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

В І С Н И К

ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Щоквартальний науковий журнал

3’2007

Київ – 2007

УДК 050:(008+7)

Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв:
Наук. журнал. 3’2007. – К.: Міленіум, 2007. – 156 с.

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

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

Редакційна колегія

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

Науковий консультант
д.політ.н., професор ***Шкляр Л.Є.***

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

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

Рекомендовано до друку Вченою радою ДАКККіМ

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

Свідоцтво: КВ № 3747 від 25.03.1999

© Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2007

© Видавництво “Міленіум”, 2007

Ф і л о с о ф і я

Юрій Петрович Богуцький
кандидат філософських наук,
професор

КУЛЬТУРА В СИСТЕМІ СВІТОВОЇ САМООРГАНІЗАЦІЇ

Огляд основних напрямків сучасних досліджень динаміки культури дає змогу дійти висновку про небезпідставність оптимістичної позиції стосовно можливостей раціоналізації як ретроспективного, так і перспективного аналізу культурно-історичного процесу. Основним аргументом на користь зазначеного оптимізму є узагальнення принципових механізмів прагнення системних утворень від неврівноваженого стану до рівноважної стабільності (динамічної чи статичної). Остання традиційно асоціюється зі змістом поняття "гармонія", котре фігурує як одна із центральних категорій в контексті уявлень про світобудову за часів наївної античної натурфілософії та естетики. Саме з цим поняттям пов'язується системна єдність, симетричність, сумірність та оптимальна врівноваженість, які є факторами стабільності.

Становлення історико-культурологічних поглядів на цивілізацію та світову самоорганізацію має свою історію й проблематику. Деякі вчені вживали поняття "культура" і "цивілізація" як синоніми, інші намагалися встановити між ними певну відмінність. Так, І.Гердер використовував лише термін "культура", позначаючи ним "виховання людини під впливом оточуючого середовища та суспільства" [2; 9, 34–35]. В.Гумбольдт розрізняє цивілізацію та культуру. Цивілізація, за його висловом, це олюднення народів як з боку їхніх зовнішніх установ та звичаїв, так і відносно їхнього внутрішнього змісту. При цьому наука та мистецтво входять у поняття "культура". Зустрічається й така відмінність у цих поняттях, за якої культура розуміється як "панування людини над матерією та силами природи", а "цивілізація" означає панування людини над собою. Цивілізація означає більше внутрішній, а культура – більше зовнішній процес (П.Бард) [9, 34]. Досить близькою до такого визначення цивілізації є думка Ф.Гізо, який визначає її як прогрес і розвиток. Деякі дослідники надають цивілізації іншого значення, позначаючи цим словом одну із сходинок культурного розвитку. Наприклад, Ф.Фур'є у працях "Theorie des quatre movement" (1808 р.) та "Thaite de lassociation domestique agricole" (1822 р.) називає цивілізацією сучасний суспільний устрій, який з часом поступається новому, вищому устрою. Вживання поняття "цивілізація" у значенні вищого ступеня знаходимо також у Е.Тайлора та Л.Моргана ("Первісне суспільство") [9, 35].

Отже, оскільки порушенням та відновленням гармонії систем та процесів світової організації зумовлюється динаміка та еволюція останньої, варто насамперед звернутися до аналізу становлення самої ідеї прагнення буття до гармонійної єдності та її застосування до оцінки динаміки системи "природа – людина – суспільство". Тим самим стануть "прозорішими" критеріальні виміри конструктивності чи деструктивності спрямування даної динаміки.

Саме у цій статті, використовуючи системно-онтологічні засади об'єктивізації аналізу культурно-історичного процесу, передбачається здійснити спробу логічної реконструкції попередньої історії конституювання "людського духу" та його самоствердження перед стихією

© Богуцький Ю. П., 2007

природного буття, а також проаналізувати базові логіко-еволюційні тенденції "нової історії". Такий підхід має забезпечити можливість визначення підстав, на основі яких доцільно вести пошук принципових координат подальшої орієнтації культурно-історичного вектора.

Враховуючи аналіз культурогенезу в аспекті прагнення до рівноваги в системі "природа – людина – суспільство", є підстави для визнання доцільності розгляду культурної історії в контексті еволюції форм упорядкування буття у напрямку підвищення ступеня саморегулювання систем. Незважаючи на суто природничо-науковий характер самої ідеї "універсалізації" системно-динамічних механізмів та її гадану "неспівмірність" з методологією суспільно-історичного пізнання, ця ідея виявилася досить продуктивною у процесі пошуку шляхів переходу від "чистої феноменології" культурної історії до її логіко-філософської рефлексії. Особливо виразне подання зазначеної ідеї ми знаходимо у Й.Г.Гердера – засновника філософії історії як теоретичної науки: якщо вивести річ або систему з притаманного їм стану істини, блага та краси, то річ або система, стимульовані своїми внутрішніми силами, знову стануть наближатися до попереднього стану, здійснюючи коливання чи описуючи асимптоту, тому що поза цим станом вони позбавлені стійкості та постійності. Чим жвавішими, чим різноманітнішими є сили, тим менш можливою є для речі пряма, по суті справи, лінія асимптоти і тим сильнішими є коливання та вібрації, що відбуватимуться доти, доки порушений стан не повернеться до рівноваги сил чи гармонійних рухів і не досягне тим самим істотної для речі стабільності. Оскільки людство в цілому, а також будь-який індивід, будь-яке суспільство і будь-яка нація є міцною, стійкою природною системою найрізноманітніших живих сил, то основним завданням філософсько-історичних досліджень має стати, на думку Й.Г.Гердера, пошук тієї точки, в якій "сходяться краса, істина та благо, і яким шляхом наближується система до свого початкового стану в тому випадку, якщо вона є зміщеною" [2, 439–440].

Хоча вищерозглянута ідея ґрунтувалася (як і вся культурно-духовна спадщина епохи Просвітництва) на постулаті, згідно з яким визнається "першопочатковість" природної гармонії буття, втративши яку людство повинно лише відновити її в своїй перспективній історії, безперечно раціональним моментом цієї ідеї є універсальна взаємопов'язаність різноманітних окремих форм та рівнів буття єдиним законом руху систем до рівноваги. З висоти сьогоденної науки, безумовно, наївними виглядають уявлення про світ як про своєрідну "поетапну рекреацію" зруйнованої ідеальної сумірності буття, започаткованої Творцем. Однак сучасна синергетична картина світу базується саме на принципі всезагальності прагнення до рівноваги, незалежно від рівня впорядкування матерії, оскільки якраз завдяки цьому прагненню є можливою самоорганізація (тобто підвищення міри упорядкованості) як така. Щоправда, у Й.Г.Гердера врівноваження та гармонізація не розглядаються як "автопоетичні" (самостворювані та саморегульовані) феномени, тоді як в межах синергетичних уявлень про світобудову остання "не потребує" зовнішніх втручань Творця чи іншого креаціоністського начала, оскільки, як відомо, з цієї точки зору організаційний, "самопобудовчий" негентропійний імпульс генерується противажним дезорганізаційним процесом перманентного зростання ентропії. Саме тому, що цей "розсіювально-енергетичний" процес розглядається тут як універсально-масштабний, відповідно узагальнюючим вважається симетричний йому "антипроцес" самоорганізації, що пронизує єдиною "стрілою часу", а отже, і єдиною динамікою з її принциповими тенденціями всю ієрархію форм та рівнів буття.

Відтак, ще Й.Г.Гердер помітив, що не лише природні явища, а навіть такі вишепорядкові культурно-регулятивні феномени, як "розум та справедливість, спираються на *один і той самий закон природи*, з якого випливає і постійність нашого єства. Розум вимірює та встановлює зв'язок речей, щоб упорядкувати його та перетворити на постійну сумірність. Ось чому *справедливість* – це не що інше, як моральна сумірність розуму, формула рівноваги протилежно спрямованих сил, на гармонії яких базується вся наша світобудова. Отже, один і

той самий закон охоплює і наше Сонце, і всі сонця, і самий незначний людський вчинок; і лише одне зберігає всіх істот та всі системи – *відношення, в якому їхні сили знаходяться до періодично відновлюваного порядку та спокою"* [2, 445].

Стосовно ж принципових механізмів руху до гармонійного стану системи буття взагалі та культурно-історичного процесу зокрема, то в цьому плані Й.Г.Гердер також передбачив схильність логіки даного руху до періодичного характеру, де кожний період являє собою цикл реверсивної зміни протилежно спрямованих домінантних тенденцій: "Як тільки порушується серед людства сумірність розуму та гуманності, то повернення назад, нове набуття сумірності рідко здійснюється інакше, ніж судорожними коливаннями від крайності до крайності. Одна пристрасть скасовує рівновагу розуму, інша з усією силою накидається на першу, доки не настають спокійні дні. Олександр зруйнував рівновагу на величезній території, і ще довго після смерті його тут віяли буйні вітри. Рим відняв спокій у цілого світу більше, ніж на півтисячі років, і знадобилися дикі народи половини світу, щоб поступово відновити втрачену рівновагу. Взагалі кажучи, дорога культури на нашій землі, весь порядок нашого людського роду розраховані та налаштовані на такі коливання. Ми ходимо, позмінно падаючи в ліву та праву сторони, і все-таки ідемо вперед – таким є і поступальний рух культури народів і всього людства. Кожен із нас випробує обидві крайності, доки не дійде до спокійної середини, – так коливається маятник" [2, 444–445].

Хоча ідея гармонії відноситься до найдавніших форм спрямування людської свідомості на осягнення універсальної єдності світу, його цілісності та пов'язаності певними інваріантними принципами і пропорціями, ця ідея також виявляє свою мобільність, що простежується в еволюційній зміні культурно-історичних форм її осмислення та використання.

Уникаючи просторових екскурсів у історію цього питання, зазначимо, що всі уявлення про прагнення речей та процесів до гармонійної сумірності і рівноваги (від пропорцій Піфагора до теоретичних доктрин Нового часу, де "гармонія світу" базується на фізико-математичних обрахунках Галілея, Кеплера, Ньютона, Лейбніца та інших видатних представників цієї епохи) були побудовані за принципом оборотності всіх процесів, підпорядкованих законам класичної механіки. "Звідси неодмінно випливає, що феномен росту неможливо пояснити на підставі цих законів, хоча вони і не порушуватимуться в процесі росту" [3, 170].

Як альтернатива класичній каузально-детерміністській картині світовпорядкування почали розвиватися імовірнісні (стохастичні) теорії організації. Вони принципово відрізнялися від класичної концепції тим, що, з позиції останньої, реалізованою є лише одна з певної множини можливостей (що надає лінійного характеру динамічній траєкторії), тоді як в межах імовірнісного підходу припускається актуалізація одразу всієї множини таких можливостей. При цьому певна "домінантна альтернатива" визначає загальний характер та напрямок організації. Отже, "з імовірнісної статистичної точки зору про порядок можна вести мову лише в певному наближенні, в тенденції. Зате міру хаотичності в термінах випадкового розподілу можна виразити досить точно. Крім того, статистичні методи змусили рахуватися з потужними тенденціями хаотизації світу, про які заговорили спочатку як про перспективу "теплової смерті Всесвіту". Термодинаміка порушувала концептуальну єдність фізичної картини світу і залишала відкритим питання про походження порядку в ньому; детерміністські методи класичного природознавства не давали відповіді на поставлені нею питання" [6, 16]. Але ж саме ці питання належало вирішити. По-перше, тому, що наявність організації світу є беззаперечним фактом, що потребував свого пояснення та детального вивчення, так як це було і є необхідною умовою раціоналізації "втручання" людини в світовий порядок. По-друге, пов'язана з упорядкуванням буття "ідея гармонії пронизує всі види людського відношення до світу, починаючи з матеріально-предметного і закінчуючи теоретичним. Вона відноситься до *архетипів людської свідомості*, опиняється в центрі людського світовідношення, світовідчуття та світорозуміння" [4, 20].

Сучасний етап у розвитку концепції гармонійного впорядкування буття на всіх його рівнях характеризується побудовою нелінійних теорій самоорганізації. В межах даного наукового напряму термодинамічні процеси набули свого теоретико-інформаційного формулювання, що дозволило усвідомити глибинний зв'язок між ентропією як мірою хаотичності буття та інформацією як показником міри його упорядкованості. Водночас зазначені обставини відкрили можливість вивчення механізмів виникнення та ускладнення порядку з хаосу.

З точки зору синергетичної картини світу, становлення та еволюція гармонійно впорядкованих систем пояснюється дією так званого принципу "зворотного зв'язку", котрий проявляється в когерентній поведінці поєднаних "несиловою взаємодією" систем певного рівня організації в стійке вищепорядкове системне утворення. При цьому зміст такої взаємодії полягає не стільки у визначенні характеристик цілого інтерактивними зв'язками його елементів, а навпаки, тут фактор цілісності системи здійснює домінантний вплив на індивідуальну та взаємну поведінку елементарних її складових. Отже, у процесі самоорганізації (тобто на шляху *утворення* упорядкованої цілісності) "до деякої міри наслідок події визначається не тільки минулим, а й майбутнім. Ця остання обставина може бути розцінена як прообраз *мети* у взаємодіях систем, що характеризуються високим ступенем цілісності (когерентної поведінки)" [6, 17].

Отже, всі підходи до тлумачення механізмів гармонізації буття можна поділити *на три основні види*: *лінійно-детерміністські, стохастичні (імовірнісні) та нелінійні*. Лише в контексті останніх гармонійну цілісність систем вдається репрезентувати у поєднанні з їхньою самоорганізацією. На відміну від лінійно-детерміністської концепції, порядок розглядається тут не як однозначний зв'язок причин та наслідків. Також він не представлений в теоріях самоорганізації у вигляді простої альтернативи суто випадковому розподілові подій. В таких теоріях "порядок характеризується нелінійністю не тільки в математичному розумінні слова, але й у більш широкому розумінні: реакція системи з високим ступенем цілісності, тобто з самоорганізацією, не є однозначною функцією дієвого впливу – система здійснює *вибір*. Вірогідно, такий погляд на системи дозволятиме відкрити й механізми особливих видів порядку, пов'язаних нами з поняттям "гармонія", та таких, що характеризуються, зокрема, математичними співвідношеннями типу "золотого перерізу" [6, 17].

Якщо вивчення загальних принципів та конкретних механізмів динаміки і самоорганізації системних утворень дозволяє окреслити діапазон потенційно можливих якісних спрямувань останніх, то кількісні параметри оптимального зросту чи підвищення ступенів організації задаються саме гармонійними пропорціями, що визначають найстабільніші стани систем. При цьому в межах періодичних оборотних процесів гармонія передбачає симетрію та модульну еквівалентність їхніх фаз та "твірних" тенденцій. Коли ж йдеться про оптимальний динамічний розвиток системи (екстенсивний чи організаційний), то коефіцієнт пропорційності такого розвитку тяжіє до знаменника ряду Фібоначчі (тобто до пропорції "золотого перерізу", що передбачає відношення параметрів майбутнього стану системи до параметрів її актуального стану, задане ірраціональним дробом: $(1+\sqrt{5})/2$) [1, 20–22]. Зазначене співвідношення означає, що ці параметри мають бути несумірними (тобто неспіввідносними за допомогою самих лише натуральних чисел без залучення чисел ірраціональних), за рахунок чого досягається симетрія та стабілізація розвитку. Адже лише за такої пропорції побудови еволюційної прогресії спостерігається рівновага негентропійного (інформаційного) потенціалу "новонародженої" організації та відповідного сумарного потенціалу всіх нижчепорядкових організацій, котрі, збільшуючи свою ентропію, "підживлювали" процес утворення нового порядку. Дійсно, симетрія ряду Фібоначчі полягає в тому, що для кожного n-го члена цього прогресивного ряду (нехай він символізуватиме параметри актуального стану певної системи) (n+1)-й його член (параметри майбутнього стану) дорівнюватиме сумі членів з 1-го по (n-1)-й включно. Якщо значення елементів такого ряду зафіксувати у вигляді відповідних за довжиною

відрізків числової прямої, то кожний такий відрізок матиме таке саме за величиною продовження у вигляді наступного члена прогресії, якою є сумарна довжина всіх передуючих йому відрізків. Отже, через ту обставину, що лише за таких умов прогресивний розвиток узгоджуватиметься із законом збереження енергії, а також із законом симетрії ентропії та негентропії, пропорція "золотого перерізу" є знаменником оптимального, гармонійно стійкого розвитку системних утворень. В інших випадках (тобто при інших значеннях знаменника пропорцій росту та розвитку) організаційні параметри новоствореної системи будуть або надлишковими (тоді ця організація буде нестійкою через її недостатню забезпечуваність матеріально-енергетичними ресурсами нижчепорядкових організацій), або надто низькими (що означатиме її "недорозвиненість", неефективне використання ресурсів упорядкування чи зросту).

Дивовижні властивості золотої пропорції ще за часів античності сприяли формуванню навколо неї т. зв. "ореолу таємничості" та містичному поклонінню будь-яким її проявам. "З точки зору Платона та й взагалі з точки зору всієї античної космології, світ являє собою деяке пропорційне ціле, підпорядковане закону гармонійного поділу – золотому перерізу" [5, 56]. До речі, сама пентаграма – символ піфагорійського союзу – також пов'язана з даною пропорцією.

Сучасні наукові дослідження підтвердили, що загадкова розповсюдженість так званих "S-чисел" Фібоначчі та золотих "S-перерізів", котрі фігурують у ролі основних числових інваріантів світобудови, пояснюється тією обставиною, що "на їх основі в процесі самоорганізації природні системи здобувають гармонійну будову, стаціонарний режим існування, структурно-функціональну стійкість" [7, 217–218]. До того ж, "універсалізм" знаменника золотої пропорції зумовлений ще й тим, що будь-яке з натуральних чисел (на базі яких, як відомо, утворюються всі інші види чисел, здатних виражати кількісні виміри природних речей та явищ) можна подати у вигляді суми цілостепеневих доданків, основою кожного з яких є зазначений знаменник [8, 80].

Іншими словами, прагнення до гармонії має в собі дещо більш глибоке, ніж суто естетичне "тяжіння до краси". З цим прагненням пов'язані онтологічні механізми вибору системою оптимального (чи, принаймні, найбільш наближеного до нього) стану в конкретних умовах (особливо це стосується критичних зон та точок біфуркації в динаміці системи). Відповідно, досліджуючи числові та якісні характеристики таких станів, ми тим самим розширюємо горизонти можливостей як теоретичної реконструкції, так і прогнозування організаційної динаміки системних утворень.

Як вже неодноразово підкреслювалося, культура як форма впорядкування та регуляції людського буття в світі виникає і розвивається там і настільки, де і наскільки перестають бути достатніми суто природні врівноважено гармонізуючі фактори. Вже сама потреба біологічного самозбереження людини як істоти, котра значною мірою поступається представникам тваринного світу за своїми адаптивними можливостями, стимулює *соціогенез* – матеріальну основу культурного буття. В свою чергу, становлення та подальша еволюція культури, незважаючи на відносну "динамічну автономність" і, в певному розумінні, самоцільність останньої, мають онтологічні обмеження міри своєї свободи, оскільки стабільність культурних парадигм та систем суттєво залежить від їхньої здатності сприяти гармонізації індивідуального та суспільного буття людини. А отже, можна прослідкувати за логікою (притаманна будь-якому онтологічно-обмеженому, а тому – не абсолютно хаотичному процесові) еволюції системи "природа – людина – суспільство", в основі якої лежать механізми самоорганізації культурогенних чинників гармонійного збалансування цієї системи. Зазначена самоорганізація спрямована, з одного боку, на самопідтримання культурного пласту буття (його стабілізацію за рахунок налагодження репродуктивних та творчо-продуктивних механізмів), а з іншого – тяжіє до підвищення соціально-онтологічної функціональності культури (тобто її дієвості в плані виконання суспільно-регулятивних функцій, сприяння формуванню соціальних якостей

особистості, її творчій самореалізації та суспільному самоствердженню). Порушення балансу між "внутрішнім" та "зовнішнім" аспектами культуродинамічного процесу є об'єктивним стимулятором "епохальних" змін у процесі останнього, супроводжуваних переспрямуванням результуючого вектора культурно-організаційної динаміки. Таке "переспрямування" зумовлене наявністю часо-просторових меж дієвості історичних форм культури як факторів гармонізації вищезазначеної системи. Відповідно, дані зміни пов'язані з вичерпанням міри онтологічної релевантності кожної з цих форм.

Інакше кажучи, логіка історії культури базується на вимірах історичної своєчасності та доречності тієї чи іншої культурної організації, кожен з якісних модусів якої передбачає певний діапазон внутрішньокультурної "свободи творчого самовизначення" (в противному випадку ми мали б справу з жорстким культурно-історичним детермінізмом). Але й у цьому відношенні мова йде лише про межі окремого діапазону (а не про абсолютну безмежність) свободи, оскільки навіть такий стихійний, онтологічно недетермінований соціокультурний феномен, як мода (незалежно від сфери його прояву), і той має часо-просторові межі свого поширення. Дійсно, будь-яка мода конституюється спершу як форма реалізації певного авангардного стилю, тяжіючи до якого індивід виявляє своє соціальне самоствердження, своє бажання заявити про власну причетність до "непересічних" суспільних груп чи прошарків. Водночас, чим більшим стає поширення деякої тенденції моди, тим менше вона здатна виконувати соціально-стверджувальну функцію (оскільки при цьому схильність індивіда до цієї моди дедалі менше задовольнятиме його прагнення "бути не таким як інші"). Отже, все потужнішими стають противажні тенденції, що зрештою призводить до переорієнтації уявлень про "авангардний стиль". Коливання ж вектора даної переорієнтації асимптотично тяжітиме до загальних системодинамічних закономірностей циклічно-поступального руху.

Через обставину, що саме суспільство як субстанція культури виникає та розвивається насамперед як форма протистояння людини природній стихії, базові (першопорядкові) логіко-історичні цикли культурної еволюції доцільно пов'язувати з тими метаморфозами культури, що виявляють кореляцію у зміні відносин "природа – суспільство".

Оскільки суспільство як системна організація має не лише зовнішньоприродні, а й внутрішні чинники власної нерівноваженості (тому характеризується ще й внутрішньосистемною динамікою), то другопорядкова циклічність культурогенезу асоціюватиметься з періодичною динамікою модусів взаємостимуляції розвитку культури та зміни організаційних форм суспільного буття і, відповідно, суспільної свідомості. Але ж останні реалізують себе не інакше, як через індивідуальне людське буття та світоосмислення, тому динаміка культури суспільства залежить також від міри сприяння культурної організації формуванню соціальних якостей індивіда, його соціалізації та "врівноваженню" його буття в суспільстві. Цей зріз чинників культуродинаміки утворюватиме логіко-філософської рефлексії історії культури циклічність третього порядку.

Аналізуючи зміну історичних форм прагнення культури до власної гармонії та гармонії з природним буттям, виникає потреба паралельно розглядати й становлення та еволюцію форм духовно-теоретичного осягнення світової цілісності та сумірності. Адже гармонія світу стає досяжною для людської свідомості мірою гармонізації способів її культурного освоєння. "Ідея гармонії, відтак, постає не просто як форма теоретичного пізнання, в якій "згорнута" конкретна теорія, а виявляється складним духовним утворенням, у якому синкретично злиті світогляд у його функції вищої форми життєвої орієнтації людини з початковою методологічною установкою на теоретичне охоплення світу як зв'язного, взаємоузгодженого цілого, що поєднується з реальними можливостями його освоєння людиною. Іншими словами, ідея гармонії виступає одночасно і висновком, і принципом освоєння світу" [4, 21]. Цей аспект необхідно враховувати у подальших дослідженнях.

Література

1. Гвоздік О.І. Теорія раціональності (логіко-методологічний аспект) // Автореф. дис. … д-ра філос. наук. – К., 1996. – 48 с.
2. Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества. – М.: Наука, 1977. – 704 с.
3. Джеммер М. Эволюция понятий квантовой механики. – М.: Прогресс, 1985.
4. Канак Ф.М. Идея гармонии и формы реализации отношения философии и науки // Идея гармонии в научной картине мира. – К.: Наук. думка, 1989. – С. 18–34.
5. Лосев А.Ф. История философии как школа мысли // Коммунист. – 1981. – № 11.
6. Попович М.В. Идея порядка и хаоса в науке и культуре // Идея гармонии в научной картине мира. – К.: Наук. думка, 1989. – С. 5–17.
7. Сороко Э.М. Структурная гармония систем. – Минск: Наука и техника, 1984. – 264 с.
8. Стахов А.П. Конструктивная (алгоритмическая) теория измерения // Идея гармонии в научной картине мира. – К.: Наук. думка, 1989. – С. 66–86.
9. Шейко В.М., Богуцький Ю.П. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XXI ст.): Монографія. – К.: Генеза, 2005. – 592 с.

Олена Іллівна Предко
доктор філософських наук, професор,
Київський національний університет
імені Т.Шевченка

ФЕНОМЕН РЕЛІГІЙНОГО ДОСВІДУ: РЕЛІГІЄЗНАВЧО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Сучасне суспільство характеризується значними соціальними зрушеннями, в яких одним із основних чинників стає релігійний. Щодо ступеню та характеру такого впливу у вітчизняній релігієзнавчій думці існує певна невизначеність, що пов'язано з недостатньою розробленістю методології дослідження релігійного досвіду в контексті сучасних соціокультурних реалій.

На сьогоднішній день у науковій літературі немає фундаментальних досліджень проблем релігійного досвіду. В багатьох розвідках релігійний досвід визначається як один з аспектів світовідчуття релігійної людини. Це насамперед праці Ю. Макселона, С. Самигіна, І.Тернера, Є.Торчінова та ін. Звісно, значно менше праць, в яких розглядалися б релігієзнавчо-психологічні можливості релігійного досвіду. Отже, метою статті є з'ясування сутності релігійного досвіду як сенсожиттєвого феномена, як особистісного інтенсивного переживання.

Термін «релігійний досвід» набув певного концептуального осмислення після виходу в світ книги В.Джемса «Різноманітність релігійного досвіду». Більш детальніше зупинимося на його аналізі, оскільки саме в ньому віднайдемо ті особливості, які будуть виокремлювати дослідники в подальшому. Як же визначає Джемс релігійний досвід? Деякі дослідники (М.Попова, Д.Угринович та ін.) вважають, що Джемс, по суті, ототожнює релігійний досвід з релігійним почуттям. Однак в дане положення потрібно ввести корективи. Попри функціональну важливість вказаного положення, доводиться констатувати, що насправді релігійне почуття є лише одним із найважливіших складових компонентів релігійного досвіду. Джемс вважав, що в процесі «здійснення» релігійного досвіду важливу роль відіграють і віра, і уявлення, і почуття. Згідно з Є.Торчиновим, "зазвичай під релігійним досвідом розуміється вся сукупність релігійних почуттів і переживань, таких як переживання навернення, почуття грі-

© Предко О. І., 2007

ховності, каяття, розрада тощо" [7, 25]. При цьому він зазначає, що "сам засновник психології релігії В.Джемс схильний також широко розглядати поняття релігійного досвіду, включаючи в нього феномени навернення, святості, молитви, містицизму тощо" [7, 25]. На думку Є.Торчинова, таке розширене розуміння релігійного досвіду «є досить обґрунтованим, якщо під досвідом ми будемо розуміти внутрішній досвід як будь-яке психічне переживання і будь-який психічний стан. У такому випадку психічний стан і переживання, які виявляються у тій чи іншій формі пов'язані з віросповіданням релігії, можуть бути віднесені до релігійного досвіду »[7, 24]. Джемс звертає увагу на те, що його цікавлять ті першоджерела досвіду, які безпосередньо фіксують релігійне переживання. Такий досвід можна знайти лише у людей, для котрих релігія – не проста життєва звичка, а скоріше гостро-лихоманковий душевний стан. Ці люди – релігійні генії. Емоційна сторона їх життя досить екзальтована. Це виявляється в постійній внутрішній суперечливості, яка, набуваючи екстатичного забарвлення, посилює одержимість. Всі релігійні генії черпали силу саме в живому спілкуванні з Творцем. В цьому плані релігійна традиція неспроможна передати цю «живильну» силу релігії. Натомість релігія як особистісне переживання розгортає неперевершені зразки душевного стану людини. Неврівноважений душевний стан, поєднуючись з інтелектуальною обдарованістю і посилюючи емоційну сферу людини, миттєво перетворює її уявлення в віру і дію. Лише в тому випадку спадає емоційний запал ідеї, її емоційна зарядженість, коли вона виплескується назовні, втілюється в життя і знаходить застосування в дії.

Щоб забезпечити можливість захисту релігії, Джемс висуває таке розуміння досвіду: це «поле свідомості плюс мислимий або чуттєвий об'єкт, плюс наше відношення до цього об'єкта, плюс відчуття самого себе, як суб'єкта, якому належить це відношення» [1, 395]. Релігійний досвід є суто суб'єктивним, тому він носить індивідуальний характер. Щоб підтвердити свою точку зору, Джемс посилається на досвід містиків, тих, хто пережив «почуття єднання з абсолютом», «почуття реальності невидимого», «почуття присутності Бога». Релігійний досвід надто суб'єктивний і тому існує стільки форм релігійного досвіду, скільки віруючих індивідів. Проте В.Джемс зазначав, що він намагався «видобути з окремих випадків релігійного досвіду певний загальний факт у такій його формі, яка могла б розраховувати на всезагальне визнання» [1, 344].

