героя ємко-коротко, то Андрій Пучков – це "ходяча енциклопедія", ерудит-унікум, неосяжний інтелект. Утім, для більш глибокого розуміння сутності "феномена Пучкова" такої характеристики буде явно недостатньо. Непересічність його особистості, за моїми відчуттями, полягає в тому, що Андрій Пучков має якусь абсолютно іншу природу. Ця відмінність, у моєму розумінні, втілюється у гармонійній двоєдності *письменника* і *читача*. Пучков пише і читає не так, як ми з вами. Кожне маля у дитинстві вчиться читати і писати. Всі ми розуміємо, що без цих навичок людині не прожити свій вік повноцінно. Вміння читати і писати кожен з нас сприймає як необхідний засіб існування в суспільстві. Але у Андрія Пучкова це не так: читати і писати для нього – не засіб, а *єдина істинна сутність* власного існування. Закоханість у книгу як таку, захоплення процесом читання, відсутність вагань щодо вибору "людина чи книга" (звісно, книга!), шанобливе ставлення до кожного слова (не лише у власних текстах, а й у розмові чи листуванні),

користування виключно пером, чутливість до вербальної творчості будь-якого напряму, власна майстерність слова вищого ґатунку, відданість канонам високої літератури та відкритість до ново-мовних експериментів, щира любов до слова і мови, справжня філологія – ось сутнісні риси портрету Андрія Пучкова.

Саме Пучков придумав слово, винесене у назву цього нарису: *життя-у-мові*, *у-мовне життя,* – говорячи так про деяких персонажів своїх книг. Я ж вважаю таким життя самого Андрія. Тому і вітаю іменинника письмово, писемною мовою, листом – як вдячний, захоплений читач, який може спостерігати, сприймати, переживати та співпереживати у-мовне життя Андрія Пучкова.

Власне лист

Вітаю, мій друже. Я свідомо обрала для листа українську мову: хай цей публічно надрукований лист відрізняється від нашого приватного листування.

Чому мені спало на думку привітати тебе не рецензією на якусь з твоїх книг, не відгуком, не статтею про твою творчість, не ліричним есе, а саме листом? По-перше, ти сам любиш і шануєш епістолярний жанр, шкодуючи про його поступове зникнення чи навіть знищення: "Дело не только в постепенном, но неуклонном забвении традиции сочинять друг другу письма, хотя бы и обезличенно поздравительные, в утрате самой культуры ручного письма: можно писать и на машинке, и распечатывать на принтере, да мало ли как можно писать письма. Дело здесь в другом: с одной стороны, ускоренный темп "жизнепроживания", когда каждый день наполнен не одним, а несколькими, подчас самыми разными обязанностями, с другой стороны, быстрая телефонная связь, с третьей стороны, зачастую отсутствие общих интересов, которые можно было бы к обоюдной пользе плодотворно обсудить. <…> Но, кажется, переписка как жанр человеческого общения свои владения в нынешней истории постепенно покидает. А ведь именно частное письмо (а еще лучше пара писем: "запрос" – "реакция") свидетельствует и о человеке, его написавшем, и о времени, в котором этот человек жил, и об обстоятельствах, в которых находился, – свидетельствует краше, отчетливей, чем перо иного профессионального историка".

По-друге, саме з листа почалося наше з тобою знайомство – і мені здалося символічним привітати тебе з Днем народження епістолярно.

По-третє, я не напишу статтю, відгук, рецензію чи есе краще, ніж це зробив би ти, – саме тому хай це буде лист. (Втім, він матиме ознаки і рецензії, і відгуку, а ліричне есе вже про себе впевнено заявило.)

Говорити про твоє у-мовне життя я почну власне з мови. Точніше, з двох мов – української та російської, адже вони обидві зустрічаються у твоїх працях. Сказати, що ти вільно володієш обома мовами, буде мало – ти органічно живеш у двомовному середовищі, сміливо порушуючи встановлені (*ким?*) мовні канони. Саме на прикладі твого твору я вперше зіткнулася зі зразком двомовного написання однієї книги ("Культура антикварных несходств"), чотири розділи якої витримані у послідовному чергуванні української і російської мов. Крім того, майже в усіх своїх текстах ти завжди зберігаєш автентичність російськомовних и україномовних цитат незалежно від того, якою є основна мова оповіді. І ще дуже елегантно використовуєш в україномовному тексті русизми, а в російськомовному – українізми. Зрештою, ти придумуєш власну лексику і власні варіанти написання тих чи інших слів, що також надає твоїм текстам індивідуального обличчя. Колись у приватній бесіді ти сказав: "Це ж так приємно: добре знаючи усі правила, порушувати їх". У твоєму випадку це виглядає естетично, гармонійно і переконливо.

У своїх текстах ти торкаєшся найрізноманітніших тем, виділю декілька: історія і сучасність, людина і світ, митець і оточення, держава і особистість, хронотоп міста, мистецтво і я*, архітектура і я* (*де "я" – це і ти, і я, і кожен інший, хто прочитає чи не прочитає твої праці), природа і людина, Бог і покликання, феномен культури як такий. Кожну з цих та інших тем ти подаєш і розглядаєш абсолютно індивідуально. Як обивателю, твої сторінки мені цікаві з точки зору підготовленої і доступно поданої інформації; з точки зору науки вони пізнавальні і розвивальні; тексти важливі й нові у контексті наукової і художньої міждисциплінарності. Твої ідеї цінні й оригінальні: читаючи, переконуєшся, що неможливо було змовчати про це, неможливо подібне залишити "в столі" – ці слова просяться до людей, прагнуть нашого сприйняття.

Одна з рис твого стилю, яка мені страшенно імпонує, це твоя тверда авторська позиція, яка на рівні словотворення виражається в тому, що ти безкомпромісно вживаєш нібито не прийняті (*ким?*) на письмі вирази "я", "я впевнений", "я вважаю", "моє розуміння", "я переконаний", "на мою думку" тощо. Твій яскравий авторський посил мені дуже до вподоби: ти пишеш сміливо, прямо, без евівоків і сумнівів, ти стверджуєш, наполягаєш.