Джемс вважає, що його філософія емпірична саме тому, що вона ґрунтується на досвіді, який є джерелом нашого пізнання. Радикальність емпіризму полягає в тому, що він радикально вилучає з поняття досвіду навіть натяки на об'єктивну реальність. Згідно з Джемсом, досвід – це стан свідомості, який виникає як безперервний її потік, в якому не можна розрізнити ще нічого стійкого і визначеного. Отже, в своєму чистому вигляді потік досвіду – це просто потік ще не диференційованих переживань. «Чистим досвідом» я назвав безпосередній потік життя, котрий дає матеріал нашій рефлексії, що появляється пізніше з «своїми дискурсивними категоріями» [2, 185]. Попри суб'єктивне тлумачення досвіду, Джемс все ж наголошує на тому, що він включає в себе і об'єктивну сторону. «Об'єктивна сторона є сума всього, що ми мислимо в даний момент, суб'єктивна – внутрішній «стан», в якому протікає мислення» [1, 395].

Джемс виокремлює декілька етапів у процесі розгортання релігійного досвіду. На першому етапі особистість, находячись в стані роздвоєності і внутрішньої боротьби, прагне подолати свою недосконаліть. Тут складність полягає в тому, щоб віднайти в собі те вище, що складає сутнісне ядро «Я», і ототожнити себе лише з ним. На другому етапі здійснюється вихід за межі власного «Я», прорив до Вищого і прилучення до нього. Людина долає своє нижче «Я», стає співпричетною Вищому, що перевершує її. І на заключному етапі людина входить в процес спілкування, діалогу з Абсолютом. Тепер «її духовні сили ростуть, нове життя відкривається перед нею, і досвід цей здається їй межею, де поєднуються сили двох різних світів»

[1, 403]. Отже, в релігійному досвіді можна зафіксувати два способи проективного вираження «Я»: з одного боку, людина, знаходячись в стані переживань, прагне зберегти себе як особистість, з іншого – здійснює вихід за межі свого «Я», стає іншою. Саме релігійний досвід дає людині можливість пережити єдність з тим, що перевищує її. Таке єднання сприяє душевному спокою. Варто зазначити, що, підкреслюючи глибинну суб'єктивність та індивідуальність релігійного досвіду, В.Джемс все ж великого значення надає його залежності від надприродного, від Абсолюту.

За К. Юнгом, релігійний досвід – це стан захоплення, одержимості якоюсь ірраціональною, незбагненною силою, яка непідвладна розуму і волі людини. Продукують цей стан внутрішні психологічні чинники; їх Юнг називає динамічними факторами. Останні мають амбівалентну природу. З одного боку, вони могутні та небезпечні, з іншого – величні та прекрасні. Символічним виразом певних психічних станів людини є релігійні догми. Їх Юнг називає колективними і вічними образами, які немовби виткані з матеріалу одкровення і відображають первинний досвід божества. Інакше кажучи, догма – квінтесенція первинного релігійного досвіду. Отже, Юнг розрізняє досвід і догму. Різниця полягає в тому, що в релігійному досвіді образ Бога пізнається через внутрішнє переживання, в той час, коли в догмі він безпосередньо не переживається, інакше кажучи, стає трансцендентним. Відтак, релігійний досвід є своєрідним фіксатором іманентного Бога, тоді коли в релігійній догмі немовби згасає його безпосереднє переживання, відтак вирішальну роль починає грати феномен віри. На думку Е.Фромма, в релігійному досвіді ми намагаємося концептуалізувати пережите, а не з'ясувати сам досвідний субстрат.

При розкритті сутності релігійного досвіду часто спостерігаються дві крайнощі: з одного боку, одні дослідники відзначають його лише емоційне забарвлення, з іншого – надають перевагу його інтелектуальній складові. Загалом, можна стверджувати, що в релігійному досвіді наявна як когнітивна компонента, так і емоційна. При цьому змістовне наповнення релігійного досвіду, його значення для індивіда як події залежить від релігійності особистості, засобів його досягнення та наслідків.

Чим яскравіше образ, тим повніше злиття містика з об'єктом, тим полум'яніше його віра, тим глибше духовна насолода. Як зауважив П.Соколов, в хвилини екстазу містик «живе однією поглинаючою його ум ідеєю, і ця ідея, зігріта пристрасною любов'ю і огорнута в яскраві фарби видіння, не тільки пробуджує в ньому почуття реальності, а й справді суб'єктивно реалізується» [6, 1318]. Відбувається перетворення ідеалу в дійсність. Переживши такий стан, містик проникається нездоланною рішучістю пожертвувати всім заради торжества свого ідеалу.

Особливо великий вплив на віру мають образи і видіння. Деякі містики визнавали образи і видіння необхідним елементом своєї психології. Для того щоб продемонструвати взаємозв'язок віри та видінь, звернемося до життєпису святих. Так, св. Тереза зазначає, що запорукою релігійного споглядання є конкретні уявлення, які дозволяють сприймати більш яскравіше образ Ісуса Христа. Коли ж вона переживала «душевну посуху», то в цей час «не могла, всупереч всім своїм зусиллям, уявити всередині себе людського Ісуса Христа» [6, 1323). Для того щоб досягнути екстазу, потрібно усамітнитись і поринути в роздуми про страждання Ісуса Христа. Потрібно зосередити ум на уявленні Божественного Страждальця. Всі душевні сили перетворити на любов і стрімко направитися до небесного жениха. В цьому стані образи, які раніше викликались зусиллям думки, виникають самі собою, приймаючи форму видінь. Душа, охоплена ними, поринає, за словами св. Терези, «в щасливе божевілля». Нарешті наступає той стан, коли Бог сходить «в надра душі». Ось як описує св. Тереза явлення їй Господа: «Світло, що виходило від Нього, так відрізнялося від нашого, що навіть світло сонця здавалося нечистим порівняно з ним; воно відносилося до земного світла, як чиста, осяяна сонцем

вода в кришталевій посудині до брудної води калюжі або як справжнє світло до намальованого … За деякими ознаками мені здавалося, що це немов образ Господа; але по багатьох інших – це був Він сам» [6, 1324–1325]. Отже, в даному випадку релігійний досвід розгортається як неймовірно хвилююче переживання Бога, в якому він немовби набуває достовірності.

Проте засоби досягнення таких станів можуть бути різними. Пригадаємо знаменитого засновника ордену Ігнатія Лойолу, котрий також випробував видіння та екстази, які вражали його сувору душу. Як влучно зазначав П. Соколов, Лойола був містиком з гарячою головою та холодним серцем. Його теорія споглядання ґрунтується на впливі уяви на віру. Дисциплінуючи уяву, потрібно направити її в русло служіння і підпорядкування одній великій ідеї; при цьому потрібно навчити уяву споглядати цю ідею як реальний предмет, огортаючи її найбільш яскравими фарбами конкретної дійсності. Ці знамениті «Духовні вправи» Лойоли є своєрідними настановами з навернення у віру. Щоб виховати в собі віру методом Лойоли, потрібно упродовж тридцяти днів розмірковувати про Бога, про свої гріхи, про життєвий шлях Ісуса Христа, споглядати св. Трійцю, розмірковувати про долю християнської церкви. Кожна думка повинна огортатись у відповідну конкретну картину. При цьому їх потрібно сприймати всіма своїми почуттями (прагнути бачити, чути, вкушати, відчувати пристрасті Христові) і переживати так, як переживаються реальні факти. І чим яскравіше, реальніше ці образи, тим глибше і переконливіше вони закарбовуються в свідомості. Щоб закріпити цю дію, надати її сили динамічного стереотипу, необхідно невпинно повторювати ці вправи. Отже, духовні вправи Лойоли є своєрідним підручником по психології віри, своєрідним керівництвом з «оживлення» релігійної свідомості завдяки силі уяви та її переживання.

Інтенсивність релігійного досвіду досить яскраво проявляється в екстазі. Зазвичай «релігійний екстаз (від грецьк. – зміщення, несамовитість) – особливий тимчасовий стан свідомості віруючої людини, що виникає під впливом виконання релігійних обрядів, молитов, участі в колективних ритуалах тощо чи застосування особливих психотехнічних прийомів (само зосередження, медитація)» [4, 107]. Тому екстаз – це вища степінь захоплення, це стан запаморочення свідомості, втрата просторово-часових координат. Саме в цьому психологічному стані афекту людина немов виходить за межі свого «Я», здійснює подорож в глибинні підвалини внутрішнього світу. Такий стан неодноразово випробовувала св. Тереза. Саме такий стан як поєднання релігійного почуття, віри, уявлення в релігійному досвіді уможливлює «бачення» Бога.

Досить яскраво розкриває основні ступені сходження до екстазу св. Терези Д.Мережковський [3, 46–60]. На першому етапі спостерігається самозаглиблення, зосередження всіх душевних сил. «Повільно душа занурюється немовби в солодкувате запаморочення». Дальше наступає захоплення, нестяма. Іноді людина буквально за декілька секунд набагато більше переживає і відчуває, ніж за все життя. Тому, як зазначає св. Тереза, душа занурюється в блаженство, в “почуття вічної гармонії”. В цей же момент відбувається “підняття в повітрі”, яке так знайоме святим. Третя ступінь – мука бажань, “душа вмирає від бажання вмерти”. Наступає бачення Христа. Ці внутрішні бачення доволі миттєві, проте залишають вражаючий слід в душі. Саме полум’яна любов до Бога давала можливість св. Терезі прилучитися до божественного єства. Після бачення – слова: «Це Я сам, не бійся!». Від цих слів віє диханням Божественним. Бачення Христа ще більше підсилюють любов св. Терези до Христа. Наступає блаженне єднання душі з Богом. Наступний етап – проникнення, під час якого насолода була настільки сильною, що монахиня навіть не бажала б, щоб закінчився біль. Бог дає св.Терезі можливість випробувати любов «возвеличеної плоті». Тому «шлюбне поєднання людини з Богом для св. Терези... є дещо не тільки духовне, а й плотське, тому що є величне явлення людської Особистості, а Особистість – вся людина, з духом і плоттю»[3, 56]. Найвищого апогею особистість досягає у внутрішньому, шлюбному єднанні людства з Богом.

І ця сила екстазу, як зазначала св. Тереза, виступає рушієм і перетворювачем не лише окремої людини, а й всього людства на шляху до Богошлюбності.

Отже, св. Тереза вважала, щоб досягнути екстазу потрібно усамітнитися, розмірковуючи про страждання Христа, тобто про втілення Бога. Це дійство супроводжується аскетичним подвигом. На наступній стадії захвату, коли ум цілком зосереджується на уявленні Божественного Страждання, все єство наповнене бажанням єднання з Ним. "Воля перетворюється в любов", підпорядковуючи собі всю решту душевних сил. Образи набувають форми бачень. Душа охвачується агонією, "наступає "якесь щасливе божевілля". Нарешті криза розв'язується могутнім емоційним поривом, якому чинити опір неможливо. Бог сходить в надра душі, коли бачення Божества завершується єднанням з Ним. Дію цих бачень Тереза уподібнює рясному дощу, яким Бог зрошує нашу душевну ниву. І чим яскравіше, чим конкретніше будуть ці репрезентативні втілення релігійної ідеї, тим сильніше і глибше впливає їх дія на свідомість. Під час такого сходження до стану екстазу емоційно-волетативний компонент повністю перекриває інтелект, немовби цілком паралізує людину, відкриваючи перед нею нові зрізи буттєвості. Отже, віра захвачує всі сторони людської душі. В ній немовби "присутня" вся наша особистість в інтелектуальній, емоційній, вольовій сферах. Віра не може існувати без уяви та ідей, які не прагнули б до прояву в уявленнях та, врешті-решт, релігійному досвіді. Коли ж порушується цей своєрідний ланцюг (хоча б випадає одна його ланка), він поступово починає згасати.

Зазвичай в усіх релігіях психологічний механізм дії релігійного досвіду однаковий. Релігії відрізняються лише тлумаченням релігійних переживань. Релігійний досвід найяскравіше висвічується в стані містичного екстазу, в якому людина відчуває співпричетність Богу. Містичний стан фіксує безпосередній, «живий» зв'язок з Вищою Силою. Саме в релігійному досвіді як містичному одкровенні віра піднімається на рівень справжньої очевидності. Містичний стан, збуджуючи почуття, інтенсифікує відчуття свого «Я», воно немовби розпливається в безконечності існування. Адепти містичних переживань в усьому вбачають глибокий зміст. Скоріше всього музика, а не розум, спроможна передати подібний стан. Адже через музику ми можемо осягнути онтологічні одкровення. Містичні стани є абсолютно авторитетними для тих, хто їх випробує. Отже, містичні стани не може зрозуміти той, хто їх не випробовував. Вони відносяться до сфери почуттів, вміщуючи деякий пізнавальний елемент, в них здійснюється одкровення істин, які досить короткочасні і згодом їх важко відтворити в пам'яті. Містичні стани «заспокоюють» волю; людина немовби знаходиться у владі вищих сил. Містичні переживання надзвичайно різноманітні і психологічне забарвлення в них надто мінливе, починаючи від фізіологічного екстазу і закінчуючи станами величного осяяння. В різних релігіях ступінь містичного досвіду неоднорідна: різноманітна його інтенсивність та емоційна насиченість.

Самим простим із містичних переживань є схильність вбачати в якомусь явищі, слові, вислові особливо глибокий сенс. Саме на такий випадок звертає увагу М. Лютер: «Коли один монах проголосив при мені слова: «Я вірю в прощення гріхів», Св. Писання осяялося для мене зовсім новим світлом, і я відчув себе немовби знову народженим. Мені здалося, що двері раю широко відкрились переді мною» [1, 305].

Містичні стани розширюють межі пізнання, дають одкровення нових глибин істини. В стані екстазу людина іноді взнає набагато більше, ніж за все своє життя. Стан захвату настільки охоплює людину, що в неї завмирають і почуття, і розум. Іноді в людини наступає момент заціпеніння, повне відречення від практичного життя. Однак, це буває в тому випадку, коли людина має пасивний характер і слабий інтелект. Містичний екстаз піднімає енергію людини, мобілізує її в досягненні мети. В цьому стані людина здатна подолати всі перешкоди на шляху до Абсолютного. «Під час містичних станів ми складаємо єдине ціле з Абсолютним і усвідом-

люємо цю єдність» [1, 333]. Як зазначає Джемс, цей стан носить всезагальний характер, оскільки притаманний всім містикам, незалежно від релігії та країни, в якій вони живуть.

Отже, вищою формою релігійного досвіду виступає містичний досвід, який є своєрідною демонстрацією процесу самотворення людини, її вибудові на основі віднайдення в собі того божественного, що дає їй можливість здійснити вихід за межі власного «Я», і тим самим наповнити процес трансцендування особистісним началом.

Відтак, відносячись до сфери почуттів, містичний стан виступає особливою формою пізнавання, завдяки якій людина поринає в глибини істини. Містичний досвід завжди індивідуальний і, по суті, «релігійних істин» стільки, скільки «різновидів релігійного досвіду». До речі, як зауважує С.Франк, так буквально потрібно було б перекласти назву книги Джемса «Різноманітність релігійного досвіду». Релігійний досвід як особливий, інтенсивний акт переживання Абсолюту, як певна перцепція відчуттів, пов'язаних з сферою релігії, є виявом досвідченості людини в релігійному житті. В такому сенсі він має характер події, оскільки перетворює людину, спричинює кардинальні зміни в її житті.

Залежно від того, наскільки може бути різноманітне змістовне наповнення релігійного досвіду, можна спостерігати в класифікації його носіїв. Зокрема, містик – тип споглядача, для якого притаманний екстатичний досвід; пророк – особистість з яскраво вираженим інтенсивним релігійним досвідом; священик – споглядальник і діяч, інтенсивність досвіду якого залежить від «професійної придатності»; реформатор прагне змінити традицію відповідно до власного релігійного досвіду; чернець прагне усвідомлення, перетворення самого себе; відлюдник не здатний співвіднести власний досвід із соціальним; святий – як реалізація ідеалу релігійного досвіду; богослов прагне до інтелектуального оформлення релігійного досвіду; засновник релігійної традиції відчуває покликання через свій досвід [5,140–143].

Отже, звертаючись до містицизму як засобу більш глибокого, інтуїтивного світосприйняття, ніж науково-раціональне, можна сформувати нову парадигму осягнення світу, що уможливлює розуміння людиною цілісного духовного першовитоку, в якому відображається надзвичайна розмаїтість світобудови.

Істинність містичного знання, як зазначав С.Франк, ґрунтується в Джемса на таких трьох положеннях [8, 159–162]. По-перше, це наявність підсвідомої сфери, елементи якої іноді вриваються в свідому сферу. Миттєве прозріння, релігійне «навернення» тощо – не що інше, як перехід підсвідомого «Я» у свідомість. На цю думку Джемса підштовхнули ті переживання, які він сам відчував у стані сп'яніння окисом азоту. Однак наявність підсвідомого навряд чи може слугувати обґрунтуванням релігії; отже, проблема не вирішується, а лише поглиблюється. Проте раціональне зерно в гіпотезі Джемса все-таки є: це, зокрема, спроба пояснити містичний стан, пов'язавши його з феноменом підсвідомого.

По-друге, Джемс намагається обґрунтувати об'єктивне значення релігії завдяки прагматизму, який вбачає цінність і смисл знання в практичній придатності. С. Франк висловлює сумнів щодо цієї гіпотези, оскільки в даному разі релігія перетворюється в службовий засіб. І при цьому російський філософ зазначає: «Для віруючого … не цінність релігії визначається її практичними результатами а, навпаки, всі практичні цінності життя підпорядковуються релігійному світорозумінню і визначаються релігійними мотивами» [8, 161]. І, насамкінець, потретє, це точка зору, яку сам Джемс називає «методом радикального емпіризму», згідно з якою досвідне переживання є само по собі достовірним і самодостатнім. Отже, особистісна релігія розкривається через почуття, уявлення, віру досвід, які, взаємодіючи і розгортаючись, вибудовують релігійність як своєрідний стан самовизначення особистості. Віра уможливлює змістовне наповнення релігійного досвіду. Натомість у релігійних уявленнях досвід набуває визначеності, прагне «оформити» зміст релігійної віри. Почуття інтенсифікують релігійний досвід, в якому, в свою чергу, розкривається їх динаміка. Насамкінець зазначимо, що релі-

гійний досвід, в усіх його різноманітних виявах, містить потужний духовний потенціал, що спонукає особистість до невпинної жаги самовизначення, до глибинної внутрішньої зосередженості і душевних випробувань. І ця унікальна життєва подорож особистості в царину духовного виводить її за межі "Я", дає змогу здійснити прорив у сферу Абсолютного, Божественного.

Література

1. Джемс В. Многообразие религиозного опыта. – СПб., 1993. – 418 с.
2. Джемс У. Вселенная с плюралистической точки зрения. – М., 1911. – 235 с.
3. Мережковский Д. С. Испанские мистики: Св. Тереза Авильская. Св. Иоанн Креста прил.: Маленькая Тереза .– Томск: Водолей, 1998. – 288 с.
4. Релігієзнавчий словник / За ред. А. Колодного и Б. Лобовика. – К., 1996. – 392 с.
5. Самыгин С.И., Нечипуренко В.И., Полонская И.Н. Религиоведение: социология и психология религии. – Ростов-на-Дону, 1996. – 672с.
6. Соколов П. Вера. Психологический этюд // Вопросы философии и психологии. – 1902. – Кн. 4 (64). – С. 1305–1362
7. Торчинов Е. А. Религии мира: Опыт запредельного: Психотехника и трансперсональные состояния. – СПб., 1998. – 384 с.
8. Франк С. Л. Философия религии В. Джемса // Русская мысль. – 1910. – Кн. 2. – С. 155–164.

Валентина Андріївна Герасимчук
кандидат філософських наук, доцент,
докторант Київського національного
університету імені Тараса Шевченка

ТЕКСТ ФІЛОСОФСЬКОГО РОМАНУ – ТЕКСТ КУЛЬТУРИ

Текст – одна з найпоширеніших категорій гуманітарного знання, яка визначила багато в чому не тільки мовознавчу, а й філософську, естетичну і культурологічну парадигму ХХ ст. Частотність її використання в різних наукових сферах, зокрема в лінгвістиці, філософії, літературознавстві, естетиці, семіотиці, культурології, а також у багатьох нових міждисциплінарних течіях (приміром, таких як теорія мовленнєвих актів, генеративна, онтологійна поетика тощо) – зашкалює так, що на часі вже констатувати докорінні метаморфози в сучасному світовідчуванні і світорозумінні, які й призвели до формування нового орієнтира гуманітарних пошуків – текстоцентризму. Категорія тексту у ХХ ст., безперечно, набула тотально-універсального змісту. Культура загалом розглядається як текст, а з урахуванням того, що кожний її денотат – також текст, то, відповідно, культура – це текст текстів. Людство – текст, людина – текст, її життя – текст, її свідомість – текст, макросвіт і мікросвіт – текст, текст – реальність, будь-який твір мистецтва – текст. Якщо пригадати основну конотацію слова "текст", його первинне етимологічне значення – *тканина, переплетіння,* то можна уявити метафоричний образ світу культури як велетенської "текстильної" фабрики, яка відвіку і ненастанно продукує, звичайно ж, самі "тексти". Одну з високих сходинок у "текстовій ієрархії" гуманітарного знання посідає текст філософського роману як текст культури.

Мета статті – з'ясувати специфіку тексту філософського роману як тексту культури, окреслити модуси його "культурологічного" буття, висвітлити деякі основоположні смислові

© Герасимчук В. А., 2007

коди цього буття. Означена мета статті закономірно зумовлена актуальністю проблеми тексту філософського роману як тексту культури, його особливим онтологійним статусом серед інших текстів культури і текстів літератури, репрезентацією ним філософсько-естетичних моделей світу, які віддзеркалюють філософсько-антропологічні смислові зрізи, різні можливі модуси життєздійснення людини як людини культури.

Текстоцентризм сучасного гуманітарного світогляду дуже часто до неозорості горизонту розширює проблемне поле дослідження окремих текстів як певних модифікацій текстів культури. З-поміж них і тексту філософського роману. Проте онтологія тексту культури має свою специфіку, експлікує свій зміст і смисли, чим засвідчує, що не кожний текст є текстом культури. Цю думку артикулювало багато естетиків, культурологів, літературознавців (зокрема, Баткін, Лотман, Бахтін, Біблер та ін.), намагаючись, з одного боку, виокремити одну, але найістотнішу, "найблагороднішу" ознаку "родової" належності тексту до тексту культури, з іншого – дати йому інтегральну характеристику як тексту культури. Одностайною є їхня думка щодо "культурологічного" підґрунтя тексту культури, його "позаситуативної сутності", як образно зауважив Лотман, текст культури – це "висловлювання, що випало в кристал". Який же текст (художній, літературний) можна назвати текстом культури, "висловлюванням, що випало в кристал" [4, 284]. Як відомо, культура (з погляду діяльнісного підходу) існує у двох основних модусах – акті, в якому стверджується окремішнє проти природи буття, і тексті, який репрезентує специфіку її буття. "Текстове" буття культури, її онтологія – це особливе її буття, формалізоване у певній ідеалізованій моделі, матриці, яка абсорбує багатовіковий досвід життєдіяльності людини (її соціальні, аксіологічні, естетичні надбання) і яка покликана його фіксувати, оберігати і транслювати. З цих, власне основоположних і усталених "культурологічних" ознак культури (фіксації, збереження і трансляції досвіду), випливають специфічні автономні риси, притаманні тільки текстам культури. І що характерно, ці риси іманентно властиві й тексту філософського роману. Про що йдеться? Передовсім про культуру як скарбницю цінностей. Багатовіковий досвід людини, згромаджений у культурі, віддавна шліфував і продовжує шліфувати її цілісний образ, її онтологійні, аксіологічні, естетичні, етичні тощо виміри. Синтетичне відчуття культури, яке від початку формувалося на емпіричному (звичаєвому) рівні свідомості, тобто обсяг поняття культури ґрунтувався більше на інтуїтивному її розумінні, в естетичному сенсі як чогось довершеного і досконалого, як архетипно-традиційного і символічного водночас. Тому культурологічна парадигма, закладена ще архаїчною культурою, хоч і продовжує видозмінюватися, проте містить і константні риси. Приміром, хоч би як накидали на культуру "контркультурні" цінності, вони залишаються контркультурними, і не цінностями, а антицінностями. А смислову єдність культури неможливо уявити в "контркультурному", антилюдяному її вираженні чи спрямуванні (спочатку в межах тієї чи іншої звичаєвої культури, звичайно, виходячи зі специфіки сакральних смислів ритуалу, пізніше в мультикультурних явищах). Інтуїтивне творення культури передбачає водночас і таке саме інтуїтивне її засвоєння, і буває глибинним і "точнішим", ніж у відтворенні через понятійні та категорійні схеми. Така риса тексту культури, як прагнення певними смисловими структурами, культурними константами закріпити вічне, ідеальне, непроминуще, відрізняє текст культури часто навіть від тексту мистецтва. Текст культури наближається до міфологічної, фольклорної моделі тексту, він використовує міфологічні, фольклорні логічні парадигми: тут і смислова, і культурна повторюваність, і пошук "зразка" для увічнення, і пошук того ідеального "золотого часу", який зібрав би ці ідеальні зразки і продемонстрував би вищість ідеальних смислових констант над скороминущими і плинними. Можна сказати, що такий текст за багатьма смисловими і структурними чинниками реконструйовний, його можна відтворювати.

Деякі культурологи (зокрема, Бахтін, Лотман) будували свою теорію тексту на мовленнєвих компонентах тексту, пов'язаних з його авторським дискурсом. Бахтін розглядає текст як "первинну даність (реальність) і відправну точку будь-якої гуманітарної дисципліни" [2, 292]. Текст для Бахтіна обов'язково має "суб'єкта, автора", а істинно творчий текст – це той, де проявляється "вільне одкровення особистості"[2, 346]. Літературні тексти як тексти висловлювання завжди інтонуються, оскільки належать живому людському досвіду, живій етиці, живій естетиці, а закладена в ньому інформація позначається оцінністю (містить так звану евалюативну характеристику) та емоційністю (що підтверджується використанням верифікативних висловлювань). У широкому проблемному культурологічному полі текст культури наділяється двома онтологійними статусами – статусом творіння (твору) і статусом творення (власне тексту). Статус творіння (твору) тексту надає закарбована в ньому "свідомість" певного суб'єкта культурологічної діяльності. Автор творить свій твір, в першу чергу, тлумачачи сам себе, оскільки вступає в діалог "з чужими смислами у своїй свідомості" (1, 304), спілкуючись насамперед з самим собою. У такому разі текст постає як суб'єкт, що формує, творить себе сам, він є не тільки, сказати б, "пасивною" скарбницею смислів, а виступає смисловим генератором.

Статус *творення* здобувається текстом вже як самостійним суб'єктом його тексту "самосвідомості", інтенції якого розгортаються в такому самому, але дзеркально-відображеному процесі самотворення культури – дослідженні тексту. Текст культури не тільки має автора як суб'єкта, а і сам стає суб'єктом культури, набуває в ній онтологійного статусу. ("Так само як індивід, властивості якого розкриваються по-новому, змінюються залежно від того, з ким він спілкується і в які обставини потрапляє, смисл тексту також розкривається інакше, збагачується, повертається в нових історичних контекстах, у зустрічах з новими співбесідниками"[1,304]. Тобто текст постає не подобою матеріальної структури, а "специфічним людським смисловим відношенням" [1,305]. Культурна самосвідомість спочатку в самому творі в якості суб'єкта твору, а потім в тексті в якості тексту як суб'єкта перевідтворюється, внаслідок чого змінюється суб'єкт культури, а сама культура в онтологійному сенсі постає як творець привнесених до світу смислів. Думку про культурологічне, "суб'єктне", "особистісне" підґрунтя тексту підтримує і Лотман, а він вважає, що текст за своєю природою наділений авторитетністю, він не може бути неправдивим, неправдивий –текст – така сама суперечливість у термінах, як неправдива клятва, молитва, неправдивий закон. Це "не текст, а руйнація тексту"[4, 134–136]. Це, по суті, відповідь Лотмана тим, хто сприймає тексти як "гру", епатаж", яким бракує глибини, смислів, правдивої інформації. Текст тільки тоді текст, коли він істинний, коли він сакральний для автора, коли в ньому хай і в закодованому вигляді, втаємничуються найглибинніші зізнання автора. Культурологічний підхід до тексту убезпечує його від "знеособленого" тлумачення.

Процеси самотворення культури в тексті завжди орієнтуються на найчільнішу в культурі людинознавчу функцію і на її носія – універсальний текст культури – людину. І в цьому "людинознавчому" модусі літературний текст, зокрема філософського роману корелює з різними загальногуманітарними дисциплінами. Для того, щоб філософія роману, набула власне культурологічної основи – гуманістичної спрямованості, що означає утвердження людського в людині, або ж пошук цього "людського", тобто власне "культурного" (на противагу цивілізаційному), вона йде шляхом з'ясувань різних сутностей "полісутної" людини XX ст., в якій "важко узгодити різні сутнісні властивості" [7,16]. Ця суперечність між "сутністю" і "полісутністю" людини долається щоразу новим індивідуальним оприявненням у тексті щоразу нової змодельованої ситуації під назвою "проблема людини" в різному часо-просторовому континуумі. Знову і знову авторська думка намагається осмислити (з'ясувати і позначити смислом): природу людини, прояви "людського" і "нелюдського", онтологійні зрізи буття – людина і

світ, людина у світі, екзистенційні поривання – сенс, модуси, можливості і неможливості людського життєздійснення. Культура в тексті філософського роману постає, отже, специфічним способом формалізації різних модусів збереження і самозбереження людини, втілення її духовності, експресивно-емоційних чуттєвих та філософсько-інтелектуальних станів. Філософські інтенції тексту філософського роману спрямовуються в царину пошуків горизонтів можливостей життєздійснення людини за будь-яких обставин у будь-який період культури. Відповіддю на цей запит культури є осмислення текстом філософського роману буття людини та осмислення міри осмисленості, що її сягає людина у своїх зв'язках з буттям. Адже тільки осмислення свого буття, діалог з ним прочиняє двері до сфери власне культурного існування.

Бахтін завжди робив твердий наголос на тому, що смисл тексту має причетність до аксіології, до вічних цінностей, до основних категорій етики і естетики – істини, правди, красі, добру. Закладена в тексті філософського роману система цінностей, скерована на аксіологічні маяки, на ціннісні орієнтації людини, якраз і віддзеркалює якісний стан культури. Передовсім на найвищі онтологійні цінності, які пронизують смисли людського існування, його духовний модус (істина, добро, милосердя, свобода тощо). Це ті цінності, в ім'я яких людина може піти і йде (і життя і література демонструють безліч підтверджень цьому) на велику самопожертву. Проте у XX ст. під впливом різних "філософій життя", докорінної "переоцінки цінностей" (Ніцше), аксіосфера видозмінилася в бік вітальних (діонісійських, новоязичницьких) пріоритетів, в бік ірраціонального (з концептами інтуїції, потягу, "життєвого пориву" тощо). Оригінальну концепцію аксіосфери вибудував М. Шелер. При цьому роль автора в тексті як суб'єкта ціннісних орієнтацій часто, перепрошуємо за тавтологію, недооцінюється інтерпретаторами текстів XX ст., хоча вочевидь, чим вона відчутніша і репрезентативніша в тексті, тим чіткішою і рельєфнішою проступає його аксіосфера. Це спостерігається переважно в романах монологічного (лінійного), параболічного типу, і навпаки в романах дискурсивних (де наявні ознаки "смерті" суб'єкта як автора) – аксіосфера набуває релятивних, не чітко виражених, неструктурованих обрисів. З роллю автора як суб'єкта ціннісних орієнтацій пов'язана і така аксіологічна тенденція, яка виступає навіть класифікаційною підставою для типології текстів, чим різкішою і жирнішою фарбою малюється в тексті межа між етико-антропологічними універсаліями – добром і злом, тим швидше його можна визначити як роман культури (умовна назва), роман орієнтований на культуру, як на філософсько-світоглядну систему, як на позитивне гуманістичне світопочування; в іншому разі (коли межі між етико-антропологіними опозиціями розмиваються, або самі опозиції міняються невмотивовано місцями, тобто знаками) – текст часто заходить на територію "чистого філософування", чистої філософії, його можна визначати як власне філософський. А романи з негативним світовідчуванням у філософському сенсі (чи сучасному постмодерністському розумінні тексту як хаотичної структури), де аксіосфера просто знівельована, поступово трансформуються в роман антикультури.

Обмін цими цінностями в тексті відбувається через здійснення "діалогічних взаємин". Широкий контекст культури, що його можна залучати до аналізу тексту, надає можливість літературний текст як явище мистецтва, як художнє явище, зрештою, як текст культури розгорнути в загальногуманітарному сенсі "діалогічної філософії" – як "твір чужої свідомості" (Баткін), як "знаковий зв'язний комплекс" (Лотман), як діалогічний феномен (Бахтін) тощо, що по суті є широким "діалогом культур". Тлумачення тексту як діалогу культур можливе за умови "парадоксальності" тексту (коли текст "не дорівнює собі" – Баткін), "незрозумілості" або "малозрозумілості" тексту (Лотман), адже творець тексту "зашифровує" своє "творіння". І таке творіння апелює до його перекладу на іншу мову, тобто учасники комунікації мають розмовляти "різними мовами". Кожний, хто сприймає текст, має перекладати його на іншу семіотичну мову. Текст філософського роману як текст культури є складною знаковою системою, (слід зауважити, що саме знаковість є основою тексту), опанування якої передбачає

вивчення та освоєння певного семіотичного простору, де формується знання і здійснюється сигніфікативна функція культури (приписування знакам значень). Лише знання коду мови культури, "впізнаний" знак відчиняє двері до його розуміння, а відтак, і осмислення. Для здійснення комунікативного акту "впізнаний знак" веде до зрозуміння художніх висловлювань, система яких і складає художній текст, його семантичний зміст. Проте художність тексту і досі є одним із проблемних феноменів тексту як семіотичної системи. У процесі творення художнього тексту нерозгаданою загадкою залишається фіксування моменту "якісного стрибка" зі знакової території на територію його предметно-смислового змісту. Художня концепція тексту, яка власне в ньому має бути оціненою і інтерпретованою, тобто картина світу і його цінності, постає за принципом невідомо звідки, як Афродіта з морської піни. Художність тексту, можна сказати, "відторгає" "знаковість", розчиняє знаки, адресуючи читача (чи дослідника) не до знака, а до його предметного чи духовного значення, які, переливаючись одне в одне, створюють внутрішній світ тексту, різко обриваючи зв'язок зі знаком. На цьому рівні – якісного переходу (від знака до художнього висловлювання, тобто до образу, від системи знаків – до знака художнього тексту) виникають і прирощуються нові якості смислу і нові значення тексту. Але водночас здійснюючи сигніфікативну функцію, текст філософського роману висвітлює і прояснює, конкретизовані в його формі уявлення про світ, які постають в осмисленому варіанті. Поняття епістеми, введене до філософського і наукового вжитку Фуко, набуло сьогодні широкого визначення, проте актуальною є його первинна, спрямована на окреслення, "упорядкування" навіть на спробу типології семіотичного простору конотація ("основоположні коди будь-якої культури, вони керують її мовою, її схемами сприйняття, її обмінами, її формами вираження і відтворення, її цінностями, ієрархією її практик" [8, 89]. Три епістеми європейської культури (ренесансна, класична і сучасна), виокремлені Фуко, для інших моделей культур можуть розглядатися як певний типологічний зразок, який можна видозмінювати. Текст філософського роману за своєю інформаційною насиченістю, за смисловим наповненням, як носій культурних епістем, є оригінальною формою широкого культуротворчого процесу – коміркою людської пам'яті, де зберігаються культурні коди, і водночас механізмом передавання духовних, ментальних надбань минулого, соціального та індивідуального досвіду, (трансляції) знання тощо від покоління до покоління, від епохи до епохи.

Текст філософського роману, який містить різнорідні оповідно-смислові пласти, передовсім філософсько-теоретичний і художньо-образний дискурс (окремим пластом можуть бути і переходи від одного до іншого), здійснює в культурі у цікавому поєднувальному алгоритмі ("два в одному") функцію пізнавальну (гносеологічну) і естетичну, продовжуючи, в такий спосіб власне, започатковану ще античністю культурологічну традицію, за якою поруч з позасвідомо-інтуїтивним способом передавання (трансляції) знань, мав місце і логічний, універсально-понятійний. Певна річ, акумульовані у тексті і досвід пізнавання, і освоєння світу за естетичними законами, які важко пояснюються через поняття, словесні формули, відтворюються через відчуття, співпереживання, художні образи.

Оскільки сюжетні події, або події авторської думки в тексті філософського роману, розгортаються або на тлі широкого культурного контексту, або із його залученням, то можна говорити про більшу чи меншу міру синтезованості тексту як однієї із характерних його рис. У цьому текст філософського роману, як і загалом культура, багато в чому корелюється з міфом, який в архаїчні часи був єдиним утіленням і гуманітарної і природничої сфери. Цю протокультурну рису міфу в теперішньому розлогому сенсі, починаючи з XX ст. перебрала на себе культура. Ясна річ, текст філософського роману в цій "всеохопній" функції є лише певним модусом здійснення культури, проте його жанрові особливості, які абсорбують різні типи філософування, різні наративні пласти, дозволяють стверджувати про настійливе прагнення цієї модифікації тексту культури до універсалізації, до синтезу. Універсальність тексту

філософського роману проявляється на всіх його рівнях, і засвідчує, якщо можна сказати так про текст, його інформативну, аксіологічну стабільність, незмінність, рівність самому собі та інтенсивність комунікативного ефекту, який випливає з діалогічної суті тексту.

Текст філософського роману можна назвати текстом культури і за суб'єктом культурної діяльності в його суб'єктному вираженні, як "підключеність" індивідуальної культуротворчості загалом до сукупної розмаїтості людської діяльності. До цікавої природи індивідуального та неповторного в тексті культури, зокрема, в літературному, вперше привернув увагу Мукаржовський у свій "післяструктуралістський період". На його думку, поширені семіотичні методи дослідження мистецтва не охоплюють і не можуть охопити сферу "індивідуальної своєрідності тексту", а саме цей чинник суть того, що складає неповторність художнього тексту (раритетність, унікальність передбачає існування тексту культури в одиничному примірнику, варіанті, що за визначенням має інноваційний характер, містить ознаки твору-шедевру). Тому неповторність тексту – родова ознака його належності до культури. Вона як форма індивідуального в мистецтві, на думку Мукаржовського, виникає "на перетині декількох закономірностей, і одночасно належить різним структурам" [5, 22]. Теза Мукаржовського спирається на уявлення про те, що індивідуальне і всезагальнозакономірне не відірвані один від одного, а навпаки потребують один одного. Чим відчутніше відчуває читач загальні художні моделі (тексти культури –*В.Г.*), на тлі яких функціонує даний текст, тим відчутніше його почуття неповторності та індивідуальності, яке виникає при сприйнятті цих різних текстів [5, 22]. Тут слід провести розмежувальну лінію між "різнотекстовістю" у тлумаченні Мукаржовського і "різнотекстовістю" (інтертекстом) у сенсі Крістевої, який теж визначається як смисловий перетин різних текстів. Відмінність полягає в їх різноспрямованості – у Мукаржовського – в бік індивідуального, неповторного (для нього різнотекстовість – це швидше авторський проект, тло, на якому проступає то один, то інший текст), у Крістевої – в бік загального, універсального – тексти текстів, присутні у тексті, є фактором його релятивізації, розмивання в ньому смислових меж.

Текст філософського роману як текст культури репрезентує різні типи задоволення від нього (інтелектуальні, естетичні, гедоністичні тощо). У діалогічній тріаді: автор – текст – читач остання позиція стверджує діалогічну аксіому, текст тільки тоді стає текстом культури, коли його сприймає інший "учасник діалогу" – читач. Тільки тоді текст здійснює функцію відновлення, релаксації, демонструє різні способи зняття напруги, пропонуючи різні задоволення. Читання тексту обумовлюється індивідуальними засобами його емоційно-інтелектуального сприйняття: ми можемо сміятися, плакати, втішатися тощо своєрідне мистецтво фізичного і психічного розслаблення, розрядки, що його дає культура. Текст стає джерелом релаксаційної розрядки, яка є потужним чинником енергетичного відновлення, розкріпачує духовні та фізичні сили, відкриває простір для творчої гри уяви, без чого власне годі уявити існування культури.

Текст філософського роману як текст культури містить і свої запитально-онтологійні аспекти, що випливають з позачасовості заторканих ним універсальних проблем, зняття яких в тексті вивершується часто не їх розв'язанням, і навіть не розумінням, а знаками онтологійного здивування, епістемологічного парадоксу чи трансцендентного мовчання, що естетично завуальовується образно-метафоричними символами. Філософський роман як текст культури своїми засобами виводить людину за межі незнаного, в глибинні таїни, де трансцендентує, здійснює можливості у просторі неможливостей.

Якщо розуміти культуру як "принцип абсолютного самовизначення людини у світі, абсолютного самодистанціювання її в природі та абсолютного руху як саморозвитку" [6, 29], тобто як прагнення людини до позитивного (якого ж іще іншого?) світопочування, самоусвідомлення людини у світі, результатом такого акту, такої діяльності є текст культури, то саме він текст культури і є природною (і "першоприродною, і "другоприродною") сферою існу-

вання свідомості людини, її онтологією. Культура, починаючи від творів мистецтва і закінчуючи свідомістю людини, є системою текстів, в яких відображається зміна світу і самозміна суб'єкта культури, як творця і носія смислів культури.

Отже, текст філософського роману розгортається як текст культури в модусі культуротворчої моделі, наділеної, з одного боку, всіма якісними характеристиками культури, з іншого – специфічними рисами літературного жанру як виду мистецтва. Певною мірою (за структурними ознаками, функціями), текст філософського роману можна назвати конспективним дискурсом культури, мікрокосмом макрокосму. Розгляд тексту філософського роману як тексту культури в естетико-філософському, культурологічному, семіотичному аспекті для гуманітаристики є не менш важливим і нагальним, ніж його традиційне (мовознавче чи літературознавче) тлумачення. Такий підхід дає можливість осмислювати літературу як феномен культури в широкому сенсі, "діалогічної", "трансцендентної" філософії тощо.

Література

1. Баткин Л.М. О некоторых условиях культурологического подхода // Античная культура и современная наука. – М.: Наука, 1985.– 344 с.

2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества.– М.: Искусство, 1986.– 444 с.

3. Библер. От наукоучениия – к логике культуры: Два философских введения в двадцать первый век. – М.: Политиздат, 1990.

4. Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т.– Таллинн, 1993. – Т. 1.

5. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – М.: Искусство, 1994. – 606 с.

6. Савельева М.Ю. Лекции по мифологии культуры. – К., 2003. – 270 с.

7. Табачковський В. Полісутнісне homo: філософсько–мистецька думка в пошуках "неевклідової рефлективності". – К.: ПАРАПАН, 2005. – 431 с.

8. Фуко М. Слова и вещи. – М.: Прогресс, 1993.

9. Шелер М. Избранные произведения. – М., 1994.

Олена Іванівна Войцехівська
аспірантка Державної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

СЕМІОТИКА ЯК ОБ'ЄКТ НАУКОВОГО ПІЗНАННЯ В КОНЦЕПЦІЇ Д. ЧАНДЛЕРА

У сучасній науці постає проблема пошуку принципово нової системи знань про культурні явища і процеси. В цьому аспекті важливого значення набуває дослідження культури крізь призму знакових систем, що загострює потребу в зверненні до семіотичної теорії. Ґрунтовний аналіз семіотики здійснив американський дослідник Даніель Чандлер у праці "Semiotics for Beginners" ("Семіотика для початківців"). Автором закладені фундаментальні принципи семіотичного аналізу, виявлено сутність, структуру і функції знаків та знакових систем, за допомогою яких визначено семіотичну основу символів, кодів і міфів. Тому мета нашого дослідження полягає у ґрунтовному аналізі знаків, знакових процесів і знакових систем у просторі семіотичного пізнання Д. Чандлера. Реалізація даної мети передбачає вирішення низки завдань: висвітлення та інтерпретація знакових систем; визначення сутності та видів знаків; аналіз структури, вимірів і рівнів знакового процесу та виявлення основних проблем і перспектив семіотичної теорії Д. Чандлера в сучасних умовах.

© Войцехівська О. І., 2007

Теоретико-методологічна база семіотики представлена різними науковими напрямами – структуралізм, психоаналіз, лінгвістика – та відображена у творчості Ф.Соссюра, Ч.Пірса, Ч.Морріса, Р.Барта, А.Греймаса, Ю.Лотмана, К.Метца, У.Еко і Ю.Крістєвої.

Семіотика сформувалася як самостійна галузь наукового пізнання лише на початку XX ст., хоча знакові підходи до вивчення культурних явищ і процесів існували ще у творах античних та середньовічних вчених. Засновниками семіотики вважаються швейцарський лінгвіст Ф.Соссюр (1857–1913) та американські філософи Ч.Пірс (1839–1914) і Ч.Морріс (1901–1978). Зокрема, Соссюр спробував розглянути природні мови як знакові системи у рамках нової наукової дисципліни, яку назвав «семіологією». Пірс ввів до наукового обігу власний термін «семіотика». Морріс 1938 р. видав працю «Основи теорії знаків», що стала першим систематичним викладом семіотики.

Семіотика або семіологія (від грец. *semeion* – знак, ознака) – наука, що досліджує способи передачі інформації, властивості знаків та знакових систем в людському суспільстві (природні та штучні мови, явища культури, системи міфів, символів, ритуалів), в природі (комунікація у тваринному світі) або в самій людині (зорове та слухове сприйняття) [1, 31]. Іншими словами, семіотика – це теорія знаків, знакових систем і знакової діяльності (знаковий процес/семіозис). Семіотика є міждисциплінарною наукою, яка не має чітко окресленого предмета, тому сьогодні активно проводяться дослідження в межах правової семіотики, семіотики медицини, семіотики кіно, семіотики музики, психоаналітичної семіотики тощо.

У просторі сучасного наукового пізнання визначені основні наукові напрямки семіотичних досліджень: біологічна семіотика, етносеміотика, лінгвосеміотика, абстрактна семіотика. Зокрема, біологічна семіотика, або біосеміотика, спрямована на вивчення систем сигналізації (комунікації) тварин, тобто досліджуються системи, засновані на природних знаках (Ч.Хоккетт, М.І.Жинкін).

Етносеміотика містить декілька течій, одна з яких орієнтується на антропологію та етнографію, тобто на вивчення переважно примітивних спільнот (Е.Холл, К.Леві-Стросс); друга течія – на соціальну психологію та інженерну психологію – вивчення високорозвинених спільнот (Ж.Маторе, А.Чапаніс), третя течія – на історію філософії та літератури (Р.Барт, М. Фуко).

Лінгвосеміотика орієнтується на вивчення природної мови з її стилістикою (Ф.Соссюр, Ч.Морріс, Ч.Пірс). Крім того, лінгвосеміотика досліджує інші суміжні знакові системи, які функціонують паралельно з мовою (жести та міміка, що супроводжують мову), компенсують мову (виразна, стилістична інтонація, типографські шрифти), видозмінюють її функції та знаковий характер (художня мова).

Абстрактна семіотика вивчає лише найбільш загальні властивості та відношення, які характеризують знакові системи, незалежно від їхнього матеріального втілення (Р.Карнап, В.Б.Бірюков, Д.П.Горський, А.А.Зинов'єв, В.В.Мартинов). В межах цього напрямку сформована логіко-математична теорія знакових систем.

У кожної з цих течій є свої серйозні аргументи, з якими необхідно рахуватися в подальшій теоретичній і практичній діяльності, проте жодна з них не може претендувати на вичерпаність і однозначність наукових тверджень.

Чандлер має власне бачення семіотики як науки про знаки, що не обмежується вивченням лише візуальних знаків (дорожні знаки, вивіски пабів і знаки Зодіаку), а також включає вивчення слів, звуків, жестикуляції і міміки [5, 19]. Вчений досліджує знаки не окремо, а як частину семіотичних "знакових систем".До таких знакових систем Чандлер відносить мову, літературу, кіно, архітектуру, музику. Він вивчає механізм формування знакових систем та знаків, будучи зацікавленим не тільки комунікацією, а й конструюванням та збереженням реальної дійсності. В такому контексті важливо зауважити, що поняття «знак»

у Д.Чандлера подібне до поняття «символ», який є важливим інструментом для побудови та трансформації соціокультурної реальності. Він трактує символ через знаки, знакові системи і процеси, спираючись на основні розділи семіотики.

За Ч. У. Морісом, семіотика включає три традиційні частини лінгвістики: семантику, що є відношенням знаків до того, що вони (позначають) замінюють; синтактику: формальні або структурні відносини між знаками і прагматику: відношення знаків до інтерпретаторів [6, 67]. До основних семантичних категорій науковець відносить: висловлювання, ім'я, смисл, значення, реферація.

Проведений аналіз дає змогу визначити семіотику як науку про знаки, знакові системи і знаковий процес (семіотична діяльність, семіозис). Основним поняттям у семіотичній концепції Д. Чандлера є поняття “знаку”.

Знак, за Д. Чандлером, – це певний емпіричний матеріальний об'єкт, який сприймається на чуттєвому рівні і виступає у процесі спілкування і мислення людей представником якогось іншого об'єкта. Знак – це не тільки об'єкт, а й окремі властивості об'єктів і відносини між ними [5, 21]. Д. Чандлер розглядає поняття «знак» в ракурсі загальновизнаної “соссюріанської” моделі, що наголошує на подвійній його природі. Знак – це ціле, що утворюється із зв'язку «означуючого» з «означуваним», де “означуюче” – концепт, що представляє знак і “означуване” – форма, що приймає знак [5, 20].

Д.Чандлер всі знаки поділяє на мовні та позамовні. Позамовні знаки, в свою чергу, поділяються на: знаки-копії, знаки-ознаки і знаки-символи.

Знаки-копії, або іконічні знаки, – це знаки, значення яких повністю визначається тим предметом, якому вони відповідають. Прикладами іконічних знаків можуть бути фотографії, картини, відбитки пальців, відображення у дзеркалі, копії документів [5, 39–40].

Знаки-ознаки (знаки-прикмети, знаки-індекси) – це знаки, значення яких повністю визначається тим контекстом, у якому вони виявляються і позначають відношення між об'єктами, а також між об'єктом і його властивостями. Прикладом таких знаків можуть бути положення флюгера, сліди на снігу [5, 40].

Знаки-символи – це знаки, що фізично не пов'язані з об'єктами, які вони позначають, їхні значення встановлюються умовно, відповідно до певного культурного контексту. У зв'язку з цим вони набувають статусу умовного позначення і всезагального правила. На думку Д.Чандлера, «знаки-символи – це щось конкретне (предмет, образ), те, що має свій особистий зміст і водночас відображає дещо загальне, абстрактне» [5, 41].

Залежно від культурного контексту знаки-символи мають полісемантичний характер і використовуються в усіх видах практичної, теоретичної, матеріальної і духовної діяльності людей.

Д.Чандлер відносить до знаків також мовні знаки, або лінгвістичні знаки, які можуть виступати в ролі знаків-символів або знаків-індексів. Мова, за Д.Чандлером, є засобом мислення, способом об'єктивізації думки [5, 65]. У зв'язку з тим, що міркування зазвичай виражається за допомогою мови, у логіці досліджуються тільки мовні знаки, інші різновиди знаків до сфери її вивчення не належать. Величезного семіотичного значення мові надавав Ф. де Соссюр, який зазначав, що «мова – це головна знакова система, яка служить засобом вираження думок, засобом спілкування між людьми, засобом передачі думок, знання, інформації від людини до людини, від покоління до покоління» [3, 64].

Мовний знак, на думку Д. Чандлера, – це одиниця мови, тобто букви, які складаються як і з звукових знаків, так і з відповідних їм друкарських, графічних знаків. З мовних знаків будуються слова, які об'єднуються в речення [1, 45].

Отже, до соціальних функцій мовних знаків належать: позначальна, тобто позначення предметів, вираження думок, почуттів, потреб людини; пізнавальна, спрямована на пізнання

світу за допомогою мислення, що реалізується через мову; інформаційна, тобто за допомогою мовних знаків передаються відомості, знання від людини до людини; комунікативна – функція спілкування; культурологічна, де знакові системи є засобом засвоєння національної та загальнолюдської культури окремою людиною або соціальною групою, засобом передачі культурних традицій, особистого та колективного досвіду, навичок, умінь [5, 60].

"Семіозис" – термін, запозичений у Ч.С.Пірса і розширений У.Еко для позначення знакового процесу, через який культура створює знаки або пов'язує значення зі знаками [4, 87]. На думку Д. Чандлера, семіозис передбачає наявність чотирьох основних компонентів: знаковий засіб (те, що виступає знаком); значення (те, на що вказує знак); інтерпретатор (той, хто сприймає знак); інтерпретанта (дія, поведінка, реакція того, хто сприймає знак) [5, 90].

Основним компонентом знакового процесу є знак. Кожний знак має значення, тобто щось позначає. Чандлер розрізняє два основних типи значення знака: предметне і смислове [5, 125]. Предметне значення (денотат) знака – це предмет, що позначається цим знаком. Це можуть бути окремі предмети і класи предметів, явища, процеси, властивості предметів та відношення між ними тощо. Смислове значення знака — це його зміст, який засвоюється в процесі його розуміння.

Відповідно до трьох зафіксованих компонентів знакового процесу (знак, значення, інтерпретатор) Д. Чандлер виявляє низку відносин: відносини між знаком та іншими знаками, які з ним пов'язані; відносини між знаком і його значенням; відносини між знаком і його інтерпретатором. Ці три види відносин між компонентами знакового процесу фіксують, відповідно, три його виміри: синтаксичний, семантичний і прагматичний.

Синтаксичний вимір, на думку автора, – це вимір, який фіксує відносини між знаками в структурі знакового процесу. Семантичний вимір – це вимір, який фіксує відносини між знаком та його значенням в структурі знакового процесу. Прагматичний вимір – це вимір, який фіксує відносини між знаком та його інтерпретатором в структурі знакового процесу [5, 84].

Найчастіше в знаковому процесі присутні всі три виміри, проте можливі і такі ситуації, в яких деякі виміри зникають. Зокрема, знак може не мати зв'язків з іншими знаками (відсутність синтаксичного виміру); знак може мати зв'язки з іншими знаками, але при цьому не мати значення (відсутність семантичного виміру); і, нарешті, у знака може бути відсутнім інтерпретатор (відсутність прагматичного виміру).

Предметне значення імені (мовного виразу, мовних знаків) – це предмет, який позначається даним іменем. Для позначення окремих предметів або сукупності предметів, тобто класу, до яких застосовується мовний знак (ім'я), автором введено термін "денотат". Денотат – предмет або клас предметів, який позначається особистим іменем у певній мовній системі [2, 150]. Д. Чандлер звертає увагу на те, що треба розрізняти поняття: «семантичне значення знака» і «прагматичне значення знака».

Семантичне значення знака є сталим і незмінним у різних контекстах. На відміну від нього, прагматичне значення є відносним: воно залежить від знань, вірувань, бажань, намірів конкретної людини, а також від позамовного контексту (від місця, часу, культурних, історичних обставин промовляння якогось мовного вислову).

Окрім вимірів знакового процесу, Д. Чандлер розрізняє також його рівні. Зокрема, на першому рівні семіозису інтерпретатор безпосередньо включений у знаковий процес. На другому рівні інтерпретатор абстрагується від своєї участі у знаковому процесі та робить спробу дослідити його структуру на іншому, вищому теоретичному рівні. Таких рівнів семіозису, за Д.Чандлером, може бути нескінченна кількість, кожен з яких представляє різні рівні абстракції при розгляді одного і того ж знакового процесу [5, 183].

Для розрізнення рівнів аналізу знакового процесу в семіотичній концепції Чандлера запроваджуються два поняття: об'єктна мова (мова, за допомогою якої фіксується, описується

окрема позамовна дійсність) і метамова (мова, засобами якої описуються і досліджуються властивості та відношення об'єктної мови). Тобто, якщо об'єктна мова – це предмет аналізу, то метамова – засіб такого аналізу.

Відтак, розуміння знакового процесу (семіозису) в теорії Д.Чандлера дає змогу вивчати створення, структуру і трансформацію соціокультурної реальності у знакових вимірах.

Всіх дослідників семіотики об'єднує думка про те, що семіотика займається «вивченням знаків». Хоча Соссюр прагнув зробити семіотику частиною соціальних наук, вона поки що не являє собою єдиної повнокровної теорії. На думку Чандлера, у найгіршому варіанті семіотичний аналіз являє собою не більш ніж претензійну форму лінгвістичного критицизму, заснованого на суб'єктивній інтерпретації і «пишномовних твердженнях» [5, 240]. Подібні проблеми створили семіотиці погану репутацію в певних колах науковців, як «останній притулок академічних шарлатанів» [5, 247]. Критика структуралістської семіотики призвела до того, що деякі теоретики зовсім припинили вивчати семіотику, проте інші, в свою чергу, намагаються наділити семіотику новими якостями. Семіотику часто критикують як «імперіалістичну» галузь знання, оскільки деякі вчені розглядають її як таку, що пов'язана з усім і застосовується до всього, що включає майже кожна академічна дисципліна.

Семіотичний аналіз є однією з найважливіший методик, що може бути використана для дослідження практики застосування знаків у життєдіяльності суспільства. Знаки, на думку Д.Чандлера, в різних середовищах різні, тому в різних середовищах до різних типів значень потрібно підходити по-різному [5, 280]. Як і у будь-якому іншому проміжному процесі, семіотика придатна для одних цілей більше, ніж для інших. Наприклад, семіотика зовсім не піддається кількісному аналізу. Емпіричне тестування семіотичних тверджень вимагає інших методів. Семіотичний підхід передбачає здійснення постановки одних питань простішими за інші, тобто сам підхід не проливає світла на те, як люди в конкретних соціальних контекстах у дійсності інтерпретують тексти різних середовищ, для цього можуть знадобитися етнографічні і феноменологічні підходи.