Найчастіше у твоїх текстах відчувається позиціонування автора як історика. З одного боку, ти іронізуєш:"Историк порой такое сочинит, что у Клио развернутый было свиток свернется в трубочку". З іншого, дотримуєшся думки, що історичне повчання – це "демонстрация нерассказуемого изящества" минулих часів. Втім, прочитання твоїх книг не залишає враження історичної констатації, а ти жодним чином не схожий на відстороненого споглядача описуваних подій. Те саме "нерассказуемое изящество эпохи" тобі вдається передавати якнайестетичніше і, що дуже цінно для мене як читача, – особисто. Ти демонструєш читачеві свою особистісну історію – історію стосунків із своїми персонажами: будучи закоханим у них, ти знаєш про них усе і прощаєш їм усе. Читання твоїх книг переконує мене, що

ти відвертий і чесний – із собою, з читачем, зі своїм героєм. Ця чесність очевидна, вона нічим не прикрита, не завуальована: в деяких фрагментах, окремих фразах, словах-натяках я впізнаю тебе самого. Втім, я відчуваю, що в багатьох моментах ти не тільки "приміряєш одежину" свого героя на себе (а як би я у цьому випадку?), але й навпаки – наділяєш персонажа своїми поняттями, намірами, сучасним світоглядом. І це насправді, як не дивно, забезпечує найчистішу, кристальну правду: ти-автор не жив тоді, не був свідком, колегою, другом родини, і, навіть вивчивши неймовірні масиви архівів й іншої документації, розповісти читачеві про свого героя, донести до нього те, що дорого і цінно тобі-автору, – я вважаю, що можна тільки так і саме так.

Коли ти ведеш мову про відомих (і не дуже) історичних осіб – вчених, митців, філософів, поетів – текст фонтанує твоєю любов'ю до цих людей. Втім, це не любов прихильника-фаната – це ставлення людини, яка сама в силу свого творчого, письменницького і життєвого досвіду пережила і відчула багато що (якщо не все) з того, про що пише. Я-читач розумію, що кожна сентенція, кожне припущення, кожний "присуд" щодо твоїх персонажів пережиті тобою особисто, і саме тому в текстах відчуваються мудрість, делікатність і якнайглибша повага. В одній зі своїх книг ти доповнив назву уточненням: "силуэты, профили, личины". І в цій праці, і в інших ти розфарбовуєш силуети, розвертаєш профілі до глядача обличчям і скидаєш маски.

Загалом, твій текст, у більшості випадків, багаторівневий і багатоадресний: він одночасно про тебе і про всіх. У деяких фрагментах я читала і відчувала, що запитання – пряме чи риторичне – ставиться конкретно мені, оповідання спрямоване на мене. Деякі твої твердження подані одночасно і як підсумок твоєї думки, твого бачення, і як "початок шляху", "відкриті двері". Не можна змовчати і про те, що окремі тексти духовно вистраждані. Утворюється враження, що ти пишеш про найважливіші речі свого життя; твої тексти – справжні одкровення про людину, Бога, природу, творчість. Дійсно, по твоїм творам можна скласти своєрідну систему принципів "філософії життя" Андрія Пучкова.

Як філософ і письменник, ти щедро розсипаєш у своїх текстах справжні афоризми, які – без перебільшення! – залишаться у віках. Твоїм афоризмам хочу присвятити фрагмент цього нарису: просто процитую деякі з них і ще раз отримаю естетично-розумову насолоду.

"Зачем выносить исторический приговор, если со временем – как показывает та же история – за редким исключением его все равно нужно будет переписывать?"

"Историку обыкновенный человек неинтересен или интересен в объеме статистических данных, как фон, на котором действует человек необыкновенный".

"Самые надежные это мертвецы".

"Сколь целебно осознать единение по духу с людьми, искавшими собственный образ вовне себя, а не чужой в себе".

"История как акт письма не этична, но эстетична".

"Изучая жизнь и поступки исторического лица, ты проживаешь еще раз его жизнь (во всех смыслах конченную), добавляя к ней, уже посредством собственного слова, нечто эстетическое, но – *взамен* проживания собственной".

"Текст становится литературным, когда в нем сказано больше, чем написано".

"Неловко быть образцом".

"Життя-у-мові, як не дивно, передбачає достатню міру *мовчання*. Або замовчування. Тим паче, якщо перед нами поет".

"Конфлікт на те й виникає, щоб його важко було подолати".

"Дослідження – віроломство розуму".

"Искусство становится классическим, когда поднимается над национальным".

"Новаторство – коли річ набула форми у залежності від обставин; традиція – коли річ зберігає форму всупереч обставинам".

"Природа це буття, місто це побут".

"Місто це камінь, зупинений у рухові з нізвідки в нікуди".

"Барочность всегда признак невроза".

"Модерн – классический случай преодоления классицизма".

"Образ архитектурной формы – слово, вдохновенно о ней сказанное".

"Вікно – тектонічна пауза для початку людського жесту".

"Если архитектуроведческому слову не суждено быть точным, ему остается быть дерзким".

"Портрет – жанр не изобразительный, но разговорный. Он предполагает не выражение лица, а память о слове, которое этим лицом было произнесено, о деле, которое им сделано. Портрет, как биографию, нужно заслужить".

"Просвещение и вера одного корня"

"Духовная вертикаль – от земли к Богу, материальная горизонталь – от друга к другу".

"Много тел – одно пространство, много времен – один мир, много истин – один Бог".

"Это, пожалуй, самое главное: мастерство не зависит от похвал и порицаний, признания и небрежения, времени и мнений. Здесь ты наедине с собой и говоришь, как можешь. В каждом моменте творчества талант раскрывается так, что для прошедшей минуты это уже прошлое, а для будущей – напряженное ожидание".

Справжня окраса твого літературного стилю – пронизливі метафори та тонкі метонімії, що надають твоїм текстам, найчастіше серйозним, більшої емоційності, поетичності, ліричності, смислової двозначності, іронічного підтексту. Хіба можна пройти повз такі перлини, як: "павичеве розхвістя Гете", "впевнений сумнів", "путешественно категоричен", "тяжелая и нежная редакторская рука", "злая злоба дня", "великий козел римского эротического отпущения", "отходы филологического производства", "замочная скважина истории", "семиотическая дезинфекция", "классика разлетелась мелкими пташечками", "простоволосый фасадный декор", "сахар барокко растворился в кофе географических открытий", "крепдешин дамского воображения", "бытийный суп", "несколько сгустил краски, и получилось неакварельно", "слова, затоптанные как ступеньки метро".

А ще у своїх текстах ти дуже любиш гумористи і жартувати. Твої "словесні смаколики" або, як я їх назвала, "вербальні цвяшки" – вони завжди доречні, вони завжди "в тему". Якщо в іншого письменника час розкидати цвяхи, то у тебе, без сумніву, – час їх забивати (що ти з успіхом і робиш)! "Раз "небо" и "звезды", – значит, точно про любовь". "Труды по медицине интересны и врачам, и больным (даже выздоравливающим)". "Обезвздоривая кучу вздоров". "Стремясь увидеть между строк то, что хотел сказать автор архитектурного события, если бы изловчился". "Пойди порицни". "Вечірній Кафка для малят". "Тверезим це важко читати". "Питались луком, чесноком, чечевицей и просом (ужас! – *А. П.*)". "Пароход "Парижская коммуна", полный нежности и москвичей". "Смертная любовь заказчика и архитектора". "Откуду есть пошла русская земля ("откуду пить" – не сказано)". "Сперматозоид Андреевской церкви и спуска". "Стремительные роды Афины из головы Зевса". "Ради нескольких листьев из лавра "на свою голову"". "Гераклит был плохо знаком с концепцией Гегеля". "С человеческой моралью у Зевса противоречия, на то и бог".

Ти серйозний і несерйозний одночасно, ти бавишся, пустуєш, граєш, але "твій преферанс" – рівня світового чемпіонату. Твої "цвяшки" – це як п'яна вишня у торті: і без неї смачно, але ось ця вишнева коньячність надає десерту особливої пікантності, перетворюючи дитячі солодощі у дорослі. Той, хто їв торт без неї, просто не знає, що втрачає у смаку. Але той, хто спробував, – не захоче іншого. Я спробувала.

Завершити лист хочу все ж на серйозній ноті. В усіх своїх книжках ти пишеш однаково: "рассчитана на узкий круг специалистов". Дозволь мені опротестувати твою адресну публіку і гучно заявити, що твої тексти можуть бути цікавими абсолютно усім, хто вміє читати або, як це сталося у моєму випадку, вчиться читати (ти знаєш, про що я). Говорячи про одного зі своїх персонажів, ти писав про "единство человека с делом его жизни". Я досить глибоко відчуваю цю єдність на твоєму прикладі, але це стало можливим саме завдяки читанню твоїх текстів. Так, ти написав свою жахливу правду: "жизнь отнимает всё в обмен на талант". Але це лиш тому, що твій талант і переважить оте "усе". Втім, сумна нота тут недоречна. Найбільша радість письменника, особливо сучасного, – знати, що у нього є свій читач. Скажу твоїми ж словами: "Когда есть что выразить, обязательно найдется некто, кому захочется понять это выражение в его самодостаточности или недостаточности, увидеть средства, благодаря которым достигнут эффект выражения". Тобі є що сказати, є що виразити. І у тебе є ті, хто захоче це почути і сприйняти.

Говорячи про минулі часи, ти писав, що "люди науки получали удовольствие от слова, вглядываясь в лица тех, кто его произносил". Вважаю за честь бути знайомою з тобою і, вдивляючись у твоє обличчя, сприймати твоє слово – мудре, величне, іронічне. Естетично прекрасне літературне слово.

Замість післямови

4 березня 2015 року, власне у твій 45-річний день народження, строк нашого з тобою знайомства становить трохи більше, ніж один рік. Всього-на-всього один рік. Це той рідкісний випадок, коли доля дарує зустріч з людиною, з якою хвилина вартує години, день йде за два, а рік за п'ять. За моїми відчуттями, я знаю тебе принаймні половину з твоїх 45 років. Чому так? Можливо, тому, що весь цей час ти писав тексти, які я читаю зараз і так-от акумульовано сприймаю твій життєвий і творчий досвід. Так, я тебе знаю. І – не знаю. Тому що кожний новий твій текст – будь то книга, стаття, есе, рецензія – це завжди новий погляд, нова ідея, новий вектор думки. На сьогодні я прочитала щонайбільше п'яту частину твого письменницького доробку, і сама собі заздрю: скільки ще у мене попереду!

Чому "замість післямови"? Тому що для післямови ще не час. Ще не час, доки триває *життя-у-мові* – твоє, друже, *у-мовне* життя. Пиши для нас, своїх читачів, принаймні, ще років 45, а потім поміркуєш про подальші творчі плани. Тебе обіймаю, а себе й усіх нас вітаю з твоїм Днем народження.

P. S. Останнє – читачеві. Використані у нарисі цитати свідомо не оформлені з посиланнями на джерела: по-перше, бібліографічний список книг і статей Андрія Пучкова перебільшив би обсяг даного тексту в десятки разів; по-друге, і це головне: читайте Пучкова всього, ви й не таке там побачите.