Д.Чандлер критикує семіотику Соссюра, яка ґрунтується на лінгвістичній моделі. Він зазначає, що не можна продуктивно розглядати, наприклад, фотографію і фільми, лише як «мови» [5, с270]. Д.Чандлер погоджується з П.Массарісом і пропонує навчитися «читати» формальні коди фотографічних і аудіовізуальних середовищ за допомогою семіотики. Автор книги «Семіотика для початківців» наголошує на тому, що семіотичний аналіз не може сприйматися як об'єктивний «науковий» підхід, він є лише суб'єктивними тлумаченнями. Проте вчений відчуває необхідність давати емпіричне обґрунтування своїм конкретних інтерпретаціям. Д. Чандлер спостерігає проблемну ситуацію, коли науковцями представляються докладні таксонометричні дані, що не мають ніякого практичного застосування. Він вважає, що деякі представники семіотики підбирають окремі приклади, які ілюструють їхню власну точку зору, замість того, щоб застосовувати семіотичний аналіз до великих випадкових вибірок. Автор стверджує, що центральні принципи семіотики «виключають її статус, як науки – тобто галузі знань з універсальною застосовністю» [5, 272]. Він вважає, що основною проблемою семіотики є те, що вона «дуже залежить від навичок конкретного аналітика». Зокрема, на думку Чандлера, некваліфіковані дослідники семіотики «можуть тільки показувати очевидне складно і претензійно» [5, 123]. Вчений зазначає, що «у деяких випадках семіотичний аналіз є лише приводом для інтерпретаторів продемонструвати видимість великого знання, прикриваючись жаргоном, що не дає можливості більшості людей взяти участь у дискусії» [5, 123]. Тому автор намагається представити семіотику і її основні поняття в доступному для широкого загалу світлі.

На практиці семіотичний аналіз неминуче є набором суб'єктивних оцінок. Представники структуралістського напрямку у вивченні семіотики зазвичай не враховують думки інших

людей, намагаючись створити враження, що їхні власні інтерпретації відбивають загальний консенсус або, що «їхні інтерпретації тексту властиві самій структурі знаку і не мають потреби в додаткових підтвердженнях». Семіотичний аналіз часто демонструє тенденцію принижувати роль афективного – хоча вивчення конотацій повинно включати тонке дослідження мінливих і суб'єктивних емоційних нюансів. Структуралістські дослідження зазвичай являють собою суто текстові аналізи, і висловлювалися припущення, що навіть коли ці вчені виходять за рамки текстового аналізу, «вони підкоряють інші моменти аналізу тексту» [5, 125].

Отже, вивчення знаків є вивченням конструкції і збереженням дійсності, що дає можливість контролювати світ значень, що нас оточує**.**

Незважаючи на те, що семіотичний аналіз піддається значній критиці і має низку проблем, семіотика залишається сьогодні одним із важливіших видів текстового аналізу. Семіотика важлива, тому що може допомогти нам не сприймати "дійсність" як щось цілком об'єктивне, незалежне від людської інтерпретації. Вивчення семіотики може допомогти нам більше зрозуміти дійсність як знакову реальність, переосмислити ролі, які ми граємо, створюючи її. Вона може допомогти нам зрозуміти, що інформація або значення не "утримуються" у світі книжок, комп'ютерів або аудіо-відео повідомленнях. Значення не "дане" нам – ми активно створюємо його, відповідно до складної взаємодії кодів або конвенцій, яких ми зазвичай не усвідомлюємо. Розуміння таких кодів водночас є захоплюючим й інтелектуально розвиваючим актом. За допомогою семіотики люди можуть пізнавати світ знаків, кодів і символів у тому культурному середовищі, де вони живуть. Через вивчення семіотики ми довідаємося, що ці знаки і коди можна осягти в прагненні їх "прочитати" з застосуванням семіотичного аналізу. У світі дедалі зростає роль візуальних знаків, тому ми повинні усвідомити, що навіть найбільш "реалістичні" знаки не є тим, чим вони здаються. Роблячи більш експліцитними коди, якими інтерпретуються знаки, ми можемо показати важливу семіотичну функцію "денатуралізації" знаків. У визначенні різних соціально-культурних та історичних фактів знаки обслуговують ідеологічні функції.

Підводячи підсумки дослідження, необхідно зазначити, що семіотична концепція Д.Чандлера має величезне теоретичне і практичне значення в сучасній науці. Вона стимулює подальший розвиток різних галузей наукового пізнання. Семіотика дає змогу побачити світ культури у новому ракурсі – як світ знаків, кодів і символів. Вона забезпечує вивчення сутності і властивостей знаків та знакових систем та процесів у людському існуванні, в природі і в самій людині. Семіотика використовується майже всіма науками і дає можливість по-новому переосмислити соціокультурну реальність.

Література

1. Анисимова Е.Е. Лингвистика текста и межкультурная коммуникация (на материале креолизованных текстов. – М., «Академия», 2003.

2. Ирхин В. Ю., Кацнельсон М. И. Уставы небес: 16 глав о науке и вере. – Екатеринбург, 2000.

3. Соссюр Ф. Заметки по общей лингвистике. – М., 1990. – 183 с.

4. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – М.–СПб., 1998. – 293 с.

5. Daniel Chandler. Semiotics for Beginners. – Cambridge: Cambridge University Press, 1994. – 276 p.

6. Morris, Charles W. Foundations of the Theory of Signs. – Chicago: Chicago University Press, 1992. – 248 p.

Тетяна Миколаївна Галицька
аспірантка Державної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ОСНОВНІ ПАРАМЕТРИ ОБРАЗУ СВІТУ УКРАЇНСЬКОГО ЕТНОСУ

Останнім часом у зв'язку з активізацією процесів глобалізації у світі посилився суспільний інтерес до тих деталей індивідуального сприймання художньо-естетичних феноменів, які засвідчують належність людини до світу її народу (цивілізаційного мікрокосму), не заперечуючи одночасно її відношення до існуючої вселюдської спільноти (цивілізаційного макрокосму). Це викликає необхідність тлумачення естетичного феномена в контексті таких фундаментальних категорій, як „картина світу", „світовий стан", „образ світу" тощо.

Нині, коли в культурі виробляється запас значень, смислів, імен, знаків, цінностей, за допомогою яких можна будувати глобальні моделі видимого й ідейного світу, стратегії поведінки, плани і сценарії розвитку, загальнолюдське бачення світу все ж залишається можливим тільки на основі пізнання національного образу світу. В національному образі світу соціум, природа і сама людина постають через призму національних цінностей, що сформувалися історично і закріпилися в мові та культурі. Вже потім у нього входять світоглядні елементи інших народів, людства в цілому.

Проблема образу світу стала актуальною у творчості вчених-природознавців, які вибудовували глобальні моделі всесвіту [2, 116]. У наукових розвідках українських філософів вагоме місце належить систематичному аналізу фундаментальних філософсько-світоглядних складових образу світу. Загальні тенденції розвитку останніх, їхні окремі сутнісні виміри та опредметнення в різних сферах життєдіяльності людини розглянуто в науковому збірнику „Антропоцентризм і віталізм: сучасний синтез" [1]. Особливу увагу приділено феномену українського буття та його людиновимірності та життєвості, парадигмі світосприймання.

Загальне філософське дослідження світоглядних основ суспільства, а також способів мистецького тлумачення дійсності здійснено у працях К. Е. Ціолковського, В. І. Вернадського, А. Ейнштейна, П. Тейяра де Шардена та ін. На спільності природно-історичного з природно-космічним, їх взаємодоповнюваності наголошував В.Вернадський, який вбачав у цьому можливість прогресивного розвитку людства як єдиного цілісного утворення. У зв'язку з цим, його ідея ноосфери (грец. nous – розум, sphaira – шар) – сфера розумної взаємодії природи і суспільства – якісно новий етап еволюції біосфери – пов'язаний з такими ознаками: планетарним характером людського буття та єдністю людського роду; співрозмірністю людської діяльності з перетворення природи з геологічними процесами; розвитком демократичних форм людського співжиття та природного; інтенсивним розвитком науки і техніки [3, 509].

У праці „Національні образи світу" Г.Д. Гачева внутрішній світ етносу, його національну цілісність поставлено в залежність від місцевої природи, темпераменту народу, типу мислення. Як тло для розвитку національного образу світу, що ґрунтується на національній системі цінностей, тлумачить Г. Гачев усі характерні особливості побуту й культури народу [6].

Виявлення динаміки образу світу на тлі геоісторичних змін у працях вітчизняних науковців свідчить про їхню значну зацікавленість філософськими проблемами світоглядного плану. Зокрема, це стосується способів зіставлення різних аспектів свідомості [14]. Алгоритм формування образу рідного краю в національній свідомості детально досліджується у праці М.Киселева та Ф.Канака „Національне буття серед екологічних реалій" [10]. Формотворна

© Галицька Т. М., 2007

функція природи у розвитку традиційного українського суспільства, особливості формування іміджу України в сприйнятті інших народів, витоки сучасної науки про біосферу, новітні проблеми життя й діяльності людини у створюваному нею світі досліджуються у праці В.С. Крисаченка та О.І. Мостяєва [13]. Варто звернути увагу також на дослідження, присвячені особливостям традиційного світосприйняття в українській культурі [8] тощо.

Попри дослідження окремих аспектів проблеми образу світу, що, властиво, є сукупністю соціокультурних стереотипів сприйняття, оцінки і ставлення до оточуючої реальності людини, котра виносить ці судження, оцінки чи виявляє певну активність, окреслена проблема все ще не отримала повного висвітлення. Між тим, у згаданих вище працях автори обходили увагою культурологічний (у тому числі в контексті прикладної культурології) аспект формування традиційного українського образу світу, не виокремлювали його роль у врівноваженні взаємодії середовища культури і середовища природи, тобто досягнення необхідної людині безпеки життєдіяльності. Тому метою даної статті є визначення основних параметрів образу світу українського етносу.

Наукова думка людства спочатку активізувалася в дослідженні біосфери, закономірним наслідком чого стало відкриття явища ноосфери. На цій підставі, згідно з думкою В. Вернадського, біогеохімія має відношення не тільки до біологічних, а й до гуманітарних наук [4, 91]. Вчений висло вловив переконання, що „ноосфера є новим геологічним явищем на нашій планеті. В ній вперше людина стає могутньою геологічною силою. Вона здатна і повинна вершити своєю працею та думкою...” [3, 509]. Особливої уваги варті міркування В. Вернадського щодо нового розуміння ролі гуманітарних наук, їх суспільного впливу та авторитету. Згідно з ними, механізм свідомого об’єднання людиною сфери культури та сфери природи полягає у виробленні нових підходів до усвідомлення цієї цілісності як визначального середовища своєї життєдіяльності.

Слід зазначити, що категорії „картина світу” і „образ світу” часто вживають як синоніми. Однак їх потрібно чітко розрізняти. Так, механізм утворення картини світу полягає в комплексному і максимально широкому охопленні явищ і процесів об’єктивної реальності в цілісній системі уявлень. „Картину світу” можна кваліфікувати як „деяку сукупність образів окремих предметів і явищ, що виступають у якості первинних стосовно „образу світу” [9, 24]. Цим терміном послуговуються у філософії, культурології, психології, гносеології, когнітології, лінгвістиці. Поняття картини світу належить до низки фундаментальних понять, що виражають специфіку й умови буття людини, її стосунків з навколишнім світом. Відтак картина світу є цілісним, глобальним образом, результатом усієї духовної активності людини. Цей образ виникає у людини в процесі контактів зі світом, а саме: сприйняття, відчуття, оцінки, дії щодо того, що її оточує.

Водночас, на відміну від науки, у мистецтві, особливо первісному, дуже розвинений апперцептивний компонент, завдяки якому образи реальності в свідомості людини набували величезного розмаїття форм і смислів. Не бажаючи обмежуватися лише світом “чистих” фактів та задоволення безпосередніх буденних бажань і потреб, людина прагнула продуктивної уяви, емоцій, ілюзій та фантазій. Особливим чинником формування картини світу в такому сенсі став символ, за допомогою якого людина прилучилася до нового, небаченого раніше виміру реальності.

Отже, картина світу аж ніяк не є буквально дзеркальним відображенням світу у свідомості та сприйнятті живої істоти; це насамперед його інтерпретація тими засобами, що доступні цій істоті. Адже контакти людини зі світом завжди є унікальними та індивідуальними, що, у свою чергу, обумовлює унікальність картини світу. Останні бувають, наприклад, незримі (створюються засобами абстрактного мислення) чи зримі (уявні чи реальні символи, тексти); вони можуть створюватися як через опредмечення, осмислення образів світу, що лежать в

основі життєдіяльності людини, так і через творення нових образів світу у результаті свідомого моделювання людини.

У "картині світу" синтетично поєднуються суб'єктивний та об'єктивний компоненти світобачення людини, її духовно-індивідуальний та культурно-історичний досвід. Утім, останній формується у людини тільки у процесі як пасивного споглядання світу, так і активного його перетворення, осмислення (засобами філософії, релігії, міфології) чи абстрагування (природничо-наукового, математичного тощо). Причому зростання кількості останніх девальвує поняття „картина світу", робить його фрагментарним. Для людини природно намагатися перебороти різноманітність "картин світу", скоротити багатство світобачень, звести їх до зручних інваріант, тим більше що професійна спеціалізація, класова, расова чи етнічна належність самі собою передбачають різноманітність "картин світу".

Зазначені найбільш важливі складові поняття "картина світу" крізь призму сприйняття представника будь-якої історичної формації дають незаперечну підставу стверджувати, що головний чинник несхожості культур полягає саме в структурі їх ціннісного багажу, який, у свою чергу, ґрунтується на пересічних індивідуальних орієнтаціях .

Натомість „образ світу" є структурою, рангом вищою щодо „картини світу". В образі світу концентрується бачення, у тому числі підсвідоме, людиною навколишньої дійсності – як природної, так і культурної. На рівні чуттів пізнання образ світу виступає як рецептивний і апперцептивний феномен, а на рівні мислення – як поняття, міркування, концепція. Зокрема, Б.Д. Грінченко, як представник національно свідомої еліти, наголошував: „Тільки той народ, що говорить своєю мовою, може розвиватися так, як велить йому його природа. А зовсім інакше стається з тим народом, що своєї мови зрікся задля чужої. Він мусить вивчати чужі звуки, що висловлюють уяви, доходити його ідеалів, підхилятися під його світогляд. Через се духовне життя такої людини стає залежним од чужих уяв, робиться тільки наслідуванням" [7, 18].

З філогенетичного погляду уявлення про світ є первинним, виступаючи як надбудова над образом світу. Останній, зокрема український національний образ світу, стосується феноменів масової свідомості і полягає не в охопленні всіх вимірів і явищ реальності, а в концентрованому узагальненні архетипів, за допомогою яких людина формує уявлення про навколишній і свій внутрішній світ, тобто знаходить рівновагу між "собою у світі та світом у собі", використовуючи семантику Г. Сковороди. Відтак, формою вираження тут виступають не загальні абстракції і закони (картина), а реальні речі й поняття, що переживаються людиною в конкретно-чуттєвій формі (образ).

У формуванні образу світу вирішальна роль належить природній реальності. На відміну від нього, картина світу – це загальнозначущий результат утворення цілісної знакової системи дійсності, осмислення якої стає можливим з огляду на особливості взаємодії людини і природи. Звертаючи увагу на цей аспект, Георгій Гачев у праці „Національні образи світу" [6] цілком обґрунтовано виокремлює чинники гармонізації взаємовпливу людини і природи. Зокрема, на основі залежності ментальних особливостей народу від природного середовища його проживання вчений формує нове розуміння духовності – як індикатора "природовідповідності" етносу .

Проведення цього стислого ретроспективного аналізу дає змогу зрозуміти, що у світогляді східних слов'ян переважають уявлення, смислова забарвленість яких, залишаючись передусім етнічно обумовленою, важко піддаються тлумаченням з логічно-раціонального погляду. З урахуванням цього зрозумілими стають причини того, що система слов'янської космології корелюється з типово повсякденною поведінкою та конкретними образами (наприклад, отчого дому як символу батьківщини). Більш децентралізовані, порівняно з іншими індоєвропейськими етносами, політично й географічно розімкнені східні слов'яни відповідно створили більш безпосередні стандарти суспільних відносин.

Основною рисою українського світогляду є інтеграція людського і надлюдського начал, в якому над недосконалим людським „я" домінує універсальний архетип одушевленої природи. Відповідно, у міфологічній свідомості українців відобразилося прагнення ототожнити себе з рідною землею, природним середовищем. Тому характерною властивістю української міфології є пантеїзм, що означає ототожнення Бога з навколишнім світом – „Бог у всьому й усюди" – а також анімістичність уявлень про природу, тобто наділення душею всього сущого. Анімізовані предмети і явища згадуються у багатьох народних піснях, казках, легендах тощо.

Діалектика протилежних смислів у моделі світу давніх слов'ян полягає у взаємодії чинників хаосу та досконалості як складових будь-якої космологічної системи. Ця двоїстість не є суперечливою, а, навпаки, створює підґрунтя всієї світобудови. Витоком такого підходу є міфологічна ідея визначальної хаотичної світобудови, постійного протистояння впорядкованості та хаосу як атрибуту космічності, що є наслідком споконвічного вчення про Добро та Зло. Враховуючи ж традиційну поширеність дуалістичних концепцій світобудови не тільки серед слов'ян, а й серед інших народів світу, вона навіть містить оригінальний інтелектуальний компонент, який справив вагомий вплив на розвиток мислення доби середньовіччя.

Поняття „образ світу" можна сформулювати як комплекс колективних уявлень того чи іншого етносу про існуючу реальність (природну і соціальну), узагальнений і виражений у системі символів, які є цілком зрозумілими з погляду системи світосприймання цього етносу. Найскладніше проаналізувати міру національної специфікації образів світу, адже самі їх відмінності, як правило, важко точно ідентифікувати. До того ж широта відтворення національного образу світу стосується всіх сфер життя і побуту народу, їх політичної історії тощо. З огляду на це найдоцільніше досліджувати прояв національного образу світу через художньо-поетичні твори, що належать до культурної спадщини народу, передусім тому, що саме в мистецькій творчості найбільш яскраво і глибоко виявляються визначальні подробиці народного характеру. Так, для дослідження українського образу світу дужа важливим є, наприклад, аналіз символіки тополі чи калини на матеріалах творчості Т.Г.Шевченка, поетів-романтиків і народних пісень порівняно з відповідними символами інших народів. Зважаючи на цю закономірність, інтерпретація ключових художньо-поетичних символів є одним із головних (хоча й далеко не єдиним) об'єктів аналізу з метою реконструкції національного образу світу.

Одним з найпоширеніших у культурологічній сфері понять є поняття універсальної картини світу як вищої форми узагальнення, систематизації та інтеграції пізнавального досвіду людства. У ньому розкриваються всі сторони взаємодії людини і світу, а головним об'єктом відтворення є культура як цілісна, динамічна і якісно визначена система. Універсальна картина світу є вищою формою інтеграції досвіду культурної діяльності людства, результатом його духовної активності, в яких синтезуються й узагальнюються уявлення про природу і суспільство, їх роль у житті людини, становленні світогляду кожної особистості.

Поняття універсальної картини світу стосується насамперед людських спільнот, що живуть у схожих природнокліматичних умовах або мають спільну історичну долю. Певною мірою воно є спорідненим з поняттями культурної системи і культурної конфігурації. Справді, в таких цивілізаційних утвореннях формуються досить подібні за способом життя, технологією господарчої діяльності, системою цінностей тощо культури. Цей момент відображає характерні для певної спільноти уявлення про світ і методи його усвідомлення й інтелектуального осягнення, серед яких виокремлюються наукові, позанаукові (релігійний, художній) та універсальні.

Модельний принцип формування поняття універсальної картини світу передбачає її розкриття одночасно в кількох аспектах: космологічному (уявлення про будову навколишнього світу), антропологічному (уявлення про будову людського організму), гносеологічному

(способи пізнання світу). У ході їх взаємодії відображення концепції світу концентрується у свідомості людини, що створює простір для реалізації всіх її можливостей.

Середовищем розгортання універсальної картини світу є система культурних універсалій, в яких зосереджено соціокультурний досвід всього людства. Це, власне, своєрідна система координат, за допомогою якої здійснюється трансляція суспільно значущого досвіду людства. Завдяки культурним універсаліям, а саме їх засобами людина осмислює і переживає світ, а в її свідомості відображуються найвагоміші та найголовніші структурні категорії буття, як-от добро і зло, життя і смерть, любов і ненависть, краса й потворність, свобода й несвобода, віра й невіра, чоловіче та жіноче начала тощо. До головних чинників формування системи культурних універсалій належать геофізіологічний (чинник природного середовища і, відповідно, прийнятого способу виживання в ньому), глибинно-психологічний (чинник взаємодії між колективним свідомим, несвідомим і підсвідомим, характеру процесів мислення), геополітичний (чинник певних соціально-політичних умов, що склалися у спільноті), соціокультурний (чинник способу спілкування, міжкультурної взаємодії тощо).

Інваріантність культурних універсалій у масштабах всієї людської цивілізації зберігає, проте, специфічність змісту кожної з них. Вплив на формування системи культурних універсалій справляють як раціональні, так і емоційні чинники осмислення людиною світу, способи його переживання. Природно, для вироблення раціональної системи культурних універсалій в її основу мають бути покладені такі принципи, які долають обмеження міфологічного світогляду.

Показово, що для слов'янської традиції сприйняття світу характерним є емоційно-образне, а не раціонально-метафізичне начало, а осягнення реальності ґрунтується на протиставленні реального й інтуїтивно-образного уявлення. Расовий аспект загальноантропологічної парадигми у слов'янському розрізі виявляє орієнтованість передусім на інтуїтивно-образний тип осягнення світу, якому поступається логічний, раціональний. Відповідно уявлення про таємничість, визначальну непояснюваність довколишніх явищ моделює тип самоусвідомлення людини у світі; звідси й міфологізм її розуміння середовища власного перебування та його окремих феноменів.

Крім того, християнський спосіб розуміння ролі людини у світі, її приреченості в ньому має у слов'ян свої нюанси. Так, поняття шляху інтерпретується в багатьох ракурсах: і буквально, і як упорядковуюча просторова діяльність, подібно до східного „дао". За допомогою образу шляху та пов'язаних з ним з ним уявлень вирішується основна дилема слов'янської поховальної обрядовості – сполучення сфер буття та небуття, життя і смерті. Як зазначає О.Потебня, „згідно з дуже поширеним у слов'ян уявленням, небіжчик виряджається у далеку путь: „відійти" значить „померти", „відхідна" – канон, який читається над небіжчиком" [12, 58]. Яскравим свідченням значущості мотиву шляху в уявленнях давніх русичів є назва літопису „Повісті временних літ" – „Звідки пішла Руська земля, і хто в ній найперший почав княжити, і з чого Руська земля такою стала".

Зазначимо, що у процесі обрядотворчості людина відчуває себе важливим елементом всесвітнього порядку. Тому, скажімо, для первісної людини властиве особливо серйозне ставлення до виконання обрядових ритуалів, а щодо себе самої вона відчуває велику повагу, так само як щодо місця свого проживання [11, 39–40]. Такий соціоантропоморфізм (явище перенесення на зовнішній світ рис суспільства і самої людини) формується в людини підсвідомо.

Водночас з розвитком цивілізації кожне явище або атрибут людського буття потребувало глибшого пояснення. На ранніх етапах історії люди шукали пояснення невідомому в сфері езотерики, містики, астрології. Згодом ці способи засвоєння й осмислення світу поступилися місцем раціональним, що перешкодило розвитку принципово нового виду символізму, підґрунтя якого є водночас глибоко об'єктивним і науковим. Адже в символічному аспекту майбутнє глибоко споріднене з минулим і має чітко виражену залежність від нього. "Симво-

лічне мислення і поведінка, – як зазначав ще Дж.Віко, – найхарактерніші риси людського життя, на яких базується весь прогрес людської культури" [5, 33–34]. Відповідно, символічна пам'ять – це процес, за допомогою якого відбувається ґрунтовне переосмислення людиною власного досвіду, а також передбачення власного майбутнього.

Відтак, образ світу у свідомості етносу як необхідний елемент його історичної пам'яті належить до провідних категорій самовизначення народу, запорукою належної співвіднесеності його минулого з майбутнім. При цьому національна ідея виступає як передбачення майбутнього образу світу цього етносу, а прагнення до цього образу, в свою чергу, формує необхідні з огляду на вимоги часу риси людської свідомості. Тому тільки чітко уявлюване майбутнє етносу як результат символічної трансформації образу може стати ідеалом наслідування для нових поколінь, а ідея цього майбутнього, як передумова культурної діяльності нації виявиться не просто очікуванням, а нагальним імперативом історичного поступу.

Висновки і перспективи подальших розвідок: 1. До основних параметрів образу світу українського етносу належать: універсальний тип суспільної свідомості (такої, що створюється наукою, філософією, мистецтвом тощо); християнський тип; інтровертний переважаючий тип особистостей. Історично сформований міфологічний дуалізм картини всесвіту став глибинним джерелом формування історіософських уявлень слов'янських народів.Відповідно, український національний образ світу є індивідуалізованим і полягає не в охопленні всіх вимірів і явищ реальності, а в концентрованому узагальненні архетипів, за допомогою яких українець формує уявну картину рівноваги між навколишнім і внутрішнім світом.

2. Збереження та передача соціальних, культурних знань, їхнє відтворення як цілісної системи уявлень про світ може бути забезпечено лише особливою підсистемою соціуму. Роль цієї підсистеми, на нашу думку, відіграє інтелігенція, функцією якої має бути пошук найбільш адекватних вимогам часу способів відтворення й акумулювання соціально значущої інформації про образ світу. Отже, сучасна наукова думка має бути спрямована на дослідження процесів, пов'язаних з особливостями філософського і художнього осмислення конкретно-історичних типів культур та відповідних їм образів світу.

Література

1. Антропоцентризм і віталізм: сучасний синтез / В.С. Крисаченко, О.Ю. Митропольський, В.Г. Табачковський, С.С. Теслюк, Л. Ужвій, М. Бауер, Н. Гітун, І. Грабовська, І. Данилюк; Ред.: В.С. Крисаченко; С.С. Теслюк; Ін-т філос. ім. Г.С.Сковороди НАН України, Луц. держ. техн. ун-т. – Луцьк: Надстир'я, 2000. – 284 с.

2. Афанасьев Ю.Л. Социально-культурный потенциал художественной деятельности. – Львов, Знання України, 1990. – 160с.

3. Вернадский В. И. Философские мысли натуралиста. – М.: Наука, 1988. – 796 с.

4. Вернадский В. И. Размышления натуралиста: [Сборник]: В 2 кн./ В.И. Вернадский; АН СССР, Архив, Ин-т истории естествознаия и техники. – М.: Наука, 1977. – Кн.2: Научная мысль как планетное явление/ [Послесл. И.В. Кузнецова, Б.М. Кедрова]. – 194 с.

5. Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций. – М.–К.: ИСА–Port Royal, 1994. – 618 с.

6. Гачев Г. Национальные образы мира: Космо-Психо-Логос. – М., 1995. – 480с.

7. Грінченко Б. Яка тепер народня школа на Вкраїні// Житіє і слово. – І896. – С.12–16.

8. Даренская Т. Філософський "образ світу" та національна самосвідомість // Феномен української культури: методологічні засади осмислення. – К., 1996.

9. Кардащук О.В. Картина світу і модель семантичних відношень у лексиці // Гуманітарна освіта: фактор світової інтеграції: Матеріали міжнар. наук.-практ. конф. – Чернівці, 1997. – Ч. 2. – С. 205–210.

10. Кисельов М.М., Канак Ф.М. Національне буття серед екологічних реалій. – К.: Тандем, 2000. – 318 с.

11. Мелетинский Е.М. Мифологический словарь. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 672 с.

12. Потебня А. О некоторых символах в славянской народной поэзии. – Х.: ХГУ, 1979. – 238 с.

13. Україна: природа і люди / Нац. ін-т стратег. дослідж. – 2-е вид., переробл. і доповн. – К., 2002. – 623 с.

14. Post office = Образи часу – образи світу / Ред.: О.Д. Міхільов. – Х., 2005. – 263 с. (Вісн. Харк. нац. ун-ту ім. В.Н.Каразіна. – Сер.: Теорія культури та філос. Науки).

Надія Михайлівна Хамідова
аспірантка Державної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

СОЦІОКУЛЬТУРНІ ТРАДИЦІЇ І МЕХАНІЗМИ ЇХ ПЕРЕДАЧІ

Потреба в теоретичному обґрунтуванні культури як інтегративної цілісності актуалізує вивчення соціокультурних традицій як складової соціокультурного простору. Сучасні традиції суспільства масових комунікацій і традиції в дописемних спільнотах мають спільні риси. Такою спільністю є обов'язкове існування символічної системи.