Катерина Станіславська
conf-zr@ukr.net

Литвин Аеліта Василівна
доцент, кандидат історичних наук, доцент
кафедри видавничої справи та редагування
Видавничо-поліграфічного інституту НТУУ "КПІ"

З ЛЮБОВ'Ю У СЕРЦІ
(рецензія на видання "ТОП-15 культурно-мистецьких та освітніх проектів Київського національного університету культури і мистецтв")

Литвин Аэлита Васильевна, *доцент, кандидат исторических наук, доцент кафедры издательского дела и редактирования Издательско-полиграфического института НТУУ "КПИ"*

С любовью в сердце

Lytvyn Aelita, *Associate Professor, Ph.D., Associate Professor of publishing and editing Publishing and Printing Institute NTU "KPI"*

With love in heart

Можна говорити про любов до України, а можна підтверджувати це своєю діяльністю. Саме так відбувалося протягом багатьох років у Київському національному університеті культури і мистецтв, коли у його стінах та далеко за їх межами організовувалися заходи, що сприяли кращому ознайомленню українців із національними надбаннями. Адже всі заходи проходили під лозунгом: "Любіть українське!", "Шануйте українське!"

Різноманіття заходів сприяло максимальному охопленню широкого кола глядачів та слухачів. За всі роки існування цього навчального закладу його студентами і викладачами були започатковані та реалізовані більше двадцяти різноманітних проектів.

У рецензованому виданні на розгляд громадськості пропонується лише 15 художньо-творчих та освітніх проектів, що не залишили байдужим жодного з їх учасників. Адже ілюстрований довідник "ТОП-15 культурно-мистецьких та освітніх проектів КНУКІМ", підготовлений співробітниками наукової бібліотеки вишу, присвячений 15-річчю здобуття Київським державним університетом культури і мистецтв статусу національного.

Загальновідомо, що заходи, якими вони б не були цікавими і важливими, можуть залишитися в пам'яті лише певної кількості людей, а завдяки цьому довіднику приклади шанування українських традицій сучасниками ввійдуть в історію.

Позитивному сприйняттю довідника допомагає його певна структурованість, оскільки він складається з двох частин. У першій частині "ТОП-лист: учасники" можна детально ознайомитися з історією, завданнями та учасниками кожного із 15 проектів. Друга частина "Публікації у ЗМІ про проекти КНУКіМ" містить перелік джерел із фондів наукової бібліотеки КНУКіМ та мережі Інтернет про проекти університету.

Варто зазначити, що завдяки інформації, поданій в означеному довіднику, ми маємо змогу дізнатися багато цікавих фактів, які свого часу сприяли формуванню позитивного іміджу України. Зокрема, телевізійна дитяча програма "Крок до зірок" здобула міжнародне визнання. Її учасники стали переможцями дитячих конкурсів та фестивалів у США, Німеччині, Фінляндії, Польщі, Франції, Італії, Болгарії.

Не можна лишити поза увагою фактичні матеріали про заходи, спрямовані на розвиток рідної мови та її поширення. Протягом 1999–2012 рр. у Київському національному університеті культури і мистецтв відбувалося святкування Міжнародного дня рідної мови у рамках чотирьох проектів, кожен з яких складався з окремих акцій-заходів. Почесними гостями цих свят у різні роки були представники Національної комісії України у справах ЮНЕСКО, керівники національних громад, зокрема віце-президент Єврейської Конфедерації України Ілля Левітас, посол України у Вірменії Олександр Пашко, заслужена артистка України Тамара Авадесян та ін.

Із довідника ми дізнаємося, що поштовхом до створення проекту "Наша пісня" стало усвідомлення організаторами того, що 90% ефірного часу майже всіх телевізійних програм України заповнені іноземним музичним продуктом, і місця для справді українського залишилося дуже мало. Тому головною метою проекту була популяризація української пісні та українських виконавців, відкриття нових імен і надання творчих перспектив молодим талановитим артистам на старті їх кар'єри.

Завдяки багатьом проектам Київського національного університету культури і мистецтв глядачі щоразу могли зустрітися зі своїми українськими кумирами, оскільки останні роки їх перебування у медійному просторі часто обмежували через зазначені вище проблеми. З найкращими піснями у проек-

© Литвин А. В., 2015

тах "Мамо, вічна і кохана", "Пісня об’єднує нас" виступали Василь Зінкевич, Ніна Матвієнко, Іван Попович, Микола Гнатюк, Олександр Пономарьов, Надія Шестак, Олександр Сєров, Лілія Сандулеса, Світлана та Віталій Білоножки, Наталія Бучинська, Віталій Козловський та ін.

Особливе місце у проектах, організованих та проведених Київським національним університетом культури і мистецтв, займає Шевченківський вечір "Ми діти твої, Україно!", який став знаковою мистецькою подією в державі, символічним днем патріотизму та духовного єднання усіх поколінь. Як зазначає Оксана Білозір, народна артистка України: "Всі ми знаємо, що саме Кобзар відкрив світові ймення Україна. Його творчість стала близькою багатьом народам світу, які підняли її на вістря боротьби за свою свободу, за своє одвічне "чуття єдиної родини". А це чуття викрешує полум’яне Шевченкове кредо "Та не однаково мені", яке він передав усім нам". Так, переглядаючи сторінки видання ми, завдяки вдало підібраним фотоілюстраціям, поринаємо у той світ мистецтва, який багато років промовляв нам зі сцени вустами учасників: "Та не однаково мені!".

Література

1. ТОП-15 культурно-мистецьких та освітніх проектів Київського національного університету культури і мистецтв : ілюстр. довід. / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, Наук. б-ка ; уклад. О. О. Скаченко ; ред. кол.: М. М. Поплавський, І. С. Бондар, В. П. Дячук [та ін.]. – К. : Вид. центр КНУКіМ, 2014, 94 с. : іл.

ЗМІСТ

Філософія

Головач Н. М. Роль цінностей у процесі культурної соціалізації особистості 3

Купрій Т. Г. Філософсько-освітній аналіз ризиків та надбань приватної вищої освіти в контексті прийняття нового ЗУ "Про вищу освіту" 7

Стоян С. П. Образотворче мистецтво Італійського Відродження у контексті культурних трансформацій: від символізму до реалізму 11

Волосатова М. О. Еволюція концепцій праці та власності у філософії М. О. Бердяєва 14

Дерман Л. М. Екзистенційні, естетичні та художні ознаки в моді 19

Культурологія

Просандєєва Л. Є. Розвиток самоцінності особистості в контексті вільного часу 25

Босик З. О. Традиційна культура XXI століття у контексті життєздатності нематеріальної культурної спадщини України (на прикладі фольклору) 29

Виткалов С. В. Культурно-дозвіллєва сфера регіону: пошук нових форм існування 34

Михалевич В. В. Роль інтернету в розвитку художньої культури та сучасного арт-ринку 37

Садовенко С. М. Клубні заклади як важливий чинник становлення і розвитку культури регіонів України: функції та форми діяльності 42

Тимошенко М. О. Людина-митець як суб'єкт культурної розбудови України 50

Шман С. Ю. Проблеми стандартизації діяльності музеїв 55

Вінічук І. М. Соціально-комунікаційний аспект створення єдиної системи стандартизації у сфері інформаційних технологій 60

Жалюк О. П. Поняття "українське національно-культурне відродження" та його зв'язок з діяльністю клубних закладів 64

Ідрісова М. А. Тенденції інтервального аналізу орнаментально-образотворчих видів кримськотатарського мистецтва ханської епохи 69

Масалова К. Ю. Розташування дітей Хора у сцені з 17-ї глави Книги мертвих у контексті спатіальних та антропогонічних уявлень стародавніх єгиптян (на матеріалі джерел Птолемеївського періоду) 73

Поплавська А. В. Символіка гостинності: понятійно-категоріальний аспект 78

Романенко Н. О. Культурно-мистецьке життя на визволеній від німецької окупації Україні: 1943–1944 рр. 82

Румко Ж. П. Функціональне дослідження державних органів: на прикладі Київського міського центру народної творчості та культурологічних досліджень 86

Мистецтвознавство

Афоніна О. С. Особливості коду в культурі 94

Бондар І. С. Категорія "постмодернізм" у теорії та практиці мистецтва 98

Демещенко В. В. Вплив шекспірівської драматургії на творчість видатного японського режисера Акіри Куросави 103

Косінова О. М. Створення у вищому навчальному закладі естетичного освітнього середовища 108

Лісецький С. Й. Видатні представники українського музичного бароко (творчі досягнення С. Пекалицького і М. Дилецького) 112

Фан Бин Стильові аспекти адаптації національної інструментальної традиції у фортепіанній музиці сучасних китайських композиторів 117

Сорока І. І. Михайло Карасьов про підтекст К. Станіславського 122

Велимчаниця О. В. "Театр для діалогу": на перетині з активізмом і терапією? 127

Дьяченко Р. В. Художньо-естетичні особливості інтер'єрів закладів харчування як осередків дозвілля і розваг 132

Канівець І. А. Варіативність у кіно як відповідь на виклики постмодернізму 136

Лавренюк О. О. Множинність символіки українського народного вбрання 141

Узікова О. В. Композиторська творчість М. К. Чюрльоніса та І. В. Тилика: системність музичного мислення в контексті принципу феноменологічної подібності 146

Юрченко К. С. Символіко-алегоричні зображення жертовників XVIII–XIX століть як фактор визначення їх функціонального призначення 154

Історія

Бадах Ю. Г. Релігійний та культурний розвиток гетьманщини у XVIII ст. 161

Вєдєнєєв Д. В. Культурно-пропагандистська діяльність українських націонал-політичних організацій за кордоном у період Першої світової війни (1914–1918 рр.) 164

Єсипенко Р. М. Насичення репертуару українського театру 60–80-х років XX століття творами інонаціональної драматургії 169

Афанасьєв І. Ю. Вплив Г. Маккіндера на формування східного кордону Польщі: 1919-1920 рр. 173

Карпов В. В. Фалеристичні традиції Української Народної Республіки 178

Олійник В. В. Космогонічні символи в народних віруваннях і традиціях українців Закарпаття 182

Сокур Л. А. Основні напрями державного регулювання сфери діловодства періоду згортання політики "українізації" у радянській Україні 187

Фурман І. І. Еволюція поглядів на мінну війну на Чорноморському театрі воєнних дій у 1907–1914 рр. (за досвідом царської Росії) 189

Марченко І. Я. Історичний розвиток деяких методик реставрації станкового живопису в контексті впливу на постреставраційний стан експонатів у XX ст. 195

Чижов О. І. Розвиток та основні проблеми функціонування масових та універсальних бібліотек Сумської області: 90-і роки XX – початок XXI ст. 200

Політологія

Дубов Д. В. "Цифровий суверенітет" у сучасному світі: виклики та можливості для України 205

Цивін М. Н., Матвієнко О. В. Соціалізація молоді у періоди суспільно-політичних криз 210

Рева Т. С. Масонство і політика: точки перетину 214

Відгуки. Рецензії. Повідомлення

Станіславська К. І. У–мовне життя Андрія Пучкова, або Лист вдячного читача 220

Литвин А. В. З любов'ю у серці 224

СОДЕРЖАНИЕ

Философия

Головач Н. Н. Роль ценностей в процессе культурной социализации личности 3

Куприй Т. Г. Философско-образовательный анализ рисков и достояний частного высшего образования в контексте принятия нового ЗУ "О высшем образовании" 7

Стоян С. П. Изобразительное искусство Итальянского Возрождения в контексте культурных трансформаций: от символизма до реализма 11

Волосатова М. А. Эволюция концепций труда и собственности в философии Н. А. Бердяева 14

Дерман Л. Н. Экзистенциальные, эстетические и художественные признаки в моде 19

Культурология

Просандеева Л. Е. Развитие самоценности личности в контексте свободного времени 25

Босык З. А. Традиционная культура XXI века в контексте жизнеспособности нематериального культурного наследия Украины (на примере фольклора) 29

Виткалов С. В. Культурно-досуговая сфера региона: поиск путей дальнейшего функционирования 34