Традиції виконують не тільки комунікативну функцію, а й виступають як упорядкований, структурно організований досвід суспільства. Тлумачний словник української мови дає таке трактування традиції: "Досвід, звичаї, погляди, смаки, норми поведінки тощо, що склалися історично й передаються з покоління в покоління" .

Механізм дії традиції усвідомлюється як об'єктивація цінності в ідеї, знака – в суті цього знака. Інструментами передачі служать ритуали, звичаї, символи і ціннісні норми. Народна культура – важливе джерело культурних традицій.

В історії культури тривалість традиції залежить від чинників, які складають триєдину систему: релігія–традиція–авторитет. В культурології за останні роки досить вичерпно розроблено понятійний апарат. Послугували напрацювання і дослідження в галузі культури, соціології та філософії. Традиція, розглянута в динаміці, постає як історія культури в її нерозривному триванні, в статиці ж може бути осмислена як цінність [5, 336]. Розглянемо процеси формування традиції, механізми і загальні закономірності соціокультурної комунікації.

Культура виступає як історично сформований досвід, засвоєння якого відбувається через зміст, форми існуючої культури: наприклад, через культуру повсякденності, релігію, науку. Почуття і уява були тою силою, яка заложила основи людської культури. Саме культура сприяла створенню передумов для формування відповідних програм переходу від уже сформованого досвіду до засвоєння нових параметрів розвитку.

З точки зору соціології культура – це соціальна пам'ять [9]. Виникнення культури сучасні філософи трактують як формування здатності людини освоювати світ через абстракції і можливості оперувати елементами культури як особливою формою реальності [1]. Культура є символічним утворенням і як система символів вона передається в соціумі за допомогою мови та інших соціальних інститутів.

Соціологи стверджують, що в періоди кризи і розвалу вирішальну роль у збереженні ідентичності і вітальної сили суспільства відіграють традиційний побут, спосіб життя, сімейні зв'язки, рідна мова, тобто, елементи, які складають національну культуру. Одним із аспектів культурної дійсності називають її історизм і здатність модифікуватись, змінюватись в залежності від типу цивілізації і культурно-історичних епох, коли культура успадковується і передається в часі. Із зміною суспільних відносин відбувається і переоцінка цінностей: багато із того, що вважалось абсолютним і незмінним, знецінюється і навпаки, нові форми суспільних відносин породжують нові ціннісні ідеали. Проблемним залишається питання, через який механізм спадщина минулого набуває культурного змісту для справжнього людського буття, які традиції варті наслідування і в чому їх цінність.

У межах цієї статті спробуємо прослідкувати процес утворення традиції, способи її вираження і механізми передачі.

© Хамідова Н. М., 2007

Філософський аналіз проблеми культурної традиції і дослідження схеми включення індивіда в культурну традицію зроблено як , так і зарубіжними філософами і соціологами: М.Хайдегером, Д. Зільберманом, П.Сорокіним, Є.Шацьким, Ю.Давидовим, О.Шпенглером, А.Могильним, О.Парфьоновою та ін. На основі соціокультурного підходу вони підтвердили безсумнівну спадковість культурних традицій і показали, як змінюється форма традиції, коли вона здійснюється на нормативній, ціннісній чи ідейній основі, і з якими комунікативними засобами це пов'язано. Між ціннісним способом передачі і об'єктивним змістом традиції вони не ставлять знака рівності .

Візьмемо за основу концепцію, яка розглядає традиції, як людську взаємодію, метою якої є трансляція соціокультурного досвіду. Для того, щоб людська взаємодія постала соціокультурним явищем, потрібні його складові: 1) мислячі люди як суб'єкти взаємодії; 2) значення, цінності та норми, завдяки яким індивіди взаємодіють, усвідомлюючи їх і обмінюючись ними; 3) дії та матеріальні артефакти як рушії, завдяки яким об'єднуються й соціалізуються нематеріальні значення, цінності та норми [10].

Якщо традицію трактувати, як нейтральний термін, який використовується для окреслення трансляції, передачі, то стають можливими різні способи імітації, оцінки і розуміння того, що передається із покоління в покоління .

Проаналізуємо ціннісні основи традиції. На основі діалектичної логіки російський філософ Е.В.Ільєнков робить висновок про те, що всі форми життєдіяльності індивіда дані не природою, а історією, процесом становлення людської культури, а досвід людини має яскраво виражені риси соціокультурної та психологічної реальності [7].

Вступаючи в життя, кожний індивід застає і засвоює певний запас знань, вірувань, навичок, взірців мислення й поведінки, які не просто вироблені культурою й відбиті в певних символах, а й санкціоновані, закріплені, тиражовані цивілізацією. В "Археології знання" Л.Фуко розглядає поняття традиції як сукупність феноменів, які є водночас послідовними й ідентичними, або, принаймні, аналогічними і з притаманним особливим часовим статусом. Однією з характерних ознак він називає неперервність традиції [12]. Традиція, на його думку, не вимагає іншого обґрунтування, ніж констатація, що це є традиція.

Втратити традицію – це майже те саме, що втратити релігію . З точки зору реальності цивілізації, якими названо знаряддя, інституції та цінності, традиція може бути розглянута як особливий різновид цінностей, захист (чи критика) яких не потребує посилання на їх давнє походження. Існування символічної системи, елементи якої виступають критерієм чи стандартом е виборі орієнтації, обов'язкове в механізмі культурної трансляції соціального досвіду в комунікаціях між поколіннями.

У Канта постійно присутня думка про особливі переваги спілкування, про явище, яке виникає, коли деяка кількість людей збирається разом, і тоді з'являються не тільки якісь додаткові права і обов'язки, а й додаткові задоволення. Для нього важливо було, щоб у формі не було основи для приниження і нещастя інших. Це знайшло своє відображення в концепції культури як гри, коли в грі людина шляхом фантазії пізнає навколишній світ, моделює ситуації, які не в змозі пережити в дійсності [4].

З іншого боку, гра теж може стати традицією. Священний ритуал і святкове змагання – ось дві форми, котрі повсякчас і повсюди поновлюються і всередині котрих культура виростає як гра і в грі. Зіграна одного разу вона залишається в пам'яті як дорогоцінна знахідка, а передана на письмі – як новий витвір друку. Гра зразу ж набирає усталених форм як явище культури, стає традицією.

Людина формує саму себе в процесі постійного пошуку єдності, ідентичності, тотожності, власної цілісності як суб'єкта в мінливому світі. Предметна уява про реальність для неї постає як результат минулого формування людської реальності. Зіткнення примітивних

культур різного естетичного походження із складними і розвинутими цивілізаціями закінчувалось вибором такого, що є престижною цінністю в культурному багажі чужої цивілізації.

Культура є символічним утворенням, і як система символів вона передається в соціумі за допомогою мови та інших соціальних інститутів. Мова традиції, сформувавшись у національному масштабі перетворюється на своєрідний засіб відмежувань, що відокремлює дозволене від недозволеного, й надалі походження чи обґрунтованість заборон не обговорюються. Система культурних цінностей, яка претендує на значимість, може бути знайдена лише в історичному житті. І саме традиції забезпечують монолітність сукупності вірувань і суджень про цінності. Кожна соціальна група володіє власними способами соціальної трансляції різних елементів культури і в кожній групі здійснюється по-різному [6]. Д.Зільберман переконливо довів, що в механізмі культурної трансляції соціального досвіду в комунікаціях між поколіннями обов'язкове існування символічної системи, елементи якої виступають критерієм чи стандартом при виборі варіантів орієнтації. В примітивних дописемних спільнотах ритуал ініціації мав тотальний характер. Будучи процедурою фіксації деяких знаків як значень, ритуал в результаті цього набуває об'єктивності. "Мімезис – це найкоротший шлях, по якому народні маси можуть іти за своїми духовними провідниками" (Тойнбі).

Людина в своєму розвитку набуває здатності адаптувати реальність до своїх потреб, цілей і цінностей. Саме відношення людини до світу набуває складного багатозначного характеру. З однієї сторони індивід сприймає його як реальність, задану минулим, а з іншого суб'єктивне сприйняття соціокультурної реальності, коли відбувається проекція у власне минуле нової ситуації культурної взаємодії, яка по-іншому структурує це минуле. Д.Зільберман аналізує схеми людської поведінки в рамках домінуючої тенденції суспільного процесу, окремо виділяючи "особистість, орієнтовану традицією" [6].

Переструктуризація значень на об'єктивному соціокультурному рівні постає? за визначенням Зільбермана? як "конвенціалізація" групових норм, а на суб'єктивному – як їх "пригадування". Конвенціалізація значень в соціальному розвитку специфічних культурних форм відбувається через такі механізми, як асиміляція, спрощення (наприклад, пропускання незначних елементів) і соціальне конструювання. Саме соціокультурна взаємодія є важливим чинником запам'ятовування, а соціальне оточення впорядковує пригадування у просторі та часі. Так пригадування стає механізмом, який при наявності групи інтересів по силі домінантних формує у первинної соціальної групи властивості організму. Ці властивості фіксуються в свідомості і далі транслюються в культурі у вигляді парадигми "органічної єдності". Зразки живої мови – базовий механізм соціальної пам'яті, фундамент, який в кінцевому результаті відтворює всі елементи культури.

При передачі із покоління в покоління елементів культури обов'язково спостерігаються зміни. Навіть прагнення традиційних суспільств до незмінності не призводить до абсолютної незворушності. І пояснюється це тим, що людина як суб'єкт культури наділена особливою здатністю інтегрувати минулі, сьогоднішні і передбачувані майбутні елементи людської реальності [10].

Будь-яка форма людської діяльності включає постійне переосмислення явищ, які стосуються її життєдіяльності. В філософії цей процес називається екстраполяцією, тобто перенесенням традицій на широке коло явищ – як основи для їх засвоєння. Переосмислення постійно присутнє в щоденному житті, створюючи основу щоденного використання речей в будь-якому новому місці на основі накопиченого досвіду. Виникнення нової суті можливе через критику, тобто через відмову від поклоніння перед сформованою культурою, накопиченими символами, через відмову від сакралізації культури. Критика – це здатність вбачати зміни в цінностях культури і змінювати її зміст.

Створення власної культури починається для індивіда з його здатності до абстрактного осмислення. Цінністю може бути названий будь-який елемент спільно створюваної символічної системи. Домінуючим фактором в цьому комунікативному процесі стає мотивація до передачі як такої при збереженні нейтральності до змісту [6].

Із соціологічної точки зору людина, малі і великі групи людей, суспільні інститути та інші завжди вирішують ті чи інші завдання різної складності. Суспільство, в якому прості завдання абсолютизуються, а виховання і навчання людини зводиться до засвоєння найпростіших істин і канонізованих догм, приречене на стагнацію, індивіди на деградацію. Розглядаючи суспільство як соціокультурну систему з притаманними їй функціями, структурою і динамікою, включаючи процеси трансформації, які призводить до еволюційного перетворення, виникає проблема вільного вибору особистістю культурної спадщини. Писемність виконала роль механізму інтеграції на новій основі: на свободі ціннісного вибору. Якщо осмислити логіку і суть соціокультурних процесів, то можна їх спрогнозувати в просторі і в часі і зробити ці процеси керованими. Завершується трансформація встановленням нового соціокультурного балансу. Цей історичний процес здійснюється багатьма поколіннями людей і триває десятиріччя [8]. Почуття втрати минулого – найбільш характерна ознака відчуття історії. Втрати, яких неминуче зазнає кожна спадщина, зменшились у матеріальній площині з виникненням книгодрукування, фотокопіювання, а в духовній площині внаслідок поширення освіти .

Символічні узагальнення знань створюють загальну систему, яка може бути названа культурною традицією в субстантивному розумінні. Символи, які є традиційно визнаними в даному суспільстві значеннями, створюють прагматичну структуру мови цього суспільства. Значення символів встановлюється по соціальній домовленості, тобто вони не іманентні. З виникненням писемності писемний знак одразу проявив себе як цінність, тобто не тільки як предмет комунікації, а і як інструмент управління через орієнтацію на взірець.

Якщо взяти за основу визначення культури, що це єдиний (синкретичний) одночасний в різних структурах (симультанний) безперервний процес [13], то він підлягає закону, який називається періодичним законом трансмутації культурних архетипів.

Традиція не є інерцією щодо інновацій. Існує своєрідна специфіка інтегральних культурних процесів. Сучасне суспільство, яке Д.Зільберман називає "суспільством масових комунікацій", з його парадоксальністю відкритої системи комунікацій не дає знакової визначеності. Він доводить, що поняття традиції, її субстанність і зобов'язуюча сила в "примітивному" суспільстві такі ж необов'язкові і розмиті, як і в суспільстві масовому: за винятком сфери свідомості, тобто міфології в першому випадку і громадської думки або моди – у другому [6]. Стилістична єдність культури полягає в єдності мисливих форм, єдності способу життя в усіх його формах: релігії, мистецтві, політиці, праві [10]. Традиція, на думку сучасних філософів культури, виступає головним інформаційним елементом культури як організованого способу життя. Людина в процесі соціалізації оволодіває знаннями і символічним досвідом, поєднуючи його із своїм суб'єктивним досвідом, і реконструює його. Для того щоб переконатись в істинності своєї реконструкції, вона повинна перевірити свій результат на тій же традиції. Наслідування традиції сприяє надбанню необхідного престижу повноправності. І якщо будь-які тенденції піддаються дії примусового соціального контролю, то традиція поза сумнівом.

Традиційна релігія завжди відігравала роль стержня, символу національної культури. Народні свята та обряди акумулюють людську енергію і фантазію, повертаючи людину від її буденних справ до першоджерел людської культури, національного фольклору та обрядових традицій. Та чи інша культура використовують один і той же будівельний матеріал, але в першу чергу приводять його у відповідність із власною системою цінностей. Певний тип культури, як тип духовної спільноти, зобов'язаний своєю монолітністю спільності вірувань і суджень

про цінності, що передаються традицією. Належність до національної культури не закладена в генетичній природі людини.

Поряд з національною культурою співіснують етнічні форми культури, носіями яких є консервативніші (в позитивному плані) і менш освічені нижчі прошарки етнічних спільнот, на основі яких утворюється нація. Саме тут зберігаються етнічні особливості мови, які існують як говірки, етнічні особливості побуту, народного мистецтва, етнічні особливості попередніх донаціональних релігійних уявлень і обрядів. Національне формується не на моноетнічній, а на поліетнічній основі [11, 506].

Кожен культурний феномен є гібридом-продуктом культурного синтезу. Національна культура розглядається переважно як історико-культурний процес сходження або розходження двох мовних ліній – писемної (елітарної) та народної (вузькопоетичної) традиції. На думку А.Ф. Могильного, ці традиції ніколи повністю не співпадають [9].

Надмірне тривале загострення національної свідомості може викликати хворобливий стан, коли поряд з національними цінностями починають генеруватись етнічні, що спричинює появу внутрішньо-національних суперечностей, гальмування процесів національного розвитку, втрату прогресивних орієнтирів, місце яких займають фетишизовані архаїчні орієнтири і цінності [11]. Сучасна культурологічна думка направлена на створення можливостей для формування ефективних програм розвитку, підвищення впливу в суспільстві ефективних форм культури. Потреба спілкування призводить до розмивання етнокультурних бар'єрів, зближення мовно-понятійних систем груп етносів. В умовах міжкультурного співіснування і розмивання географічних кордонів та культурних бар'єрів існує небезпека поглинання культур. Відкидання традицій життя власного народу, тотальний вплив засобів масової інформації, поширення масової культури культурологи вважають серйозною загрозою для збереження національної ідентичності. Існування в суспільстві якимось чином закритих груп тягне за собою виникнення символіки закритих груп, особливого типу „цінностей-норм", а значить і існування різних традицій. Нерозуміння власної культури в її традиційній сутності, на думку сучасних соціологів і антропологів, може призвести до невиправних втрат. Найбільшою небезпекою для давніх народів була небезпека руйнування культури. Відновлення втраченої культури, часткою якої є традиції, і сьогодні є проблематичним [1].

При розгляді соціокультурних традицій в історичному аспекті стають видимими їхні контрасти і метаморфози, привабливість і потворність. На основі філософського конструювання традиції виступають як нормативна, ціннісна чи ідейна субстанція. Спадкоємність традицій безсумнівна, а відтворення навіть окремих фрагментів дає можливість оживити цілісний соціокультурний процес епох і цивілізацій.

Література

1. Ахиезер А.С. Философские основы социокультурной теории и методологи \\ Вопросы философии. – 2000. – № 9. – С.29–46.

2. Бирюков Б. В., Эджубов Л. Г. Простое и сложное в социокультурологических концепциях \\ Вопросы философии. – 1996. –№ 12. – С.33–46.

3. Гатальська С.М. Філософія культури: Підручник. – К., 2005. – 328 с.

4. Гейзінг Й. Homo ludens / Пер. з англ. – К.: Основа, 1994. – 250 с.

5. Енциклопедія етнокультурознавства . Понятійно- термінологічний інструментарій, концептуальні підходи. – Ч.1. – Кн.1.Особа, нації, культура / Ю.І.Римаренко, В.Г.Чернець та ін. За ред. Ю.І.Римаренко. – К., 2000.

6. Зильберман Д. Б. Традиция как коммуникация: трансляция ценностей, письменность \\ Вопроси философии. – 1996. – № 4. – С.72–82 .

7. Ильенков Э.В. Личность и творчество /Под ред. В.А.Лекторского. –М., 1999.

8. Лапин Н.И. Проблема культурной трансформации // Вопросы философии. – 2000. – № 6.

9. Могильний А.Ф. Культура і особистість: Монографія. – К.: Вища школа, 2002. – 303 с.

10. Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество /Общ. ред., сост. и предисл. А.Ю.Согомонов: Пер. с англ. – М.:Политиздат, 1992. – 543 с.

11. Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Збірник наукових праць. Вип. 5. / НАН України. Інститут українознавства і. Крип'якевича. – Львів, 1998. – 510 с.

12. Фуко Л. Археологія знання /Пер. з фр. В. Шовкун. – К., 2003. – 326 с.

13. Чучин-Русов А.Е. Культурно–исторический процесс: форма и содержание // Вопросы философии. – 1996. – № 4. – С.3–15.

Віктор Михайлович Брезинський
аспірант Ужгородського
Національного університету

ОНТОЛОГІЯ ЦІННОСТЕЙ

Вчення про *буття*, категорія *буття* в кожній філософії генерує таке теоретичне поле, де розгортаються основні поняття та ідеї цієї філософії. Чи це дослідження з філософії науки, чи з соціальної філософії, воно імпліцитно передбачає онтологію, яка є конститутивною для всієї конструкції цього дослідження та проходить по структурних компонентах, освітлюючи та об'єднуючи ключові елементи проблеми незримим смисловим ланцюгом. В аксіології ж довкола питання про спосіб буття цінностей локалізується вся стихія неосяжних перспектив осягнення їх сутності. Ця проблема, за рівнем своєї значущості та складності, безперечно, повинна стати однією з основних в етиці, естетиці та філософії у цілому. Втім, неозора багатоманітність розбіжних думок та вчень, спрямованих на пояснення сутності цінностей, акцентована переважно не так на самій цій сутності, як на тій ролі, що відводиться цінностям у розкритті феномена та смислу буття роду людського. Тому й вивчаються цінності як дзеркало, в котрім людина із замилуванням та острахом шукає своє чергове відображення, себе справжню. Цей факт уточнює те, чому ми маємо на сьогодні порівняно задовільні теоретичні здобутки у поясненні модусів пізнання цінностей та їх значення в розвої людино-реальності, але не здатні бодай частково досягти одностайності у тому, *як* вони існують. Однак без розуміння способу буття цінностей ми не можемо вводити інші аспекти їх вивчення, не подовжуючи цим самим суперечливі гетерогенні лінії попередників, коли достеменно не розуміючи «де» і «як» вони існують, формулюємо фундаментальні етичні вчення, підвалинами яких є лише добрі наміри, наукові гіпотези та теоретичні конструкції, що самі по собі виключають Етику. Це і є, напевно, причиною того, чому серед стількох праць з етики жодна з них не містить істинно Етичного, що є трансцендентним, «містичним та невимовним» [4, 241–245]. Цінності й Етичне не можна прослідкувати чи вивести шляхом проходження конечної кількості мислиннєвих кроків, обіпертих на непохитні емпіричні основи.

Вивчення ціннісного світу людини і цінностей, як окремих реальних/ідеальних сутностей або суб'єктивних ментальних фігур, за необхідну умову їх зрозуміння та на основі останнього конструювання позитивної етики, включає онтологічну проблему: «В понятті цінності приховане поняття буття, що передбачає витлумачення сущого як такого в цілому»; «…цінності самі є буттям» [18, 47; 7, 146]. Позаяк етика, всупереч парадигмі аналітичної філософії, вивчає не ціннісні судження про благо і зло, а «ціннісну матерію «благого» і «злого»» [21, 262], те, на що спрямовані ціннісні судження. Тому основне наше питання: *як саме існують*

© Брезинський В. М., 2007

«ціннісні матерії». Ця проблема перманентно супроводжує кожну філософську теорію, яка прагне збагнути етичні, естетичні, соціальні і, глибше, універсальні філософсько-світоглядні запити, що постійно відроджуються перед кожною людиною і людством в цілому. Однак саме це питання може покласти нездоланну межу послідовному розгортанню даного дослідження, знищити умову можливості зрозуміння цінностей із середини та нейтралізувати всі подальші спроби вирішення визначальних проблем аксіології, і внутрішньо окреслити простір Замежжя, де залишиться таїна Зовні-покладеного. Саме тут, у онтологічному питанні, міститься ядро аксіології, яке створює довкола себе численні, початково відмінні серії периферій, що стають доступними для пізнання і формування єдиного теоретичного полотна лише за умови зрозумілості функціонування самого центру. Іншими словами, решта проблем, пов'язаних із цінностями, зав'язані саме на онтологічне питання і щодо нього є вторинними. Другорядність та неістотність порушених метафізичних проблем зникає одразу ж, як тільки-но ми заходимось, їх не досліджуючи, пояснювати специфіку пізнання цінностей та роль, яку вони відіграють в житті людей. Філософи починають наштовхуватися на розірвані простори розуміння цих умов можливості самоствердження суб'єкта, на успішно сплетений ланцюг незрозумілих начал і структур, що лежать в основі духовного буття людини, які вона, проте, не експлікує. Ще не розуміючи достеменно, що таке цінність та чим вирізняється модус її існування, вони намагаються спростовувати можливість її ствердження або як об'єктивно самодостатньої сутності, або як зумовленої суб'єктом значущості явищ дійсності.

Усю проблематичність онтологічного аспекту у вченні про цінності лаконічно ілюструє «злий погляд» на світ «несвоєчасного філософа» Ф.Ніцше: «…у світі більше ідолів, ніж реальностей» [15, 751]. З цих слів та вчення, вираженням основної ідеї якого вони є, починається вся негативна аксіологія, але не як негація, а, скоріш, як спроба створити недогматичне вчення про цінності і їх роль у розгортанні (або ж згортанні) специфічно Людського чи Надлюдського. Крім того, у самій філософії питання про реальність є надто складним питанням, і воно «здається простим лише для нефілософської свідомості» [2, 261].

А.Н. Уайтхед свого часу зазначав, що істинна сутність європейської філософії полягає в тому, що вона являє собою серію приміток до Платона. Напевно, аналогічно ми повинні мислити і про етику та естетику – як невід'ємні елементи цієї філософії. З часу свого виникнення, як самодостатньої гілки філософії, етика (аксіологія, зокрема), змінивши декілька форм визначеності, почала поступово надавати цінностям статусу платонівських ідей і розміщувати їх у «царстві цінностей» [8]. Цим вона не тільки забезпечила їм сталість та вічність, а й розкрила простір можливих вразливих місць, які незабаром були перевірені на стійкість «філософією молота» (Ф. Ніцше, постмодернізм). Виходячи з цього, в аксіології основні напрямки ходів ключових філософських теорій можна більш-менш чітко описати. Ці теорії рухаються або в ракурсі обґрунтування, або ж у ракурсі заперечення дійсності та об'єктивності цінностей, їх справжньої влади чи симуляції останньої. В контексті поступового розвитку атаки проти загального та універсального, джерелом усіх критичних інтенцій стає філософія Платона і «платонізм», який у деяких філософів був «взірцем» для побудови т.зв. «Царства Цінностей». Прикладом подібної «платонівської» теорії цінностей можна вважати найбільш систематично розроблені, з відповідними методологічними схемами та концептуальними структурами, етику та естетику Н. Гартмана. Останній у фундамент своєї етичної теорії, як одне із основоположних та істотних ідейних начал, поставив вчення Платона: «…За способом буття цінності є платонівські ідеї. Вони належать до того вперше відкритого Платоном іншого царства буття… Цінності… є те, «завдяки чому» все, що до них причетне є таке, яке воно є – а саме, цінне. …Цінності – це сутність» [6, 178]. Як ідеальна сутність-в-собі цінність вільно «ширяє» понад реальністю предметного світу і докорінно від неї різниться, є надреальною. Спосіб буття цінності – це «спосіб буття ідеального буття» [5, 600], яке в своїй

ідеальності вище за ту реальність, де цінність втілюється дією суб'єкта. Під ідеальним буттям «об'єктивістські» етичні теорії розуміли «все те, що не має форми простору і часу – позачасове, позапросторове, і позалогічне…, металогічне» [13, 268]. Будучи трансцендентними, цінності утворюють властивий лише їм «інтелігібельний порядок», який не залежить від конфігурацій матеріального світу [6, 198–199]. Але на відміну від Платона, Н.Гартман, наголошуючи на принциповій ідеальності цінностей, заперечував істинність теорій, що закріплювали за цінностями можливість володіти реальним в-собі-буттям. Позаяк цінність існує «в собі», незалежно від суб'єкта та її реалізації в світі, то ідеальне буття цінностей повинно відноситись до «іншого роду буття», вільного від суб'єкта та не схожого із способом буття інших сутностей [5, 115].

Супроти «ідеального об'єктивізму» в етиці сформувалося кілька протилежних вчень, об'єднаних спільною парадигмою суб'єкт-об'єктного відношення та значення, як критерію для окремого виділення специфічних сфер людського світосприйняття. Ця т.зв. «релятивістська» етична теорія цінностей, заперечуючи самодостатнє ідеальне існування цінностей, констатує їх як реальні фігури «остільки, оскільки реальні ті відношення, моментом яких вони є». З цієї точки зору, відривання цінності від відношення та наділення її самостійним буттям є недоречним і помилковим, бо припускати існування цінності поза цим відношенням абсурдно [3, 33]. Якщо цінність і об'єктивна, то лише в тому розумінні, що відбір і використання певних властивостей, здатних бути корисними для людини, визначається «потребами та інтересами, обумовленими об'єктивно-соціальними економічними факторами» [1, 20]. Тому цінність – це лише *значення* «об'єкту для суб'єкту», обмеженого прагматичними і конечними цілями. Цінність і значення, відповідно, невіддільні від людини, яка через них позиціонує свою роль мірила та цінно-творця. Тож підґрунтя цінностей аж ніяк не може бути буттям, бо та цінність, котра б «засновувала свою ідеальну природу на своєму бутті, тим самим переставала б бути цінністю і реалізувала б гетерономію моєї волі» [19, 85]. Своє буття цінність має в своїй вимозі, а не вимогу в своєму бутті. Через це цінність афектована «подвійною властивістю… безумовно бути і не бути». Маючи буття як цінність, вона, як нормативно існуюче, немає буття як реальність. «Буття цінності як цінності – це буття того, що немає буття…, тобто небуття буття» [19, 157]. Виникнення загрози перетворення цінностей на фантоми, нескінченне ширяння їх в утопічних просторах класичної філософії, форсується через присутність людинореальності, що каналізує цінності у світ, містить «в собі» їх потенцію.

Цей первинний ескіз основних контурів у дослідженні онтології цінностей мимоволі показує, як мислителі неминуче змушені були органічно вплітати до порядку існування власної теоретичної побудови елементи понять суміжних філософських галузей, що вкотре підтверджує нерозривність та взаємозв'язок філософських проблем. Бінарні опозиції «ідеальне-реальне» прошивають чи не всю тканину неоглядних філософських питань, проводячи суттєвий уявно-фактичний вододіл між антитетичними філософськими теоріями-шматками, що зшивають простори, де вперше й твориться перспектива розуміння. Аксіологія не є винятком. Однак для того, щоб спростити і так заплутане та проблематичне питання про спосіб буття цінностей, чимало авторів остерігаються давати чітке концептуальне розділення між ідеальним і реальним [6, 202]. Причина такого небажання нерідко пояснювалася тим, що ідеальність в собі так само ірраціональна, як і реальність. Тому ці сфери «в-собі-буття» неможливо раціонально визначити. Себто те, що «не раціональне, то не може зробити раціональним жодна теорія» [6, 250].