Михалевич В. В. Роль интернета в развитии художественной культуры и современного арт-рынка 37

Садовенко С. Н. Клубные учреждения как значимый фактор становления и развития культуры регионов Украины: функции и формы деятельности 42

Тимошенко М. О. Человек-творец как субъект культурного развития Украины 50

Шман С. Ю. Проблемы стандартизации деятельности музеев 55

Виничук И. М. Социально-коммуникационный аспект создания единой системы стандартизации в сфере информационных технологий 60

Жалюк О. П. Понятие "украинское национально-культурное возрождение" и его связь с деятельностью клубных учреждений 64

Идрисова М. А. Тенденции интервального анализа орнаментально-изобразительных видов крымско-татарского искусства ханской эпохи 69

Масалова К. Ю. Размещение детей Хора в сцене из 17-й главы Книги мертвых в контексте спатиальных и антропогонических представлений древних египтян (на материале источников Птолемеевского периода) 73

Поплавская А. В. Символика гостеприимства: понятийно-категориальный аспект 78

Романенко Н. А. Культурно-творческая жизнь на освобожденной от немецкой оккупации Украине: 1943-1944 гг. 82

Румко Ж. П. Функциональное исследование государственных органов: на примере Киевского городского центра народного творчества и культурологических исследований 86

Искусствоведение

Афонина Е. С. Особенности кода в культуре 94

Бондарь И. С. Категория "постмодернизм" в теории и практике искусства 98

Демещенко В. В. Влияние шекспировской драматургии на творчество выдающегося японского режиссёра Акиры Куросавы 103

Косинова Е. Н. Создание в высшем учебном заведении эстетической образовательной среды 108

Лисецкий С. Й. Выдающиеся представители украинского музыкального барокко (творческие достижения С. Пекалицкого и Н. Дилецкого) 112

Фан Бин Стилевые аспекты адаптации национальной инструментальной традиции в фортепианной музыке современных китайских композиторов 117

Сорока И. И. Михаил Карасев о подтексте К. Станиславского 122

Велимчаница О. В. "Театр для диалога": на пересечении с активизмом и терапией? 127

Дьяченко Р. В. Художественно-эстетические особенности интерьеров ресторанных заведений как центров досуга и развлечений 132

Канивец И. А. Вариативность в кино как ответ на вызовы постмодернизма 136

Лавренюк О. А. Множественность символики украинской народной одежды 141

Узикова О. В. Композиторское творчество М. К. Чюрлениса и И. В. Тылыка: системность музыкального мышления в контексте принципа феноменологического подобия 146

Юрченко Е. С. Символико-аллегорические изображения жертвенников XVIII-XIX веков как фактор определения их функционального назначения 154

История

Бадах Ю. Г. Религиозное и культурное развитие Гетманщины в XVIII в. 161

Веденеев Д. В. Культурно-пропагандистская деятельность украинских национально-политических организаций за рубежом в период Первой мировой войны (1914–1918 гг.) 164

Есипенко Р. Н. Насыщение репертуара украинского театра 60–80-х годов XX века произведениями инонациональной драматургии 169

Афанасьев И. Ю. Влияние Х. Маккиндера на формирование восточной границы Польши: 1919-1920 гг. 173

Карпов В. В. Фалеристические традиции Украинской Народной Республики 178

Олейник В. В. Космогонические символы в народных верованиях и традициях украинцев Закарпатья 182

Сокур Л. А. Основные направления государственного регулирования сферы делопроизводства в период свертывания политики "украинизации" в советской Украине 187

Фурман И. И. Эволюция взглядов на минную войну на Черноморском театре военных действий в 1907–1914 гг. (по опыту царской России) 189

Марченко И. Я. Историческое развитие некоторых методик реставрации станковой живописи в контексте воздействия на постреставрационное состояние экспонатов в XX в. 195

Чижов А. И. Развитие и основные проблемы функционирования массовых и универсальных библиотек Сумской области: 90-е годы XX – начало XXI в. 200

Политология

Дубов Д. В. "Цифровой суверенитет" в современном мире: вызовы и возможности для Украины 205

Цивин М. Н., МатвиенкоО. В. Социализация молодежи в периоды общественно-политических кризисов 210

Рева Т. С. Масонство и политика: точки соприкосновения 214

Отзывы. Рецензии. Сообщения

Станиславская Е. И. У–словная жизнь Андрея Пучкова, или Письмо благодарного читателя 220

Литвин А. В. С любовью в сердце 224

CONTENTS

Philosophy

Golovach N. The role of values in cultural socialization of personality 3

Kupriy T. A philosophical-educational analysis of risks and properties of private higher education is in the context of acceptance of new Law of Ukraine "About higher education" 7

Stoian S. Fine art of the Italian Renaissance in the context of cultural transformations: from symbolism to realism 11

Volosatova M. The evolution of the concept of work and property in N. A. Berdyaev`s philosophy 14

Derman L. Existential, aesthetic and artistic features 19

Culturology

Prosandeeva L. Development of the self-worth individual in the course of the leisure activities 25

Bosyk Z. Traditional culture of the XXI century in the context of viability of the intangible cultural heritage in Ukraine (on the example of folklore) 29

Vitkalov S. In a civilized manner-recreational sphere of region: search of new forms of existence 34

Mykhalevych V. Role of the Internet in the development of artistic culture and modern art market 37

Sadovenko S. Clubs as an important factor formation and development of culture regions of Ukraine: function and form of 42

Tymoshenko M. Artist as a subject of cultural development of Ukraine 50

Shman S. Problems of museums activities standardization 55

Vinichuk I. Of socialcommunication aspect creation of single system of standardization is in sphere of information technologies 60

Zhalyuk O. The concept of "Ukrainian national and cultural revival" and its relationship with the club type establishments' activities 64

Idrisova M. Tendencies of the interval analysis ornamentally- graphic types of the Crimean Tatar art Hansky era 69