Однак необхідність уникнення в етиці «натуралістичних помилок» (Дж.Мур) спонукає нас збагнути, що цінності мають свою сутнісну основу не в інших формах буття, не обумовлюються ними і не виводиться з них, а конструюють особливу сферу свого власного, *реального* існування, із специфічними законами осібного буття. Можна навіть стверджувати про окремий

Світ Цінностей [16, 306; 18], де цінність як необхідна, інтелігібельна сутність визначає своє існування як позачасове, а тому вічне і не вкорінене в мінливих обставинах фізичного світу. А оскільки буття цінностей *реальне* в собі і для себе, модус їхнього існування відзначається необхідністю та об'єктивністю. Цінності виступають повністю суверенними від дійсності предметного світу, позаяк не є вплетеними в клубок визначаючих його законів і принципів, які суб'єкт може розплутувати, ставлячи пізнані та непізнані явища на лінії, що вписує їх у свідомість з іманентною їм єдністю та необхідністю. Цінності є *реальними* структурами в собі сущій сфері, вільними від будь-яких інших законів і принципів. Вони такі ж реальні, як і предмети, тому в феноменології і виділяють поряд із світом предметів безпосереднє існування світу цінностей. Виступаючи як об'єктивні кореляти оціночного акту, цінності володіють самостійним існуванням поза самим актом, оскільки є інтелігібельними сутностями, а не психологічними фікціями. Саме завдяки такій об'єктивації, цінності здатні визначати наше життя в якості «жорстких дійсностей» [10].

Об'єктивність існування цінності так само не залежить від суб'єкта, як і істинність тих знань, які він здобуває об'єктивно пізнаючи дійсність, зміст яких є інваріантним по відношенню до носія цих знань – суб'єкта пізнання. Звідси є помилковою будь-яка спроба трактування «ідеалістичної об'єктивізації цінності» як її «суб'єктивації» та зведення «витівок» об'єктивного ідеалізму (Бог, царство ідеальних предметів) до перетворених форм «людського суб'єкта» [3, 32]. В сучасній філософії «експеримент суб'єктивації» припускає культивування індивідуального стилю життя, який заперечує будь-яку підпорядкованість універсальним моральним нормам» [20, 12]. Людина сама починає встановлювати правила гри і самовільно проходити випробування свого духу, результатом чого стає загартована суб'єктивність, винахід самого себе: «Суб'єктивація – це виробництво модусів існування, або стилів життя» [11, 151], що свою основу мають у самій людині.

Але якби світ втратив всі свої орієнтири, оформлені та задані як безкінечні трансцендентні завдання у формі цінностей, то ми були б позбавлені константної точки опори й отримали б «світ без принципів, або світ, що втратив всі свої принципи» [12, 117, 241-242], які лежать у фундаменті його організації як «острівця порядку в хаосі Всесвіту» (Г.Вейль) та означують його як «найкращий» (В. Лейбніц). Це була б реалізація хаотичної "Мислі-Світу", подібної до «Мислі» Малларме, яка здійснює кидок костей і утверджує чистий Випадок, що є «відсутністю будь-якого принципу» [12, 117]. Проти такого уявлення "Бога-Мислі", який би «грав в кості» та легалізував світ-як-випадок, боролися Б.Спіноза, І.Кант, А.Ейнштейн, Л.Вітгенштайн та ін. Картину подібного світу, в якому усунуті будь-які абсолютні цінності, ідеали та вічні істини блискуче змалював Ж.Делез: «Мислити без принципів, за відсутності Бога та й самої людини стало руйнівною роботою дитяти, що бавиться і скидає похилого Наставника у грі та впускає *неспівможливе* в один і той же розколений світ…» [12, 118]. Космос влаштований через принцип достатньої підстави, коли для існування та реалізації конвергентних серій вибирається один світ із безкінечної множини всіх можливих світів. Тоді як хаос, в якому розгортаються безкінечно заплутані віртуальні серії та неспівможливі світи до їх реалізації через «гру в кості» як результат Випадку, наповнює всесвіт дивергентними силами: все прямує до небуття, звідки й виникло; порядок і розум, який був останнім джерелом принципів, розчиняється в рухомій непостійності, не маючи змоги прийти до визначеності; універсальність та трансцендентність моральних, естетичних, пізнавальних та ін. норм, форм і цілей редукується до іманентного життя, як спільної підстави та умови їх конструктивного проникнення в світ.

Неможливість подібного тлумачення даної нам світобудови спирається на полярне до вищенаведених положень ствердження об'єктивного, самостійного, безумовного та реального способу буття ціннісних форм. Поряд з тим потрібно відзначити, що існуючи як реальні-в-

собі сутності (*ens reale*), цінності не є чистими формальними абстракціями. Як не є такими математичні, логічні, сакральні та ін. надприродні сутнісні порядки, існування яких не залежить від наявності чи відсутності суб'єкта, який би їх усвідомлював, актуалізував чи реалізував. На підтвердження цих суджень можна провести паралелі із здійсненим Г.Фреге логічним аналізом поняття числа, коли він запитував: «Де знаходиться число 4?». І відповідав: «З'ясування місцезнаходження числа 4 не має сенсу; але звідси випливає тільки те, що воно не є просторовим предметом, а не те, що його взагалі немає. …Як можливо, щоб об'єктивне число 4 ніде не знаходилося? …Не кожен предмет десь знаходиться. …Не кожен об'єктивний предмет володіє місцем» [17]. Не прирівнюючи цінність до математичних об'єктів, ми стверджуємо, що вона незалежна в своєму бутті від суб'єкта, є реально існуючою сутністю. Будучи саме онтологічними принципами порядку, цінності є *реальними об'єктами* особливого роду, спосіб існування яких відмінний від емпіричного, психологічного і фізичного порядків життя та від властивого останнім простору-часу. М.Мамардашвілі назвав цей десуб'єктивований вимір, в якому цінностям не властиві хронотопічні ознаки, «Y-топосом», і характеризував цінності як *реально* існуючі явища, які володіють «ознакою буття, або існування» [14, 276, 281]. Тому невиправдано поспішним є висновок Е.Гуссерля стосовно того, що все реальне взагалі може бути «визначене лише через просторово-часові локальні характеристики» [9].

Тільки маючи статус трансцендентних, цінності – над-суб'єктивні та реальні, хоч і не локалізуються в точках фізичного простору і часу. Вони вкорінені в іншій реальності, є свідченням існування другого виміру життя, світу істинного буття. Цінності є інваріантними сутнісними структурами і виконують функцію гарантів можливості збирання та утримання людиною себе у вищому впорядкованому режимі, позбавленому елементів стихійності та випадку. І лише вічні та абсолютні цінності, що існують незалежно і поза всім антропоморфним, уможливлюють появу специфічних, надемпіричних та непсихологічних станів, у яких людина визначається як духовна та моральна істота.

Література

1. Анисимов С.Ф. Ценности реальные и мнимые. – М., 1970.
2. Бердяев Н. Царство Духа и царство кесаря // Дух и реальность. – М.,2003.
3. Василенко В.О. Цінність і оцінка. – К., 1964.
4. Витгенштейн Л. Лекция об этике // Историко-философский ежегодник. – М., 1989.
5. Гартман Н. К основоположению онтологии. – СПб., 2003.
6. Гартман Н. Этика. – СПб., 2002.
7. Гільдебранд Д. фон. Етика. – Львів, 2002.
8. Гусейнов А. Ценности и оценки: как возможен моральный поступок? //http: ihtik.lib.ru/philosbook/1928.
9. Гуссерль Э. Амстердамские доклады // Избранные работы. – М.,2005.
10. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии // http:ihtik.lib.ru/philosbook/6523.
11. Делёз Ж. Переговоры. 1972–1990. – СПб., 2004..
12. Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко. – М.,1997.
13. Лосский Н.О. Ценность и бытие. – М., 1994.
14. Мамардашвили М. Кантианские вариации. – М., 2002.
15. Ницше Ф. Сумерки идолов, или как философствуют молотом // По ту сторону добра и зла. – М., 2001.
16. Уайтхед А.Н. Избранные работы по философии. – М., 1990.
17. Фреге Г. Основоположения арифметики //http:www.philosophy.ru/library/frege
18. Хайдеггер М. Европейский нигилизм // Хайдеггер М. Ницше. – СПб., 2007. – Т.2.
19. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо: нарис феноменологічної онтології. – К., 2001.
20. Шевченко О. Україна і Мішель Фуко: діялог про владу // КРИТИКА. – К., 2002. – Рік VI. – Ч.1–2 (51–52). – С.11–13.
21. Шелер М. Формализм в этике и материальная этика ценностей // Избранные произведения. – М, 1994.

Ганна Дмитрівна Омелаєнко
аспірантка Слов'янського державного
педагогічного університету

ПРОБЛЕМИ ІСТОРИКО-ФІЛОСОФСЬКОГО ВИЗНАЧЕННЯ СУТНОСТІ, ЗМІСТУ ТА КЛАСИФІКАЦІЇ ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНОЇ ПСИХОЛОГІЇ

Логотерапія В. Франкла, Dasen аналіз М. Босса, екзистенціальний психоаналіз Л. Бінсвангера, "антипсихіатрія" Р.Лейнга та деякі інші концепції ще у першій половині XX ст. засвідчили методологічне повернення західноєвропейської психологічної науки до екзистенціалізму, намагання провідних теоретиків-психологів та психотерапевтів використати екзистенціальну традицію для потреб вдосконалення медичної, психоаналітичної та психотерапевтичної практики.

Практика західноєвропейської трансформації методологічного підґрунтя психологічних наук за допомогою постулатів екзистенціалізму здебільшого зводилася до застосування екзистенціалістських кліше, які пропонували те чи інше розуміння способу існування індивіда в сучасному світі, або ж інтерпретацію відповідного характеру психоемоційного відтворення сенсу такого існування в системі відчужених соціальних взаємовідносин. І Dasen аналіз, і екзистенціальний психоаналіз за своєю сутністю були практикою накладання психотерапевтом екзистенціальної матриці, через яку відтворювалося відповідне розуміння екзистенції, на загальну картину психоневрологічних симптомів, спробою інтерпретації причин виникнення неврологічної симптоматики й можливих шляхів позбавлення від неї. Сама екзистенціалістська теорія в даному випадку практично виступала як безсумнівне і незаперечне світоглядне й методологічне кліше, певна теоретична формула, яка давала можливість зрозуміти й проінтерпретувати сутність людського існування та не потребувала ніякого вдосконалення.

Після 1960 р. ситуація з використанням філософії екзистенціалізму у розбудові психології та психотерапії починає принципово змінюватися. І відбувається це переважно на теренах Нового світу. 1961 р. у США внаслідок проведення симпозіумів Американської психологічної асоціації й кількох видань збірника статей їх учасників (Р.Мей, А.Маслоу, Г.Олпорт, Г.Фейфел, Е.Рамірес та ін.) проголошується виникнення так званої екзистенціальної психології. Сам термін "екзистенціальна психологія" належав Ролло Мею.

Екзистенціальну психологію подеколи ототожнюють або ж визначають і як психологію гуманістичну. І певною мірою це справедливо. Одні й ті самі персоналії, ті самі теми розробок, те ж саме спрямування, той самий предмет аналізу. Єдиним неспівпаданням на перший погляд може видатися назва та її існування в процесі історичного формування самого напрямку. Адже і К.Роджерс, і А.Маслоу, і Дж.Олпорт, і Р.Мей свого часу виступили спочатку засновниками психології, яка була визначена як екзистенціальна, і метою її створення вбачали вироблення нової теоретико-філософської основи для сучасної психології, яка базувалася б на класичних екзистенціалістських ідеях та концептах, оскільки і біхевіоризм, і фрейдизм, і гештальт-психологія, і інші варіанти тогочасної "теорії" психологічних дисциплін, на їхню думку, перестали відповідати потребам психотерапевтичної та психоаналітичної практики.

Згодом, коли стало зрозуміло, що у так званому "третьому спрямуванні" західноєвропейської та американської психології окремо формуються концепції екзистенціальної, гуманістичної, феноменологічної психології, психології особи, а їхні представники навіть в Америці гуртуються довкола різних теоретичних видань, таких як журнали «Індивідуальної психології», «Екзистенціальної психіатрії», «Ревю екзистенціальної психології та психіатрії», «Гуманіс-

© Омелаєнко Г. Д., 2007

тичної психології», «Американський журнал психоаналізу» тощо, А.Маслоу зробив спробу розділити ці терміни. Однак цей принцип розподілу виявився абсолютно неефективним під час спроби дослідників розібратися в сутності (у відмінностях або ж у тотожностях) цих психологічних дисциплін.

І екзистенціальна, й гуманістична психології на сьогоднішній день практично виступають єдиним концептуальним утворенням і за своїм теоретичним підґрунтям, і за тематикою досліджень, і за їх спрямуванням, і навіть за прізвищами вчених-дослідників, на яких посилаються вчені та критики, коли представляють ці напрямки. Водночас вони є і деяким збірним поняттям, яким позначають різні спроби застосування класичної екзистенціалістської методології для формування психотерапевтичних підходів, в яких превалюючими вважаються вільний розвиток особистості, її унікальність, усвідомлення власної відповідальності людиною за формування свого внутрішнього світу і вибору життєвого шляху.

Водночас з суттєвими інноваціями в американській екзистенціальній психології були успадковані головні, принципові характеристики західноєвропейського Dasen аналізу та екзистенціального психоаналізу.

По-перше, такою була традиція висвітлювати існування людини у кризових граничних ситуаціях за допомогою аналізу її почуттів. По-друге, традиція заперечувати дієвість інших психотерапевтичних та психоаналітичних підходів у практиці лікування й способах розуміння людського буття. Людина, стверджували засновники екзистенціальної психології, є настільки складною системою, що саме цей чинник, який дотепер не був врахований класичною психологією, доводиться враховувати саме психології екзистенціальній: «…Мислення, так само, як і пізнання, може бути спонтанним і пасивним сприйняттям чи творенням, невмотивованою, яка не потребує зусиль, щасливою експресією природи та організму, коли події скоріше дозволяють відбутися, ніж примушують зробити це, так само, як це відбувається, приміром, з духмяним запахом квітки чи яблуні на дереві» [1, 128]. Усталений в класичному екзистенціалізмі символ-екзистенціал тривоги засновник екзистенціальної психології Р.Мей, наприклад, спробував вилучити з фрейдистської її інтерпретації, де вона розумілася як певна реакція людини на загрозу втрати своєї любові (втрати об'єкта сексуального бажання). Для нього більш доцільним і переконливим було кіркегорівське її пояснення як переживання індивідом можливої втрати в житті свого істинно людського призначення, як наслідок переживання його боротьби із небуттям, зі смертю. "Кіркегор писав про кризи, – стверджував, запозичуючи його ідеї, Р.Мей, – які, і я у цьому переконаний, суттєво не відрізняються від тих ситуацій, у яких сьогодні люди звертаються до терапії, або ж від тих криз, що їх ми переносимо щоденно і щохвилинно…" [2, 15].

Найголовнішою метою спільного проекту Р.Мея, А.Маслоу та інших представників екзистенціальної психології виступила ідея "гуманізації" сучасної психоаналітичної та психотерапевтичної практики, наближення її до нагальних проблем кожного конкретного індивіда у новому технологічно-комп'ютерному суспільстві. А основною темою та предметом екзистенціальної психології, навіть у частині її "розходження" з іншими її сучасними напрямками, стала реальність людських почуттів або інтерпретація значення цієї реальності (ситуація, в якій А.Маслоу, наприклад, стверджував, що він досліджує "суб'єктивні переживання індивіда з позиції внутрішнього досвіду").

По-третє, в обох випадках – і у випадку західноєвропейської традиції екзистенціального психоаналізу, і у випадку американської екзистенціальної психології – класичний екзистенціалізм виступив і як теоретичне підґрунтя для філософсько-світоглядної основи новостворюваних теорій, і як засіб для розбудови нової методології аналізу предмета досліджень та методики психотерапевтичної та психоаналітичної практики. Хоча на континентальну школу вплив здебільшого мали ідеї М.Гайдегера, К.Ясперса та Ж.-П.Сартра, а на екзистенціальну

психологію – ідеї С.Кіркегора, А.Камю, П.Тілліха, У.Баррета у їх синтезі з суто американськими філософськими традиціями. Вплив ідей представників класичного екзистенціалізму відрізнявся не тільки в межах різних континентальних традицій, а й в кожному індивідуальному випадку, коли, наприклад, Л.Бінсвангер віддавав перевагу ідеям М.Гайдегера, М.Шелера, М.Бубера; М.Босс звертався переважно до праць Е.Гусерля та М.Гайдегера; а Р.Мей – до творчого спадку С.Кіркегора та П.Тілліха.

По-четверте, представники екзистенціальної психології продовжили й розвинули орієнтацію західноєвропейського психоаналізу на заперечення дієвості раціоналістичних методів в пізнанні психічної реальності, об'єктивності як обов'язкової характеристики в досягненні достеменних результатів такого пізнання, й зайнялись подальшою розбудовою інтровертивної психології, яка досліджувала психоемоційний комплекс людської істоти за допомогою внутрішнього досвіду. В одному з теоретичних розділів власної праці "В напрямку до психології буття (1968)", який мав назву «Чому психологам варто навчитися у екзистенціалістів?" А. Маслоу стверджував, що: "Екзистенціалізм… допомагає нам зрозуміти обмеження словесної, аналітичної, концептуальної раціональності. Він уособлює напрямок мислення, яке повертається до безпосередності переживання, досвіду, як попередньої умови створення будь-якої концепції…" [3, 39].

А.Маслоу проінтерпретував роль класичного екзистенціалізму в психології, як феномена, що допомагає досліджувати "глибинні виміри буття", як протиставлення "дрібному, легковажному способу існування" людей, як своєрідну форму захисту від знецінення та знищення цінностей людського існування. Дуже можливо, писав А.Маслоу, що екзистенціалізм не просто збагатить психологію. Він може також дати додатковий поштовх до створення нової її сфери, різновиду "психології повністю розвинутої Самості та її способу існування" [3, 41]. Подібним чином витлумачували роль філософії класичного екзистенціалізму в процесі формування американського різновиду екзистенціальної психології і інші вчені. Нагадуючи, що екзистенціалізм є суто європейським явищем, американські дослідники Ф.Александер та Ш.Селесник спробували у своїй праці «Людина та її душа…» відповісти на питання, чому ж все-таки він за останні кілька десятиліть знову відродився на американському континенті. Й прийшли до висновку, що це сталося через відтворення психоаналізу як інтровертного дослідження духовного та психологічного світу людської істоти, яке знову набуло актуальності за умови збільшення відчуття соціального, ідеологічного, ціннісного, духовного протесту людей проти способу їхнього існування в сучасному світі. Для психотерапії, відзначили вони, маючи на увазі передусім традицію західноєвропейського психоаналізу, є надзвичайно важливим, що в процесі лікування беруть участь дві особи, а не, як це стверджує теорія класичної психотерапії, пацієнт та деякий чистий екран, на якому відображуються почуття хворого. Пропагуючи свою теорію про корегуюче емоційне переживання, Ф.Александер підкреслював, що феномени перенесення і контрперенесення не вичерпують усіх методів терапевтичного змагання, що містить в собі значно більше, ніж елементарні повтори емоційних реакцій поміж пацієнтом та лікарем" [4, 526].

Необхідність встановлення у практиці психотерапії та психоаналізу специфічного контакту, особливого типу відносин поміж лікарем та пацієнтом – це іще одна спільна характеристика, яка об'єднує західноєвропейську традицію екзистенціального психоаналізу та американську екзистенціальну психологію та психотерапію. К. Роджерс, наприклад, у своїй праці "До науки про особистість" зазначав, що тільки за допомогою створення своєму, як правило, невпевненому у собі і скутому пацієнту ситуації для відчування певної свободи, він був здатний відкрити у практиці психоаналітики й психотерапії той самий простір, де тільки людина і може бути собою. Мій досвід показує, що він (пацієнт – *Г.О.)* використовує свободу для того, щоби

все більше і більше ставати самим собою. Він починає ламати фальшивий фасад, скидати маски й ролі, в яких він раніше зустрічав життя.

Дослідники екзистенціальної психології відзначають і деякі інші притаманні їй особливості, що поєднують її з традицією західноєвропейського екзистенціального аналізу. Наприклад, стратегія подальшої гуманізації сучасного гуманітарного знання. За умови аналізу людської природи та виникнення її психічних порушень представниками обох традицій, що вже відзначалося раніше, як правило, піддається критиці класичний психоаналітичний підхід і можливе ставлення до людини в межах його практичного застосування – до її бажань, життєвого вибору та інших цінностей. Психотерапевтичні прийоми у даному випадку не гарантують позбавлення індивіда від знеособлення, ізольованості, керованості ззовні, зовнішньому розрахунку його поведінки тощо. Натомість в екзистенціальній психології проголошується необхідність нівелювання відчуження особистості, максимально повне дослідження унікальності й універсальності її природи. Представники гуманістичного напрямку в психотерапії схильні бачити людину істотою за своєю природою активною, яка бореться, самоутверджується, розширює свої можливості з майже безмежною здатністю до позитивного зростання. Тому зусилля психотерапевта спрямовуються тут передусім на особистий розвиток пацієнта, а не просто на лікування його хвороби. Представники даного напрямку використовують такі поняття, як самовизначення, творчість, достовірність; застосовують методологію, яка дає змогу досягти максимальної інтеграції розуму, тіла і душі людини. Патологія ж розглядається як зменшення можливостей людської істоти для самовираження, як результат блокування, придушення її внутрішніх переживань, або втрати відповідності їм. Згідно з концепцією А.Маслоу, патологія – це насамперед ослаблення людини, втрата, або ж допоки що нездійсненність її людських можливостей. «Відсутність відповідності людини самій собі, відсутність психологічно сприйнятих орієнтирів і відсутність загальноприйнятих цінностей та правил виходу з конфліктних ситуацій… свідчить про намагання битися у зачинені двері», – стверджує у цьому зв'язку в праці "Проблема тревоги" засновник екзистенціальної психології Р.Мей [6, 12].

З цього спрямування і бере свій початок те, що, власне, і відокремлює, або ж відрізняє континентальну традицію екзистенціального психоаналізу від американського варіанту екзистенціальної психології. Звідси починається методологічна, категоріальна і концептуальна трансформація філософії класичного екзистенціалізму, яка, зрештою, визначає специфіку новітньої американської традиції екзистенціальної психології як традиції пост, а в певному розумінні і неоекзистенціальної.

Водночас культурологічний синтез ідей філософії класичного екзистенціалізму з психоаналізом, психотерапією та психологією засвідчили не тільки про нову, унікальну форму існування філософсько-теоретичних конструктів (за своєю сутністю це було створення нового варіанту практичної, або прикладної філософії, «філософії психології»), але й про виникнення низки проблем історико-філософського характеру, пов'язаних з проблемами розуміння, інтерпретації та класифікації подібних феноменів. "Про екзистенціальну психологію у нас відомо дуже небагато, – зазначає, наприклад, у своїй праці "Що таке екзистенціальна психологія" відомий російський учений Д. А. Леонтьєв. – Коли про неї починають говорити, зазвичай посилаються на екзистенціальну філософію М.Гайдегера, Ж.-П.Сартра, К.Ясперса. Проте екзистенціальна психологія – це достатньо самостійний пласт матеріалів, абсолютно відмінний від екзистенціальної філософії, і такий, що має власні теоретичні традиції" [7, 40]. І дійсно, теоретичним обґрунтуванням в екзистенціальній психотерапії, наприклад, є не філософія екзистенціалізму, а суттєві розробки у галузі психології. Подеколи екзистенціальну психологію не можуть відрізнити від інтроспективної психології, і від гештальттерапії, подеколи ототожнюють з психологією гуманістичною, трансперсональною тощо. "У наш час дискутується питання про те, якою мірою можлива екзистенціальна психологія у чистому вигляді, чи існує

специфічна екзистенціальна психотерапія, чи має вона свої специфічні психотехніки, або ж вона – це дещо несуперечливо дотичне до інших різновидів психотерапії, зокрема, до гештальттерапії" [7, 40]. І дійсно, існує думка, що екзистенціальна психологія – це щось подібне до світоглядного і теоретичного підґрунтя гештальттерапії, оскільки спроби поєднати конкретні психотерапевтичні методики, розроблені в межах гештальттерапії, з теоретичними ідеями, розробленими в екзистенціальній психології, виявляються доволі плідними і дієвими.

Автор самого терміна "екзистенціальна психологія" Р.Мей свого часу стверджував, і, на нашу думку, мав рацію, що екзистенціальна психотерапія не пропонує ніяких альтернативних технік і у цьому не протистоїть іншим школам і напрямкам, а натомість намагається проаналізувати певні структури людського існування, отже, сприяти більш глибокому розумінню перебування людини у кризових ситуаціях [8, 44]. Тому екзистенціальна психологія свого часу опинилася у дуже дивній ситуації – подібно капітану без пароплава: ситуації, коли відсутність власних психотерапевтичних методик не дозволяла зарахувати її до "повноцінних" психологічних концепцій, а з іншого боку, вагомість її світоглядно-філософських схем різко виокремлювали її на фоні інших психологічних напрямків.

І все ж сам термін "екзистенціальної" по відношенню до певної кількості психологоконцептуальних утворень наприкінці 80-х років XX ст. отримав "друге життя". Внаслідок теоретичної дискусії, яка відбулася на сторінках американського журналу Асоціації гуманістичної психології, сформувалася думка, згідно з якою екзистенціальною психологією визначили одне з розгалужень гуманістичної психології, і теоретично "відокремили" його від іншого, "особистісно-центрованого" напрямку [9, 244–249]. У цій схематизації Дж.Роуена екзистенціальний варіант, пов'язаний з ідеями Р.Мейя, О.Марера та Р.Лейнга, відокремили від концепцій А.Маслоу, К.Роджерса та К.Голдштейна на підставі різного ставлення авторів цих концепцій до розуміння процесів самоактуалізації та їх значущості для створенні загальнотеоретичного бачення сутності функціонування психіки індивідів.

Екзистенціальний варіант пов'язали і з запереченням існування деякої наперед заданої природної сутності, яка, на думку окремих представників іншого варіанту розглядуваної нами концепції, начебто має міститися у кожній людській істоті. І у певному розумінні Дж.Роуен мав рацію у підставах такого свого розуміння дихотомії "материнської плати" екзистенціальної психології. У будь-якому разі важливим є те, що критерій розмежування й визначення сутності цієї концепції (на нашу думку, це є цілком справедливо) полягає насамперед у специфіці її "приналежності" до філософії класичного екзистенціалізму. У специфіці залучення і трансформації представниками екзистенціальної психології класичних екзистенціалістських схем і категорій. Тобто джерела виникнення багатьох проблем в даному випадку криються у специфіці взаємозв'язків філософської теорії та світогляду з сучасним гуманітарним знанням, зокрема зв'язків філософії з психологією та психоаналізом. Про тісний взаємозв'язок такого характеру багато пишеться у сучасній науковій історико-філософській літературі, оскільки філософські ідеї (і неважливо, до якого історичного періоду вони належали) суттєво впливають на розвиток і становлення будь-якої концепції гуманітарного знання, вони формують науку про людину, людську культуру та спосіб її існування в світі, тому що так чи інакше торкаються способів розуміння людиною світу і містять в собі ціннісно-світоглядні, моральні та етичні орієнтації.

Характер такої взаємодії у нашому випадку обертається проблемою розуміння та інтерпретації класичної екзистенціалістської та феноменологічної спадщини. Цю ж ситуацію, у свою чергу, ускладнює і різноплановість розуміння смислу і змісту класичної феноменології (феноменології Е.Гусерля) К.Ясперсом, М.Гайдегером, Ж.-П.Сартром, М.Мерло-Понті. Адже ясперівське застосування феноменологічного методу в психологічних дослідженнях суттєво відрізняється від розуміння феноменологічного аналізу, запровадженого Е.Гусерлем, так само

як і сартрів підхід до інтерпретації гусерлівських ідей і до ідей застосування феноменології К.Ясперсом. Що таке феноменологія і екзистенціально-феноменологічний метод аналізу психічної реальності? Який сенс й користь його застосування в психологічних науках? Що таке такі концептуальні новоутворення, як екзистенціальна психологія, екзистенціальний психоаналіз, екзистенціальна психіатрія, екзистенціальна психотерапія? Як вони співвідносяться між собою і з традиційними психологічними концепціями та філософією? Ці та інші питання не тільки формують сьогодні проблемне поле історико-філософської науки у досліджуваній нами сфері, а й очікують на певну відповідь. Відсутність визнаної інтелектуальним загалом відповіді на ці питання є суттєвою перешкодою на шляху до подальшого розвитку цих нетрадиційних і надзвичайно вагомих для суспільства концепцій.

Література

1. Маслоу А. Мотивация и личность. – СПб., 2003.
2. Existential psychology. – N.-Y., 1969.
3. Маслоу А. Психология бытия. – М., 1997.
4. Александер Ф., Селесник Ш. Человек и его душа: познание и врачевание от древности и до наших дней. – М., 1995.
5. Роджерс К. К науке о личности // История зарубежной психологии. – М., 1986.
6. Мэй Р. Проблема тревоги. – М., 2001.
7. Леонтьев Д.А. Что такое экзистенциальная психология? // Психология с человеческим лицом: гуманистическая перспектива в постсоветской психологии. – М., 1997.
8. May R. The Discovery of Being: Writings in Existential Psychology. – N.Y.: Norton, 1983.
9. Rowen J. Two humanistic psychology or one? // Jornal of Humanistic Psychology. – 1989. – vol. 29. – № 2.

М и с т е ц т в о з н а в с т в о

Лариса Іванівна Горенко
кандидат мистецтвознавства,
старший науковий співробітник,
докторант Державної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

НОВГОРОД-СІВЕРСЬКИЙ ГУРТОК "АВТОНОМІСТІВ" КІНЦЯ XVIII – ПОЧАТКУ XIX ст. ЯК ОСЕРЕДОК УКРАЇНСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ВІДРОДЖЕННЯ

У 80–90-х роках XVIII ст. м. Новгород-Сіверський, як центр Новгород-Сіверського намісництва, був найбільшим осередком українського громадсько-політичного та культурно-освітнього життя. В українській історіографії цей період пов'язаний насамперед з діяльністю новгород-сіверського патріотичного середовища (гуртка), з якого постала славнозвісна "Історія Русів". Як підкреслював історик О.П.Оглоблин у своїй праці "Люди Старої України", новгород-сіверський патріотичний гурток дивився не тільки назад, домагаючись реституції української державної автономії, а й уперед, порушуючи питання про відродження української національної культури [18, 20]. Крім того, О.П.Оглоблин довів, що українське національне і політичне життя продовжувалося після ліквідації Гетьманщини у формі гуртків українських діячів, зокрема новгород-сіверського, які "змагалися за відродження незалежної України і боролися проти її поневолення росіянами і поляками" [1, 30]. Своєю діяльністю ці патріотичні середовища (гуртки) "допровадили" до національного відродження української нації XIX ст., а згодом до відродження української незалежної держави у формі Української Народної Республіки в 1918 р.

У посвяті до своїй праці "Люди Старої України" О.П.Оглоблин написав: "Батьківщині моїй – Сіверщині присвячую". Вчений у 23 історико-біографічних нарисах реконструював призабуті або невідомі імена нащадків гетьмансько-старшинського середовища колишньої Української держави XVII–XVIII ст. Водночас праця О.Оглоблина стала відповіддю і доповненням до майже однойменної праці видатного історика Гетьманщини О.Лазаревського "Люди Старой Малоросии". Основна різниця полягає у тому, що Олександр Петрович Оглоблин наголошував на позитивній ролі української козацької старшини та їхніх нащадків, їхній політичній діяльності і спільній політичній ідеології, спрямованій на визволення України з-під панування Росії. Як писав О.П.Оглоблин, "Історія Русів" відкрила мені у правдивому світлі той період історії України – другу половину XVIII і першу чверть XIX століття, що з ним зв'язані початки українського національного відродження" [18, 24–25].

Діяльність представників новгород-сіверського осередку висвітлена у збірнику наукових праць Олександра Петровича Мезька-Оглоблина (1899, м.Київ – 1992, м.Лудлов, США; справж. прізв. його батька Мезько Михайло Миколайович, 1870–1938), одного з найвидатніших українських істориків другої половини XX ст., і, водночас є продовженням першого видання творів О.П.Оглоблина "Студії з України" (Нью-Йорк, Київ, 1995). Ця праця присвячена 100-річчю дня народження О.П.Оглоблина та 35-літтю Українського Історичного Товариства.

© Горенко Л. І., 2007

Особливу увагу на дослідження Сіверського краю звертав академік М.С.Грушевський, який писав: "Я зазначаю се як проблему українських дослідів: дослідження старої Чернігівщини як великого культурного резервуару українського життя на протязі всього тисячоліття, та джерела української культури, що посилало звідти свої проміння в різних напрямках: в українських і неукраїнських землях. Щоб пізнати розвій українського життя, побуту, матеріальної і інтелектуальної культури, соціального укладу, моралі і права в їх зв'язку і суцільності, неодмінно треба йти за сим сюди, до сих північних сховків, комор українського життя. Тут поховані секрет Старої України – і зародки Нової" [4, 116–117]. Учень М.Грушевського – Лев Вікторович Миловидов (пом. 1930 р.) – здійснив цінні дослідження стану освіти українського шляхетства у XVIII ст. та проектів вищих навчальних закладів на Чернігівщині. Розглядаючи проекти заснування Батуринського, Чернігівського, Новгород-Сіверського університетів, Л.В.Миловидов підкреслив, що ці нереалізовані проекти вищої школи в Україні прискорили русифікацію українського шляхетства [23, 71]. Вивчав історик також функціонування недільних шкіл на теренах Чернігівщини, що у 1860–1862 рр. існували у Глухові, Ніжині, Чернігові та Новгород-Сіверську.

Цікавою є стаття українського дослідника А.М.Федірка "Діяльність Новгород-Сіверського патріотичного гуртка автономістів по піднесенні національної свідомості українського народу" у збірнику "Сіверщина в долі істориків та історичних дослідженнях" (К., 1996) [23]. Окремі аспекти діяльності новгород-сіверського гуртка висвітлено у генеалогічних дослідженнях Г. Милорадович та В. Модзалевського, а також О. Дзюби, Є. Колесник, Ф. Китченко, О. Лазаревського, М. Логвінова, І. Любименка, Г. Максимовича, Д. Марковича, Н. Петрова, О. Рігельмана, І. Сбитнєва, Ф. Уманець, П. Федоренка, М. Ханенко, М. Шугурова та ін. [5; 7–10; 19–26]. У працях доктора мистецтвознавства, професора К.І. Шамаєвої висвітлено діяльність Новгород-Сіверської гімназії цього періоду [27]. На жаль, відсутні дослідження культурно-музичного життя на теренах Новгород-Сіверського намісництва зазначеного періоду, передусім ролі новгород-сіверського осередку в збереженні та розвитку української національної культури. Крім того, автор статті ставить за ціль висвітлити місце і роль нащадків колишнього гетьмансько-старшинського середовища як представників нової провідної верстви кінця XVIII – початку XIX ст. у цьому розвитку, оскільки саме вони, як підкреслював О.Оглоблин, забезпечили "безперервність українського історичного і культурного процесу" [3, 31].

Отже, на початку 80-х років XVIII ст. сотенне місто Новгород-Сіверський, одне із стародавніх міст Києво-Руської держави, стає осередком великої території Північної Гетьманщини, губерніальним центром нового Новгород-Сіверського намісництва (1781–1796 рр.), до складу якого ввійшли 11 повітів: Новгород-Сіверський, Стародубівський, Погарський, Мглинський, Глухівський, Кролевецький, Коропівський, Сосницький, Конотопський (з 1791 р. цей повіт відійшов до Чернігівської губернії, а також відійшла частина Коропівського повіту), Новомістський і Суразький. Вищеназвані повіти були розташовані на терені трьох північних, найбагатших і, як підкреслює О.Мезько-Оглоблин, "найкультурніших полків Гетьманщини" – Стародубського повністю і частини Ніжинського та Чернігівського. Так у межах Новгород-сіверського намісництва опинилися обидві колишні столиці Гетьманської України – Батурин й Глухів, з їхніми історичними традиціями українського державо- та культуротворення.

Урочисте відкриття Новгород-Сіверського намісництва відбулося 27 січня 1782 року з його новими адміністративними органами, губерніальними установами, осередком дворянського "общества", центром нової єпархії, з Головним народним училищем (згодом – гімназія) і Духовною семінарією. Новостворені адміністративні структури намісництва були наповнені представниками освіченої української знаті. Все це дуже пожвавило громадське й культурне життя старовинного княжого міста, перетворило його на культурно-політичний центр усієї північної Гетьманщини [19, 51, 52, 203–205, 459]. Цікаву характеристику громадського та

культурного життя Новгорода-Сіверського подав І.М.Сбитнев – місцевий уродженець, вчитель математики новгород-сіверської гімназії. Деякі барвисті деталі про Новгород-сіверську адміністрацію наприкінці XVIII ст. знаходимо у спогадах В.Н.Геттуна [6].

На терені Новгород-Сіверщини перебували найвидатніші українські державно-політичні та культурно-громадські діячі кінця XVIII – першої половини XIX ст. Так, першим губернатором Новгород-Сіверського намісництва був колишній малоросійський генеральний суддя Ілля Васильович Журман, посаду віце-губернатора обіймав Василь Григорович Туманський, посаду голови Новгород-Сіверського земського суду займав Григорій Карпович Долинський, лідер ніжинського і батуринського шляхетства (1767 р.); на посаді голови губерніального магістрати був Павло Григорович Коропчевський. Серед представників Новгород-Сіверської адміністрації були: губерніальний прокурор Михайло Єгорович Марков, відомий дослідник чернігівської старовини; голова Другого департаменту Верхньої "Розправи" Андрій Андрійович Рачинський – останній Новгород-Сіверський сотник, відомий композитор, диригент і виконавець. Вищими представниками духовенства були відомі на той час: останній архімандрит Запорозької Січі, архімандрит Батуринського Крупицького монастиря Володимир Сокальський; єпископ Новгород-Сіверський і Глухівський Іларіон Кондратковський; архімандрит Новгород-Сіверського Спасо-Преображенського монастиря Євстафій Пальмовський, архімандрит Глухівського Петропавлівського монастиря Мелхіседек Значко-Яворський, колишній ігумен Мотронинського монастиря, палкий оборонець національних прав українського народу на Правобережній Україні; ігумен Варлаам Шишацький, відомий вчений-богослов, прихильник автокефалії Української Православної Церкви; священик Андрій Пригара, автор "Особаго или Топографического описания города губернскаго Новгорода-Северского" (1786 р.); Архип Худоба, автор "Історії України", яка була "очень вольно и против правительства [российскаго] писана", а сучасники її прирівнювали до "Истории Русов"; славнозвісний український державно-політичний і культурний діяч Г.А.Полетика (Политика) та інші громадсько-політичні і культурні діячі України того часу. Крім того, тут жили представники гетьмансько-старшинської адміністрації: гетьман Кирило Розумовський, генеральні судді Ілля Журман і Олександр Павлович Дублянський, генеральний писар Василь Туманський, генеральні осавули Іван Михайлович Скоропадський та Іван Тимофійович Жоравка, генеральний бунчужний (у відставці) Іван Борозна. Знаними у місті були: Іван Хасанський – директор Новгород-Сіверського Головного народного училища, згодом директор Новгород-сіверської гімназії, автор проекту 1802-1803 рр. про заснування університету в Новгород-Сіверську; Т.Калинський, О.Лобисевич; М.Миклашевський, а також відомі знавці чернігівської місцевої історії та культури, як наприклад, Михайло Єгорович Марков, аматори літератури та мистецтва: Іван Лашкевич, Іван Селецький, Степан Карнович (маляр і гравер) [11, 145, 146–147].

Як писав Л.Вінар, всіх їх поєднувала, "в'язала спільна ідеологія", а також характеризувала висока освіта – вони студіювали в різних університетах і академіях, що свідчить "про високий інтелектуальний рівень української провідної верстви того часу" [3, 32]. Складався гурток переважно з колишніх вихованців Києво-Могилянської академії, серед яких: С.Дівович, М.Значко-Яворський, П.Коропчевський, О.Лобисевич, Г.Политика, А.Рачинський, В.Шишацький та інші. Серед визначних урядовців і громадських діячів, були люди з високою західноєвропейською освітою: Яків Григорович Долинський (Кенігсберг), Максим Васильович Дунін-Борковський (Кіль і Страсбург), Іван Степанович Кулябка (Кенігсберг, Геттінген), Денис Понирка (Страсбург); брати Петро, Іван та Яків Скоропадські (Бреслав), Іван Скорупа (Кенігсберг), Григорій Соболевський (Лейден), Федір і Михайло Туманські (Кенігсберг), Василь Ханенко (Кіль), Денис Понирка, Яків Хорошкевич та багато інших. У числі вихованців Києво-Могилянської академії та російських навчальних закладів були Осип та Іван Туманські та інші. Освіченість була характерною рисою навіть серед пересічних мешканців Новгородсівер-

щини. Зокрема, чернець Гамаліївського Харлампіївського монастиря Феодорит, з полтавських купців, вчився в Київській академії, а потім "был в разных нациях немецких, для изучения наук, пять лет"; або "Высочайшего двора италианской музыки виртуоз Христофор Арнаболды Камаскин (Cristofaro Arnaboldi ditto il Comaschino)", який у 1784 р. придбав садибу поблизу Троїцького монастирського саду в Новгород-Сіверську [12, 198].

Поява в місті значного кола впливових урядовців, видатних українських діячів сприяла пожвавленню громадсько-політичного та культурного життя Новгород-Сіверська та перетворила його на видатний центр Північної України-Гетьманщини. Ці представники українства "були єдиною соціальною верствою краю, яка творила місцеву суспільно-політичну думку і була її духовним лідером" [23, 60]. Саме ідея незалежності України об'єднала освічених українців шляхетного стану Новгород-Сіверського намісництва в таємний патріотичний гурток автономістів, до складу якого входили А.Гудович, Г.Долинський, М.Значко-Яворський, Т.Калиновський, П.Коропчевський, О.Лобисевич, М.Миклашевський, Г.Политика (Полетика), А.Пригара, А.Рачинський, Ф.Туманський, А.Худорба, В.Шишацький. На думку О.П.Оглоблина, до цього гуртка належало "кілька десятків членів різного походження та професій" [13, 185; 15, 63].

Головним завдання новгород-сіверське середовище ставило реалізацію політичної програми Г.Политики, яка була викладена в тексті "Нового уложення" (1767 р.). Висловлюючи думку представників козацької старшини, він відстоював автономний устрій Лівобережної України і права українського шляхетства. Але головним напрямом своєї діяльності гуртківці вважали створення і впровадження проектів національної освіти і культури, широке поширення праць з історії та етнографії України. Працюючи в тогочасних державних установах, вони збирають і вивчають різні історико-документальні джерела з історії рідного краю, генеалогію відомих козацьких родин і на їх основі укладають праці, дослідження, розвідки тощо. Патріотичні погляди членів новгород-сіверського гуртка знайшли своє відображення на сторінках історичного трактату "Історія Русів", який користувався великою популярністю і мав вагомий вплив на формування суспільно-політичного світогляду тогочасної української та російської інтелігенції. Вперше рукопис "Історії Русів" було знайдено в 1828 р. в маєтку князя Лобанова-Ростовського в с.Гриневі Старобудського повіту на Чернігівщині. Дослідниками здійснено багато спроб встановити прізвище справжнього автора чи авторів цього твору, час і місце його написання. Здебільшого за автора вважали Г.Полетику (Политику), його сина В.Полетику, Г.Конисського, О.Безбородька, А.Худорбу, О.Лобисевича, І.Ханенка та інших [13, 187; 23, 67].

Важливе значення у поширенні патріотичних ідей гуртківців мала Новгород-Сіверська гімназія, яка була одна з кращих навчальних закладів України першої половини XIX ст. Її було відкрито у 1805 році на базі Головного народного училища, яке функціонувало тут з 1789 року. В історію української національної культури, освіти і науки ввійшли видатні вихованці цієї гімназії – український вчений-природознавець, філософ, історик, фольклорист, письменник М.О.Максимович (1804–1873; з 1834 р. – перший ректор Київського університету); видатний вчений-педагог, новатор, основоположник педагогічної науки і народної школи К.Д.Ушинський (1824–1871); мислитель, письменник, історик, фольклорист, один із засновників Кирило-Мефодіївського братства, редактор журналу "Основа" П.О.Куліш (1819–1897), Д.Самоквасов, М.Кибальчич, рідний батько О.П.Оглоблина – М.М.Мезько (1870–1938) та багато інших. Педагогічний склад гімназії представляла плеяда яскравих особистостей. Понад десять років (1825–1838 рр.) цей навчальний заклад очолював доктор правознавства, у недалекому минулому професор Харківського університету І.Ф.Тимківський. Він здобув освіту, навчаючись в Переяславській семінарії, Києво-Могилянській академії та Московському університеті. І.Ф.Тимківський всіляко сприяв проведенню в гімназії літературних вечорів, а також підтримував розвитку хорового співу та музичному вихованню молоді.

Культурно-музичне життя пожвавилося в гімназії у 1836 р. з появою викладача латинської мови Й.Самчевського, який працював в Чернігівській семінарії. Згадуючи цей період, Й.Самчевський писав: "Коли я став учителем гімназії, то почав складати з учнів хор, для якого привіз з Чернігова ноти; цей труд був для мене легкий, що багато учнів грали на музичних інструментах. Учні взялися за справу з особливою ретельністю, самі складали нотні книги і з моїх партитур виписували голоси. Ми почали науку нотного співу з самої азбуки; коли півчі стали розбирати ноти, ми перейшли до нотного богослужіння". Невдовзі хор під керівництвом Й.Самчевського виконував твори А.Веделя. Як згадує він: "Урочисті акти, які щорічно відбувалися в гімназії, завжди починалися і закінчувалися концертами" [2, 214-215; 27, 60–61]. У 40-і роки XIX ст. за ініціативою директора І.Г.Кульжинського в Новгород-Сіверській гімназії було створено театр. Його розквіт пов'язаний з учителем історії Ф.Л.Метлинським (з 1858 р.). Як і його брат Амвросій Лук'янович, відомий збирач пам'яток народної творчості, Федір Лук'янович любив народне мистецтво. В репертуарі новгород-сіверського гімназичного театру була й опера "Наталка-Полтавка" у постановці Опанаса (Афанасія) Васильовича Марковича. Як свідчить дослідник М.Шугуров, повна партитура цієї опери "в том виде, как ставил её А.В.Маркович в Новгородсеверске, сохранилась у бывшего учителя Новгородсеверской гимназии А.И.А-га, который после сам ставил по ней "Наталку-Полтавку" и бережёт эту партитуру как драгоценность, очень желал-бы сделать её общественным достоянием, и потому был-бы рад если бъ нашёлся издатель для нея" [26, 263].

Серед новгород-сіверського громадянства були яскраві представники літературно-мистецького середовища. О.П.Оглоблин виділяє Івана Яковича Селецького, голову Палати цивільного суду, автора кількох віршів (опубл. 1775 р.); поета і перекладача, підполковника Івана Степановича Лашкевича; Тимофія Васильовича Калиновського, Федора Осиповича (Йосиповича) Туманського та ін. [16, 107–109].

Туманський Федір Осипович (1757–1810) – письменник, перекладач, редактор-видавець кількох журналів (зокрема "Российского Магазина"), а також історичних матеріалів до історії України та Росії. Навчався у Кенігсберзькому університеті (з 1773 р.). Був директором "Государственного Заёмного Банка" і "членом в Главном Народном Училище" (1787 р.), тобто членом Головного Правління Народних Училищ. Член-кореспондент Петербурзької Академії наук, член Російської Академії, член Королівського та Пруського Німецького Зібрання, Королівського Геттінгенського наукового товариства, Імператорського "Вольно-Экономического Общества" та ін. Один із визначних культурних діячів України другої половини XVIII ст. У 1779–1780 рр. Відкрив у Глухові академічну книгарню й намагався організувати у Глухові "Академическое Собрание", що мало б бути зародком Української Академії Наук. "По выбору всея Малороссии и по приказанию гр. П.А.Румянцева-Задунайского сочинял топографическое описание о всей Малороссии". Останні роки (1801–1810) жив у своєму маєтку на Глухівщині [16, 112–114].

Одним з представників новгород-сіверського товариства був Андрій Васильович Гудович (1731–1808), в особі якого "зійшлися державницькі традиції Старої Гетьманщини з новітніми європейськими культурними й політичними планами та аспіраціями" [11, 38]. Він вчився в університеті в Кенігсберзі (1751 р.), де студіював математику і філософію у професора Фрідріха Йоганна Бука (F.J.Buck). Там само вчився і молодший брат Андрія – Іван, який продовжив навчання в Галлі. Німецька освіта і подорож Європою назавжди поклали відбиток на світогляд А.Гудовича. Звідси виніс він глибоке переконання, що подальший розвиток України має бути пов'язаний із західно-європейським культурним і політичним світом, передусім з Німеччиною [11, 39]. А.В.Гудович був пов'язаний з Новгород-Сіверським патріотичним гуртком і був утаємничений у справу закордонної місії В.Капніста 1791 р. Він також був у дружніх стосунках з членами цього товариства: П. Коропчевським і В.Капністом.

Велике значення в розбудові української культури залишила родина Дівовичів (Дзівовичів) – козацького походження. У 1873 р. вона оселилися у своєму маєтку в с. Дубовичі Кролевецького повіту Новгород-Сіверського намісництва. О.Дівович був близький до кола українських інтелектуалів, що сповідували ідею автономізму. Він дуже цікавився історією України. У 1754 р. зробив рукописну копію з деякими власними доповненнями "Описанія о Малой Россіи" військового канцеляриста Григорія Покаса, свого товариша з Генеральної військової канцелярії. Рідний брат О.В.Дівовича – Семен Данилович Дівович – відомий письменник і перекладач, автор славнозвісного віршованого твору "Разговор Великороссіии с Малороссіей" (нап. 1762 р.). Вірогідно, цей твір був написаний за дорученням гетьмана К.Розумовського. Дослідники відзначали, що тоном і тенденцією віршований діалог Дівовича має певні аналогії з "Історією Русів".

Освіта і родинні зв'язки Калинського Тимофія Васильовича (Каленскій) забезпечили йому в новгород-сіверському суспільстві поважне місце (його дружиною була донька значкового товариша Іллі Тамиловського, Ганна) [23, 64]. В 1790 р. колезький регістратор Т.Калинський згадується серед дворянства Новгород-Сіверського повіту. Основна думка Калиновського – це ідея споконвічності української шляхетської верстви і тісно пов'язана з нею ідея вищості українського шляхетства над російським дворянством. Як відомо, ще перебуваючи на службі у Новоросійській губернській канцелярії (1779-1783 рр.) був особисто знайомий з Іваном Котляревським.

Капніст Василь Васильович (1757/58–1823) не вчився в Київській академії, але входив до українських політичних кіл, був пов'язаний із Новгород-Сіверським гуртком, що складався переважно з її вихованців. У 1787 р. разом із групою автономістів України підготував проект відновлення козацьких формувань – "Положение, на каком может быть набрано и содержано войско охочих козаков", який, незважаючи на пыдтримку П.О.Рум'янцева-Задунайського, було відхилено царським урядом. У 1791 р. за дорученням антиросійської опозиції в Україні разом з братом Петром Капністом їздив із політичною місією до Берліна, де звернувся до канцлера Пруссії Е.-Ф.Герцберга з проханням допомогти Україні. Капніст мав широкі особисті, родинні та культурно-громадські зв'язки в Лівобережній Україні, серед яких: І.Леванда, О.Лобисевич, літописець П.Симоновський, І.Туманський, родини Дуніних-Борковських, Лизогубі, Гудовичів та ін. У 1812–1813 рр. брав активну участь у формуванні українського козацького ополчення. Як відомо, В.Капніст був членом відомого літературного гуртка Гаврила Романовича Державіна у Петербурзі. Серед членів гуртка були відомі діячі російської та української культури кінця XVIII – XIX ст.: Ф.П.Львов, А.Н.Оленін (був одружений на доньці М.Полторацького), П.А.Вельямінов, байкар І.І.Хемніцер, поет-українець І.Ф.Богданович, О.В.Храповицький, а також українці К.І.Дараган, І.І.Богаєвський, І.Г.Долинський, І.О.Ковацько, В.Г.Рубан та ін. [11, 77]. Петербурзькі зв'язки В.Капніста виходили далеко за межі державінського гуртка. В.Капніст особисто був знайомий з італійським композитором Дж.Сарті, з Яном Прачем, одним з перших збирачів та гармоні заторів українських мелодій, з українським композитором Д.Бортнянським і музикантом В.Трутовським. Був знайомий В.Капніст і з О.І.Мусіним-Пушкіним, згодом графом, обер-прокурором Св.Синоду і президентом Академії мистецтв Росії (м.Петербург) [11, 79]. Крім того, на думку М.Грушевського у Новгород-Сіверську теж існував "гурток Капніста", до якого належали українські патріоти [11, 97]. Це було коло осіб, що входили до Новгород-Сіверського патріотичного гуртка 80–90-х років.

Відкриття намісництв створило нові умови для службової діяльності Павла Григоровича Коропчевського (1741–1808) та його братів Омеляна та Іллі, які також служили в 1790-х рр. у Новгород-Сіверському намісництві. О.Коропчевський, бунчуковий товариш і колезький асесор, згодом бургомістр Конотопського магістрату (1790 р.), брав участь, як депутат свого повіту, у зборах Новгород-сіверського шляхетства 19.06.1790 р. Коли 1797 р. було створено єдину

Малоросійську губернію з центром у Чернігові, П.Г.Коропчевський був призначений віце-губернатором (1797–1799 рр.).

З діяльністю новгородсіверського гуртка був пов'язаний Андрій Леванідов. Перш за все його ім'я нерозривно пов'язане з українською історіографією та історією української музики, оскільки він став протектором і охоронцем Архипа Худорби і композитора Артема Веделя. Окрім А.Худорби, він був добре знайомий з Євстафієм Пальмовським, архімандритом Новгород-сіверського Спасо-Преображенського монастиря (1770–1780-ті роки). У 1794 р., під час однієї із зустрічей у Києві з Є.Пальмовським, А.Леванідов познайомився з А.Веделем. На думку О.Мезька-Оглоблина, А.Ведель міг бути зв'язаний з новгород-сіверцями також через Андрія Рачинського, син якого Гаврило на той час навчався в Київській академії, де музичні класи викладав А.Ведель [11, 140]. За допомогою А.Леванідова Ведель організував у Києві чудовий хор, з яким пізніше переїхав до Харкова [11, 140].

Поважне місце в цьому колі видатних людей Новгород-Сіверщини займав Андрій Андрійович Рачинський (1729–1794). Він був відомий як впливовий місцевий урядовець, а ще більше як диригент, педагог і композитор. А.Рачинський користувався загальною пошаною в Новгород-Сіверську і далеко за його межами. Про велику його популярність свідчить тогочасна мемуарна література. Походив з польської шляхетської родини, як зазначено у Г.Милорадовича, "під гербом Ястрембца". Навчався у Львівському колегіумі. З 1750 р. служив регентом капели львівського митрополита Лева Шептицького (архієпископа Л.Мелецького), звідки 1753 р. перейшов на службу до гетьмана К.Г.Розумовського і очолював Глухівську придворну капелу гетьмана (у складі близько 40 співаків). Після десяти років служби капельмейстером у гетьмана (1753–1763 рр.) відходить від музичних справ і призначається у 1763 р. сотником Стародубського полку. Тоді ж він одружився з пасербицею генерального підскарбія Якова Марковича і племінницею митрополита Рязанського та Муромського Стефана Яворського Мариною. У 60 – на початку 70-х років він "знаходився у нагляді вапених заводів". У 1780 стає бунчуковим товаришем, з 1782 р. призначений головою Департаменту верхньої росправи Новгород-Сіверського намісництва, у 1785 р. отримує чин колезького асесора, 1786 – надвірного радника і виходить у відставку в чині колезького радника. З 1760 до 1780 рр. відповідно до "именного императорскаго указа" їздив десять разів "по всей Малороссіи для набору к высочайшему двору певчих" [7; 17]. Відомий і набір співаків 1790 р., де зазначено, що "прежде всего к подобному избранію и освидетельствованию голосов был г.Надворный Советник Рачинский как искусный в таковом наборе". Як правило, талановитих та музично здібних дітей А.Рачинський відбирав з Чернігівщини – Новгорода-Сіверського, Глухова, Стародуба, Кролевця та інших місць. Відомо, що у травні 1791 р. А.Рачинський привіз 11 хлопців до Петербурга у придворний хор [28, 39–40]. Крім того, в історії української культури А.А.Рачинський відомий як автор духовної музики та аранжувань народних пісень. Його син – Рачинський Гаврило Андрійович (1777, м. Новгород-Сіверський, тепер райцентр Чернігівської обл. – 30.III (11.IV) 1843, там само) – відомий скрипаль, гітарист, композитор і педагог. Навчався в Київській академії (1780–1795 рр., був учнем А.Веделя) та у гімназії Московського університету (1795–1797 рр.). До 1805 р. був учителем вищого музичного класу цієї гімназії. У 1817–1823 рр. жив у Новгород-Сіверську, 1823–40 рр. – у Москві. З 1808 р. концертував по містах України (Києві, Полтаві, Харкові та ін.) [12, 200–201].

Помітною постаттю в гуртку новгород-сіверців був Опанас (Афанасій) Кирилович Лобисевич (1732–1805). У 1783 р. його обрано новгород-сіверським повітовим предводителем дворянства, а згодом і губерніальним маршалом (1785–1788 рр.). В цьому званні він разом з губернатором І.Бібіковим займався організацією зустрічі імператриці Катерини II, яка на початку 1787 р. вирушила на південь України. Згідно плану зустрічі в першому українському місті під наглядом О.Лобисевича збудовано "Браму" (тріумфальну арку) у Новгород-Сіверську, через

який 22–24 січня 1787 р. пролягав шлях імператриці з Петербурга до Криму. Ця кам'яна брама була збудована на кошти дворян, "дабы оные остались монументами на всегдашнее время" і є архітектурною пам'яткою в стилі класицизму й окрасою міста, нагадуючи нащадкам про добу історико-культурного розвитку Новгород-Сіверського намісництва. Крім того, О.Лобисевич мав дружні стосунки з видатними представниками української та російської інтелігенції другої половини XVIII – початку XIX ст.: Я.Козельським, Г.Кониським, С.Лящоронським, М.Мотонісом, О.Мусіним-Пушкіним, Г.Политикою, Г.Тепловим, К.Розумовським, О.Сумароковим, Г.Щербацьким та ін. Ще в 1783 р. О.Лобисевич оселився в родинному маєтку дружини Катерини Губчиць в с.Леньків Новгород-Сіверського повіту (за 7 км від міста) й активно включився в громадсько-політичне й культурне життя сіверського краю. Він приймає участь у роботі Новгород-Сіверської дворянської депутатської комісії по перевірці дворянських прав лівобережного українського шляхетства. Звідси їздив до Москви, Петербурга, Чернігова у справах [23, 58–60].