Masalova K. Disposition of the children of Horus in the scene from chapter 17 of the Book of the dead in the context of the spatial and the anthropogonic believes of the ancient Egyptians (according to the Ptolemaic sources) 73

Poplavska A. The symbolism of the hospitality: the categorical aspect 78

Romanenko N. Cultural and artistic life in the liberated from German occupation of Ukraine: 1943–1944 years 82

Rumko Zh. Functional examination of the government departments with the example of the Kiev City Center of Folk Art and Cultural Researches 86

Art Criticism

Aphonina O. Features code in culture 94

Bondar I. Category "postmodernism" in the theory and practice of art 98

Demeschenko V. Influence of Shakespeare's dramatic on creativity of the famous Japanese filmmaker Akira Kurosawa 103

Kosinova E. Aesthetic Education as Actual Training Direction of Arts High School Students 108

Lisetskyy S. Prominent representatives of Ukrainian music baroque (creative achievements by S. Pekalitskij and N. Diletskij) 112

Fang Bing Stylistic aspects of adaptation the national tradition in instrumental piano music of contemporary Chinese composers 117

Soroka I. Mikhail Karasev about the Stanislavsky's subtext 122

Velymchanytsia O. "Theatre for dialogue": at the intersection of activism and therapy? 127

Dyachenko R. Artistic and aesthetic features of restaurant institutions as centres of leisure and entertainment 132

Kanivets I. Variability in cinema as a response to the challenges of postmodernism 136

Lavrenyuk O. Plurality symbolism ukrainian folk clothing 141

Uzikova O. The composer's creativity of M.K. Churlonis and I.V. Tylyk: the systemacy of musical thinking in the context of the principle of the phenomenological similarity 146

Yurchenko K. Symbolic and allegorical images Altar XVIII–XIX centuries as a factor in determining their functional destination 154

History

Badakh Yu. Religious and cultural development of the Hetmanate in the XVIIIth century 161

Vedeneev D. Ukrainian national political organization abroad and their cultural and propagandistic activities during the First World war (1914-1918) 164

Yesipenko R. Saturation of the repertoire of the Ukrainian theater of 1960-1980 works a different nationality drama 169

Afanasiev I. The influence of Helford Mackinder upon the formation of eastern borderlands of Poland in 1919-1920 173

Karpov V. Faleristics traditions of Ukrainian People's Republic 178

Oliinyk V. Celestial bodies in folk beliefs and traditions Ukrainian people of Transcarpathia 182

Sokurov L. The main directions of the government control of the office-work sphere in the period of the elimination of the policy of "ukrainization" in the soviet Ukraine 187

Furman I. The evolution of mine warfare in the Black Sea theater of operations in the 1907-1914 (the experience of Russian Empire) 189

Marchenko I. Historical development of some easel painting restoration techniques and their impact on post restoration state of exhibits in the 20th century 195

Chizhov O. The development and main operation problems of mass and universal Sumy region libraries in the 90-s of XX century – at the beginning of XXI century 200

Politics

Dubov D. "Digital sovereignty" in the modern world: challenges and opportunities for Ukraine 205

Tsyvin M., Matvienko O. Socialization of young people in times of socio-political crises 210

Reva T. Freemasonry and politics: crossing points 214

Testimonials. Reviews. Message

Stanislavska K. Andriy Puchkov's in-words life, or The letter of a grateful reader 220

Lytvyn A. With love in heart 224

ВИМОГИ ДО ПУБЛІКАЦІЙ

Загальні положення

Редакційна колегія фахових видань Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (далі – академії) у своїй роботі керується нормами законодавства України у сфері освіти, наукової діяльності та інтелектуальної власності.

Обов'язковими етапами роботи редакційної колегії з опрацювання статей перед публікацією є:

– перевірка на предмет дотримання вимог до редакційного оформлення згідно з державними стандартами України (ДСТУ 3008-95 "Документація. Звіти у сфері науки і техніки. Структура і правила оформлення"; ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 "Бібліографічний запис. Бібліографічний опис. Загальні вимоги та правила складання"; ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76) "Реферат и аннотация. Общие требования"; ДСТУ 3582-97 "Скорочення слів в українській мові у бібліографічному описі. Загальні вимоги та правила";

– здійснення редколегією внутрішнього рецензування статей та організація зовнішнього (пп. 2.10, 2.11 Наказу МОН України від 17 жовтня 2012 року № 1111 "Про затвердження Порядку формування Переліку наукових фахових видань України");

– перевірка статей на плагіат (Статті 1, 5 Закону України "Про наукову і науково-технічну діяльність"; Стаття 50 Закону України "Про авторське право і суміжні права"; п. 16 "Порядку присудження наукових ступенів і присвоєння вченого звання старшого наукового співробітника").

Етапи підготовки до друку

Передаючи статтю до редакції, автор гарантує наявність у нього авторських прав на рукопис і дає згоду на публікацію тексту та метаданих статті (включаючи прізвище та ініціали автора, місце його роботи, електронну адресу для кореспонденції) у друкованій та електронній версіях журналу, що передбачає дотримання політики відкритого доступу згідно з умовами ліцензії Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (див. сайт http://academy-journals.in.ua/index.php/index) – можливість вільно читати, завантажувати, копіювати та поширювати зміст статті з навчальною та науковою метою із зазначенням авторства.

1. Статті подаються до наукової частини академії у робочі дні (з понеділка по четвер з 14.00 до 17.30) за адресою: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корпус 11, 2-й поверх, кабінет 37 (тел. (044) 280-21-93, e-mail: nauka@dakkkim.edu.ua).

2. Статті магістрантів, аспірантів, здобувачів (осіб, які не мають наукового ступеня) обов'язково супроводжуються рецензією із зазначенням наукової новизни та актуальності публікації, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем). Підпис рецензента має бути засвідченим у кадровому підрозділі.

3. До наукової частини академії подається паперовий примірник статті та її електронна версія. На кожній сторінці роздруківки автор проставляє свій підпис, а на першій сторінці також зазначає дату подання статті до друку.

4. Стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, а її автор може подати до редколегії інший матеріал.

У разі повторного виявлення запозичень, редакція залишає за собою право не брати у подальшому до друку матеріали даного автора.

5. За наявності трьох і більше граматичних помилок на сторінці, текст до публікації не приймається.

6. Редколегія організовує внутрішнє (обов'язкове) та зовнішнє (за необхідності) рецензування статей. Редакція інформує автора про результат розгляду, надсилаючи йому електронною поштою висновок.

Якщо автор не згоден із зауваженнями рецензента, він має обґрунтувати це письмово. Редколегія залишає за собою право відхилити статтю, якщо автор безпідставно залишає без уваги побажання рецензента.

Структура статті

1. Індекс УДК.

2. Відомості про автора **українською, російською та англійською мовами**, що містять такі дані (без скорочень та абревіатур): прізвище, ім'я, по-батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада із зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора. Наприклад: *Єсипенко Роман Миколайович, доктор історичних наук, професор, професор кафедри суспільних наук Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*.

3. Контактна інформація: номер телефону, електронна пошта.

4. Назва статті **українською, російською та англійською мовами**.

5. Анотації та ключові слова:

а) анотація українською мовою містить "характеристику основної теми, проблеми, мети статті та її результати. Середній обсяг анотації – **500-600 друкованих знаків** (ГОСТ 7.9-95 (ИСО 214-76)). Приклад: *У статті розкрито поняття обумовленості жанру скрипкового перекладу еволюційними процеса-*

ми, що відбуваються в суспільстві на тому чи іншому історичному етапі. За основу взято творчість Фріца Крейслера, яка яскраво відобразила онтологічні і гносеологічні тенденції тогочасного художнього світогляду у підходах до жанрових модифікацій скрипкового перекладу. На основі теорії ігрових структур в музиці В. Клименка показано втілення різних рівнів "гри" в творчому доробку видатного австрійського скрипаля і композитора;

б) анотації англійською та російською мовами є перекладом україномовного варіанту.

"Після кожної анотації наводять ключові слова відповідною мовою. Ключовим словом називається слово або стійке словосполучення із тексту анотації, яке з точки зору інформаційного пошуку несе смислове навантаження. Сукупність ключових слів (загальною кількістю не меншою трьох і не більшою десяти) повинна відбивати поза контекстом основний зміст наукової праці.

Ключові слова подають у називному відмінку, друкують в рядок, через кому" (Пономаренко Л. А. Як підготувати і захистити дисертацію на здобуття наукового ступеня. Методичні поради. – К., 2010).

6. Вимоги до основного тексту:

– "постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;

– аналіз останніх досліджень і публікацій, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які спирається автор, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми, котрим присвячується означена стаття;

– формулювання цілей статті (постановка завдання);

– виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;

– висновки з цього дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку" (Витяг з Постанови Президії ВАК України від 15.01.2003 р. № 7-05/1).

7. Література оформлюється згідно з вимогами ДСТУ ГОСТ 7.1:2006 та ДСТУ 3582-97. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку.

8. References (література латиницею) необхідно наводити повністю окремим блоком, повторюючи список літератури, наданий національною мовою, незалежно від того, є в ньому іноземні джерела чи немає. Якщо в списку є посилання на іноземні публікації, вони повністю повторюються у списку, наведеному у латиниці.

Технічне оформлення

1. Обсяг – близько 0,5 д.а. (20000 друкованих знаків з пробілами).
2. Текстовий процесор Microsoft Word.
3. Шрифт Times New Roman (Times New Roman Cyrillic), 14 кегль.
4. Поля: не менше 2 см.
5. Полуторний міжрядковий інтервал.
6. Посилання: [8, 25], де 8 – порядковий номер джерела у списку, 25 – номер сторінки. Посилання на кілька джерел: [8, 25; 4, 67].
7. Лапки: "..."; подвійні лапки для оформлення цитати в цитаті: ""..."".
8. Ілюстрації подаються за крайньою необхідністю окремими файлами. Формат jpeg з роздільною здатністю не менше 300 dpi без стиснення.

Зразок підпису під ілюстрацією: *В. Стерлігов. Крива проблема №1. 1970. Полотно, олія. 83×105. Державний музей історії. Санкт-Петербург.*

9. Таблиці і формули виконуються згідно з вимогами ДСТУ 3008-95.

8. Примітки оформлюються як виноски. Засоби Microsoft Word не використовуються. Знак виноски виконують надрядковою арабською цифрою безпосередньо після того слова, числа, символу, речення, до якого дають пояснення. Примітки розміщуються після основного тексту перед списком використаних джерел.

Приклад: У тексті:

Мета статті – простежити взаємозв'язок між філософською категорією Ніщо[1] та концепцією…

Після основного тексту перед списком використаних джерел:

Примітки

[1] Написання Ніщо з великої літери використовується у тих випадках, коли мається на увазі відповідна філософська категорія, при акцентуванні її значущості та за бажанням самого автора. У наведених цитатах написання подано з урахуванням авторського правопису.

Наукове видання

В І С Н И К

НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

NATIONAL ACADEMY OF MANAGERIAL STAFF OF CULTURE AND ARTS

H E R A L D

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

1’2015

Редактор	***І. Ю. Вільчинська***
Транслітерація	***М. М. Геращенко***
Комп'ютерна верстка	***С. І. Супруненко***

Здано до набору 24.03.2015. Підп. до друку 24.03.2015. Формат 60х84 $^{1}/_{8}$.
Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. 27,20. Облік.-вид. арк. 29,77. Наклад 150 прим.

Видавництво "Міленіум"
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників,
розповсюджувачів видавничої продукції
ДК № 535 від 19.07.2001 р.

м. Київ, вул. Фрунзе, 62–в, оф. 12
Тел./факс (044) 501–52–49

E–mail: info@millennium.net.ua
www.millennium.net.uac