З ліквідацією намісництв (1796 р.) і об'єднання Лівобережної України (колишньої Гетьманщини) у Малоросійську губернію, О.Лобисевич повернувся на державну службу: спочатку його призначено радником першого департаменту Малоросійського генерального суду (з 1797 р.). Отримав ранг надвірного радника, а в 1880р. – дійсного статського радника. У Чернігові О.Лобисевич знайшов старих (по Новгород-Сіверську) й нових друзів-однодумців. Серед них: Г.Долинський, П.Коропчевський; чернігівці В.Садковський, архімандрит Чернігівського Єлецького Успенського монастиря; Михайло Миклашевський, генеральний суддя; В.Чарниш, чернігівський губернський маршалок; Т.Калинський, депутат чернігівського дворянства; Андріян Чепа, знавець української старовини; Опанас (Афанасій) Шафонський, доктор права і філософії, автор "Черниговского наместничества топографическое описание" й ін. О.Лобисевич повертається до літературних справ, готує до друку трагікомедію Г.Кониського "Воскресеніе мертвих". У 1794 р. на основі сюжету "Енеїди" Вергілія (з "Буколік") О.Лобисевич написав літературний твір українською мовою, про що пише у листі до архієпископа Г.Кониського того ж року. Твір О.Лобисевича донині не знайдено. Отже, О.Лобисевич був українським письменником, попередником І.Котляревського, одним із зачинателів літературного відродження, творчість якого поєднувала старі літературні традиції з новими, характерними для "другого українського відродження кінця XVIII–XIX ст.". Саме так писали М.Грушевський і М.Возняк про О.Лобисевича: "представник вищих верств сучасної собі української інтелігенції і заразом представник українського патріотичного гуртка, злив у собі старі традиції Гетьманщини з новими культурними течіями, – явище тим замітніше, що таке злиття характеризує взагалі початки другого українського відродження наприкінці XVIII і на початку XIX ст." [3, 221; 23, 64].

Загалом діяльність новгород-сіверського культурного осередку кінця XVIII – початку XIX ст. не лише пожвавила тогочасне українське національно-культурне життя на Чернігівщині, а й консолідувала політичний, культурний та інтелектуальний потенціал українського шляхетства, серед якого було багато нащадків провідної верстви Української козацько-гетьманської держави. Все це мало непересічне значення для формування світоглядних засад українського народу, а також організаційно сприяло оформленню національно-визвольного руху в Україні впродовж XIX століття.

Література

1. Винар Л.Р. "Люди Старої України" і інші історичні праці: історіографічний коментар. У кн.: Мезько-Оглоблин Олександер. Люди старої України та інші праці // Ред.: Л.Р.Винар; Упоряд.: А.Атаманенко. – Острог, Нью-Йорк: Редакційно-видавничий відділ Університету "Острозька Академія", 2000. – С.29–35.

2. Воспоминания Йосифа Самчевского (1800–1886 гг.) // Киевская старина. – 1894. – Т.45. – № 5. – С.214–235.

3. Грушевський М. Об украинской историографии XVIII века. Несколько соображений // Известия Академии Наук СССР. – 1934. – VII серия. – Ч.3.

4. Грушевський М.С. Чернігів і Сіверщина в українській історії: Кілька спостережень, здогадів і побажань // Чернігів і Північне Лівобережжя: Огляд, розвідки, матеріали. – К., 1928. – С.116–120.

5. Дзюба О.М., Колесник Є.О. Туманський Федір Осипович // Києво-Могилянська академія в іменах, XVII–XVIII ст.: Енцикл. вид. / Упоряд. З.І.Хижняк; За ред. В.С.Брюховецького. – К.: Вид. дім "КМ Академія", 2001. – С.544–545.

6. Записки Геттуна В.Н. // Исторический Вестник, 1880. – Т.1. – passim; Записки Ивана Матвеевича Сбитнева (Из времени учреждения на Волыни и Подолии, после восстания 1831 г., руських школ взамен польских) // Киевская старина. – 1887. – Т.17. – № 2. – С.285–312; № 3. – С.439–468; 1887. – Т.17. – № 4. – С.649–666; Т.18. – № 5. – С.52–72.

7. Китченко Ф. Гаврила Андрійович Рачинський, знаменитый скрипач. Биографический очерк // Черниговские губернские ведомости. – 1849. – Прибавление к № № 47–48.

8. Логвинов М. Русские писатели въ XVIII ст. Ф.О.Туманский // Русская Старина. – 1873. – Т.IX. – С.334–336.

9. Любименко И.И. Проект 1779 г. об устройстве филиала Академии наук в Глухове и о написании истории Украины / ВАН СССР, 1935. – № 5.

10. Маркович Дмитрий. Заметки и воспоминания об Афанасии Васильевиче Марковиче // Киевская старина. – 1893. – Т.41. – Апрель. – С.50–77.

11. Мезько-Оглоблин Олександер. Люди старої України та інші праці // Ред.: Любомир Р.Винар; Упоряд.: А.Атаманенко. – Острог, Нью-Йорк: Редакційно-видавничий відділ Університету "Острозька Академія", 2000. – 454 с.

12. Мезько-Оглоблин О. Андрій Рачинський. В кн.: Мезько-Оглоблин Олександер. Люди старої України та інші праці // Ред.: Любомир Р.Винар; Упоряд.: А.Атаманенко. – Острог, Нью-Йорк: Редакційно-видавничий відділ Університету "Острозька Академія", 2000. – С.194–202.

13. Мезько-Оглоблин О. Андрій Полетика. В кн.: Мезько-Оглоблин Олександер. Люди старої України та інші праці // Ред.: Любомир Р.Винар; Упоряд.: А.Атаманенко. – Острог, Нью-Йорк: Редакційно-видавничий відділ Університету "Острозька Академія", 2000. – С.185–190.

14. Оглоблин О. Андрій Рачинський (До історії української музики XVIII ст.) // Наші дні. – IX. – Львів, 1943. – С.45–56.

15. Оглоблин О. Григорій Покас та його "Описаніе о Малой Россіи" (1751 р.) // Науковий збірник Української вільної академії наук у США. – Вип.1 / Гол. редактор М.Ветухів; Ред. колегія: Д.Горняткевич, О.Оглоблин, Л.Чикаленко. – Нью-Йорк, 1952. – С.61–73 с.

16. Оглоблин О. Федір Туманський і його проєкт Академічної книгарні в Глухові кінця 1770-х рр. // Науковий збірник Української вільної академії наук у США. – Вип. 2 // Гол. редактор М.Ветухів; Ред. колегія: Д.Чижевський, С.Демидчук, В.Порський та ін. – Нью-Йорк, 1953. – С.106–114.

17. Оглоблин О. Рачинський Андрій // У кн.: Оглоблин О. Люди Старої України. – Мюнхен: Вид-во "Дніпрова хвиля", 1959. – С.205–214.

18. Олександер Оглоблин. "Мій творчий шлях українського історика" // Студії з історії України. – Нью-Йорк, Київ, 1995.

19. Опис Новгородсіверського Намісництва 1779–1781 рр. // Передмова П.Федоренка. – К., 1931. – 490 с.

20. Петров Н. Разговор Великороссии съ Малороссией (литературный памятник второй половины XVIII века // Киевская старина. – 1882. – Т.1. – Февраль. – С.313–325, 325–365.

21. Петров Н. Один изъ предшественниковъ И.П.Котляревского въ украинской литературе XVIII века. Афанасий Кирилловичъ Лобисевич // Статьи по славяноведению. Вып.1. – СПб., 1904. – С.52–69.

22. Сбитнев И.М. Новгородъ-Северский // Отечественные Записки. – 1828. – Ч.34. – № 96. – С.132–133. – № 97.

23. Федірко А.М.Діяльність Новгород-Сіверського патріотичного гуртка автономістів по піднесенню національної самосвідомості українського народу // Сіверщина в долі істориків та в історичних дослідженнях. – Київ, Новгород-Сіверський, 1996. – С.57–68.

24. Ханенком М. О посещении Новгородсеверской гимназии канцлером гр. Н.П.Румянцевым // Черниговские Губернские Ведомости. – 1852. – Ч.12. – С.115–118.

25. [Шугуров М.В.] Неосуществившийся университет в Новгород-Северске (Два письма о нём 1802–1803 гг.) [1.Лист малоросійського генерал-губернатора кн. О.Куракіна до директора Новгород-сіверського училища І.Халанського; 2. Лист І.Халанського до О.Куракіна] // Киевская старина. – 1882. – Т.1. – № 3. – С.592–597.

26. Ш-въ Н. [Шугуров М.] К воспоминаниямъ об Аф. Вас. Марковичъ // Киевская старина. – 1893. – Т.41. – №4-6. – С.263–271.

27. Шамаєва К.І. Музична освіта в Україні у першій половині XIX ст.: Навч. посібник. – К.: ІЗМН, 1996. – 110 с.

28. Щербаківський Д. Набір півчих в 1790 році в Малоросії для придворної капели // Музика. – 1924. – № 1–3. – С.38–40.

Павло Андрійович Ковалик
кандидат мистецтвознавства,
заслужений діяч мистецтв України,
доцент Інституту мистецтв
Національного педагогічного університету
імені М.П. Драгоманова

ХОРОВА ШКОЛА ОЛЕКСАНДРА КОШИЦЯ

Сьогодення вимагає перегляду та творчого переосмислення значимості для духовного життя нації хорової культури, детального вивчення її спадщини. Неможливо уявити українське хорове мистецтво без таких шедеврів, як багатовимірна творчість О.А.Кошиця (1875–1944 рр.). Знавець його творчості (як хорового диригента, визначного композитора і вченого-етнографа, талановитого педагога) П.Маценко у передмові до першого тому книги «З піснею через світ» зазначав, що поява О.Кошиця в Україні та за її межами «нагадала світові про існування багатої української культури, а з нею й українського народу. Майстерним виконанням української пісні О.Кошиць зумів відкрити своєму народові його душу, щоб пізнав себе та став самотворчим» [4, 8]. Нині, коли Україна здобула свою незалежність й до неї поступово повертаються багато несправедливо забутих імен, які були вирвані з виконавського та духовного обігу країни, варто визначити місце творчої спадщини О.Кошиця у процесі формування Київської хорової школи.

Олександр Антонович Кошиць – найбільш відомий як видатний український хоровий диригент, один із засновників Української республіканської капели (1919 р.), з якою гастролював по всьому світу, зачаровуючи численних слухачів у різних країнах незрівнянним мистецтвом хорового співу, глибиною та проникливістю створених образів, неперевершеною чарівністю українських народних та авторських пісень. Тому дослідження джерел його виконавської майстерності, вивчення музичного спадку є дуже важливим для подальшого існування Київської хорової школи.

Вагомість здобутків Київської хорової школи й та роль, яку вона відіграла у формуванні національної хорової культури, повною мірою засвідчують актуальність даної проблеми. На відміну від панорамного музикознавчого дослідження тих чи інших мистецьких явищ, аналіз окремої (суто специфічної, зумовленої конкретними хоровими діячами й обставинами) структури хорового буття несподівано яскраво актуалізує ставлення до надбань вітчизняного співочого досвіду, традицій, проблем сучасного суспільно-культурного життя, оцінки окремих митців, засобів функціонування творчих об’єднань та механізмів духовного впливу на свідомість окремих особистостей.

Хорова школа здебільшого керується певним світоглядом, привносячи свої корективи у розуміння художньо-естетичних явищ й тенденцій. Вирішуючи художньо-естетичні, морально-етичні та особистісно-психологічні питання, школа здійснює пошук нових засобів удосконалення своєї діяльності. Суттєвими її ознаками є усталені форми наступності й спадкоємності світоглядних, фахових, музично-естетичних і технологічних установок. Усі ці компоненти є певним «поліфонічним» засобом (тобто, кожна з них може більш актуалізуватися у відповідних суспільно-історичних умовах), які складають нерозривність хорової історії й одночасно конкретизують її окремі моменти. Щодо першого, то цей феномен функціонування школи пояснюється теорією Б.Яворського, який вважав, що школа є головною константою в русі музичного життя і має свої фази становлення. Щодо другого – важливо простежити узагаль-

© Ковалик П. А., 2007

нююче у множині проявів школи, яке матеріалізується у практиці окремих видатних діячів хорової справи, зокрема ролі творчого здобутку О. Кошиця у цьому процесі.

Ще навчаючись у Київській духовній академії (1898 р.), О. Кошиць очолив студентський хор, який почав пропагувати хорові концерти Артемія Веделя. Діяльність О.Кошиця у Музично-драматичному інституті імені М.Лисенка, де він керував хоровим класом, була поєднана з навчанням у класі композиції професора Любомирського. Далі – праця в товаристві «Боян», яке було засноване М.Лисенком. З 1909 р. О.Кошиць почав керувати хором студентів Київського університету святого Володимира, з яким він гастролював містами України та виступав з концертним програмами у Москві.

1911 р. дирекція Імператорського музичного училища запропонувала О. Кошицю очолити хоровий колектив цього навчального закладу, а згодом й консерваторії. Вже через рік Олександр Кошиць став диригентом театру Миколи Садовського, де здійснив постановки опер «Різдвяна ніч» М.Лисенка, «Роксолана» Д.Січинського, «Галька» С.Монюшка та ін. З 1916 р. О.Кошиця було призначено диригентом Київської опери, а ще за рік Центральна Рада обрала його головою музичного відділу Міністерства освіти України. Так він став лідером хорового мистецтва в Україні. О.Кошиць вважав, що народна пісенність є основою фахової музичної культури. Цей факт свідчить про те, що він поступово ставав найавторитетнішим знавцем в цій галузі.

Диригентсько-хорова діяльність митця була тісно пов'язана з музично-педагогічною, яка почалася ще під час навчання у Києво-Могилянській академії та привертала увагу не тільки професійних музикантів. Так, професор Київського університету І.Сікорський (автор «Експериментальної психології») під впливом хорової діяльності митця виклав свої роздуми у роботі «Спосіб виразу душевних переживань у релігійній музиці і влив її на душу людини». Це була, можливо, одна із перших спроб теоретичного осмислення проблеми музичного сприйняття засобами хорового співу.

Естетичні ідеали О.Кошиця пов'язані з його глибокою релігійністю та любов'ю до української пісні. Як справедливо зазначив дослідник спадщини О.Кошиця В.Щербаківський: «Він був просякнутий як церковною співочою естетикою, так і глибоким розумінням простонародної української душі, і тому міг сплести чудовий барвистий музичний вінок… та виконувати церковні концерти, канти й народні ліричні пісні, знайшовши той зв'язуючий елемент, якого не бачили інші музиканти» [1, 93].

У наш час, коли спостерігаються відчутні інтеграційні процеси в музичній культурі, важливим є визначення джерел спадкоємності Київської хорової школи, яскравим представником якої виступав О.Кошиць. В умовах цих тенденцій необхідно шукати засоби підтримки цілісності мистецького буття, зокрема, у хоровому професіоналізмі. Культуротворча сила хорової виконавської діяльності безпосередньо виявляється саме школою, яка є показником стабільності її розвитку. Розкриття феномену Київської хорової школи, її великого теоретичного потенціалу, дозволяє прослідкувати певні культурологічні ознаки українського хорового виконавства.

Для більш ретельного аналізу культурно-історичних умов творчої діяльності Київської хорової школи необхідно розглядати їх у музикознавчому та історико-педагогічному аспектах: джерела, традиції, естетичні установки, своєрідність прийомів виконавства та форм організації хорового співу. Сучасна хорова культура є закономірним спадкоємцем давніх традицій українського хорового мистецтва, адже особливості хорового виконавства та процес підготовки хорових диригентів природно пов'язані з багатовіковим музично-педагогічним досвідом хорового мистецтва в Україні.

Об'єднуючим фактором усіх складових школи, зокрема, хорової, є ідея національної ідентифікації. Знаходячись у постійному зв'язку з етнічними, історичними, етичними, моральн-

ними та іншими уявленнями людей, школа постійно здійснює пошук нової інформації про оточуючу дійсність. Хорова школа – це художнє явище, в якому викристалізувався та набув стійкого характеру той чи інший генотип виконавсько-хорової діяльності.

Хоровий професіоналізм Київської хорової школи, виходячи з надр церковної музики через канти та псалми, поступово з'єднувався з народнопісенним середовищем. Доказом цього процесу є пародійні хорові концерти, що з'явилися в Україні та набули широкого розповсюдження. Панування партесного співу, яке поширилося по всій Русі, поступово розпадалося поступаючись народнопісенній стихії.

На прикладі Київської хорової школи яскраво простежується філософсько-освітнє осмислення розвитку хорової культури в Україні від М.Дилецького, поступове поширення системи музично-естетичних закладів від Д.Ростовського (автора духовних кантів), збагачення пріоритетністю аксіологічних якостей особистості від Г.Сковороди (із його музично-поетичною творчістю), відкриттям нових жанрових образно-тематичних сфер хорового мистецтва (успадкованих Києво-Могилянською співочою практикою). Цю лінію можна прослідкувати, досліджуючи етапи створення духовних та світських кантів, ліричних пісень, партесних концертів. У поєднанні з ортодоксальним культовим співом Києво-Печерської лаври та стихією ранньофольклорних, обрядових народних пісень поступово викристалізовувався хоровий професіоналізм Київської хорової школи.

У період становлення професійної музичної освіти в Києві важливу роль у демократизації музичного життя відіграв саме хоровий жанр. Творча діяльність М.Лисенка, О.Кошиця, М.Леонтовича, К.Стеценка, П.Козицького була пов'язана, в основному, з хоровим співом. Вона представляла собою неповторний синкретизм, тобто музиканти створювали музику, одночасно керували хоровими колективами та проводили активну діяльність з організації музично-просвітницької роботи засобами хорового мистецтва.

Не можна розглядати особливості певної хорової школи без існуючих зв'язків її з професійною хоровою творчістю композиторів. Так, у певний час єдина професійна форма церковно-знаменного розспіву обумовила усю тодішню систему музичної освіти. Відповідно і хорова творчість напередодні відкриття та в перші роки існування Київської консерваторії вплинула на формування хорової освіти у цьому закладі. Дійсно, творчість М.Лисенка, К.Стеценка, О.Кошиця, М.Леонтовича, М.Вериківського та інших стала невід'ємною джерельною частиною феномену Київської хорової школи.

Динаміка співвідношення композиторської та хормейстерської діяльності у надбаннях Київської консерваторії опосередковано свідчить про значні якісні зміни не тільки у хоровій, але, в цілому, у професійно-музичній культурі України, що мали місце в цей період. Тобто, ми маємо підстави стверджувати, що рівень Київської хормейстерської школи «зворотно» діяв на рівень композиторської творчості і загалом музичної культури. Учителі-регенти ще з часів братських шкіл опанували методику пізнання рушійної сили мистецтва музики (на матеріалі інтонаційної будови знаменного розспіву). З часом вона набула концепції методики роботи над інтонацією в хорі і через енергетично-образні дискурси О.Кошиця, а пізніше методичних рекомендацій щодо ладового тяжіння (у 40–50-ті роки XX століття), уособилась у теорії «мотивного інтонування» (від співу по слуху, через аналіз логіки хорової музичної тканини, до проекції сутнісних якостей музичного мистецтва).

Еволюція особистості О.Кошиця як педагога-хормейстера полягала в пошуку гармонійного поєднання яскравої емоційності та диригентської «звукотворчої» волі, вибудові нового тембрального звучання хору. Диригент на недосяжну висоту підняв виконавську майстерність хорового колективу, при цьому вважаючи, що «співає не сам хор, а диригент, а хор тільки постачає звуки» [6, 311].

Практична діяльність О.Кошиця з керівництва хоровими колективами у період становлення Київської хорової школи нерозривно пов'язана з навчальними закладами, які успадкували досвід Києво-Могилянської академії та відіграли незамінну роль у подальшому розвитку професійної музичної освіти. Довкола цих навчальних закладів згуртовується місцева еліта, утворюючи співацько-хорові осередки. Подібну роль, вже на якісно новому щаблі, тобто професіоналізації хорового співу, почала відігравати створена на початку XX століття Київська консерваторія. Перші професійні хори О.Кошиця, К.Стеценка, Н.Городовенка засновано саме в Києві, і київська хорова еліта (Я.Калішевський, Я.Яциневич, В.Надєждінський та ін.) створили фаховий еталон, який ліг в основу диригентсько-хорових відділень спочатку Музично-драматичного інституту імені М.Лисенка, а пізніше Київської консерваторії.

У зв'язку з багатогранністю поняття «школа», критерії розрізнення конкретно історичних шкіл мають властивість бути полівалентними. Під цим поняттям розуміється сукупність предметно-логічного, соціально-наукового та особистісно-психологічного факторів (М.Г.Ярошевський). Виходячи з цього поняття, ми зупиняємося на висвітленні засобу передачі від покоління до покоління знань, умінь та навичок, оскільки хоровий спів є, певною мірою, активною діяльністю людей, що матеріалізується вокально-колективними засобами музичної виразності, які мають за мету висловити своє естетичне ставлення до оточуючого світу. Саме тому хоровий спів можна оцінювати як специфічний спосіб художньої діяльності, підґрунтям якого є прямий та зворотній зв'язок соціокультурних, художньо-естетичних, біофізіопсихологічних факторів.

Виконавська діяльність передбачає опанування певних навичок та цільових установок. Вона містить сукупність ознак, які поєднують множину понять. Виконавська модель містить у собі професійну майстерність хорової школи, нагромадження та передачу художнього досвіду поколінь, адже різне ставлення до одних і тих самих якостей хорового виконавства обумовлюється різноманітними ситуаціями, у яких вони функціонують. Цю закономірність можна прослідкувати, розглядаючи явище крізь призму діяльнісної категорії, котра спрямовує дослідницьку думку на динаміку перетворень способів у засоби, а засоби у систему дій хорової культури.

Певною прикметою у життєдіяльності та стійкості школи є реалії, начебто, другого, після тривалої перерви, спалаху інтересу до тієї чи іншої музики, того чи іншого композитора. І, можливо, це пояснюється наявністю в ній феноменологічних якостей, що актуалізуються з певною періодичністю, як сутнісний засіб самовідтворення, незалежний від часу та простору. Інакше це можна пояснити як прояв генетичної спадковості, бо як ще можна витлумачити, що атеїстично налаштовані кілька поколінь виконавців та слухачів, без будь-яких попередніх адаптацій із винятковою гостротою сприйняли забуту духовну спадщину нашого народу.

Отже, школа володіє, подібно до будь-якого організму, власною адаптацією до нових умов існування й водночас є системою, що регулює сама себе та забезпечує внутрішню єдність специфічної форми творчої діяльності – хорового виконавства. Однак, школа – не лише один із засобів виконавської діяльності, а й ширше – соціокультурного процесу. Являючи собою цілісну систему, що регулюється внутрішніми структурно-функціональними властивостями, вона здатна саморозвиватися та, відповідно, пізнавати власні завдання, які виправдовують її існування за рахунок тісного зв'язку з контекстом суспільного життя.

Носіями традицій школи, свідомо чи несвідомо, є педагоги, у здобутках яких закодовано досвід. Саме тому Б.Яворський вважав, що історичне існування музики базується на психофізичній основі [8], і саме воно є, як пише К.Зенкін, узагальненням епохи. Це є своєрідним тлумаченням існування не лише музики, а й конкретного застосування системи музичної освіти, що власне і символізує спосіб функціонування школи. Ось чому, кажучи про специфіку Київської школи, слід обов'язково говорити не лише про зовнішньо об'єктивну культурно-соціологічну ідею, а й про її конкретних носіїв – композиторів, педагогів, виконавців та слухацьку аудиторію. Оскільки творче кредо кожного окремого диригента-педагога, що функціонує

в множині форм його спілкування з учнями, неминуче пов'язане з поняттям школи. Завдяки всеохоплюючому символізму мислення, яке «випромінює» проекцію загальних художньо-культурних, ширше, духовних основ, у його діях завжди є присутньою «школа», яку він представляє. Школа – це ставлення до: надбань вітчизняного хорового досвіду, традицій, проблем суспільно-політичного буття, особистості, засобів впливу на свідомість людини, проблем виховання тощо.

Тріумфальне турне Української республіканської капели Олександра Кошиця по країнах Європи, Північної та Південної Америки відкрило світові українську пісню як візитну картку свого народу. Представники різних націй та народностей з великим зацікавленням знайомилися зі славетною історією, високою музичною культурою та традиціями українського народу. Слухачі обох континентів, навіть не розуміючи української мови, поринали у стихію народних пісень, усвідомлюючи їх красу та своєрідність. Отже, О.Кошиць зумів узагальнити музично-хоровий досвід свого народу та вивести його на всесвітній рівень.

На диригентсько-вчительських курсах підготовки українських диригентів у Вінніпезі (Канада) О.Кошиць навчав мистецтву хорового диригування й читав лекції про українську музику загалом та народні пісні зокрема. Будучи високоосвіченим й глибоко ерудованим музикантом, О.Кошиць виніс за межі України розповідь про історію української народної пісні, її сутність, розмаїтість й багатство. «Це не лекції чи виклади, а просто демонстрація українства» [6, 96], – підкреслював він у своїх спогадах. Схвальні рецензії на його концерти друкувала вся європейська преса. Критики високо оцінили українські пісні, вокально-хорову культуру, зокрема високий мистецький рівень хору. Виступи капели незмінно користувалися успіхом та популярністю. Колектив, який вирізнявся красою та багатством голосів, володів неперевершеним мистецтвом співу, вмінням створювати навдивовижу глибокі, правдиві, неповторні образи.

Характерною ознакою хорової школи О.Кошиця є менталітет української співочої традиції, побудований на високій духовності нації, з опорою на знання тонких психологічних механізмів хорового колективу, вміння керівника творчо спрямувати художні прагнення виконавців. У роботі з хором О.Кошиць велику увагу приділяв усвідомленню виконуваних творів, пошуку адекватних засобів найповнішої передачі образу художньо-музичного твору.

Хорова школа Олександра Кошиця є «звуковим шедевром музичного мистецтва. Чудова, тонка градація в динаміці… сповнене високого прагнення виконання мусять бути визначені дійсно незрівнянними» [1, 67]. Вся його творча діяльність пов'язана з народною музичною творчістю, з якою митець черпав силу та наснагу. О.Кошиць зазначав, що правдиве, живе, талановите виконання музичних творів може «промовляти тільки новою мовою до людської душі. А цю мову можна взяти тільки з вічного дерева художньої правди – народної музичної творчості» [5, 43].

Література

1. Антонович М. Кошиць Олександр Антонович – композитор церковної музики і диригент. – Вінніпег, 1975. – 156 с.

2. Кікис І. Джерела церковної музичної творчості Олександра Кошиця // Наукові записки ТДПУ ім. Володимира Гнатюка. Серія: Музичне мистецтво. – №1. 1998. – С. 7–10.

3. Королюк Н.І. О.А.Кошиць // Корифеї української хорової культури ХХ століття. – К.: Муз. Україна, 1994. – С. 81–108.

4. Кошиць О.А. З піснею через світ. Подорож української республіканської капели. Вид. 2-е. – Вінніпег, 1986. – Т. 1. – 194 с.

5. Кошиць О.А. Про українську пісню і музику. – К.: Музична Україна, 1993. – 52 с.

6. Кошиць О.А. Спогади / Упоряд. М.І. Головащенко. – К.: Рада, 1998. – 326 с.

7. Пархоменко Л.О. Творчість А.Веделя і Кошицева місія // Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – Вип. 11. – К., 2001. – С.121–126.

8. Яворський Б.Л. Избранные труды: В 2 т. – М., 1987. – Т. 2. – 365 с.

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

РІХАРД ШТРАУС НА ШЛЯХУ ДО СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ

Ріхард Штраус − один з визнаних метрів музики минулого століття, засновник цілого напряму − *нової музики*, який спирався на літературну програму в своїх композиціях, став еталоном творчості, що зберігає нитку спадкоємності від Ліста, Берліоза, Вагнера, дедалі більше охоплюючи художню ретроспективу, по-своєму відгукується на художні віяння епохи. Ніколи Р.Штраус не зупинявся на досягнутому, ніколи його твори не переставали вражати своєю новизною, але при цьому він завжди залишався самим собою: не переступав межі, котра відділяє високе мистецтво від епігонства або експериментаторства. У самій традиції він знаходить можливості розширення обріїв художньої свідомості, досягаючи високого рівня художнього узагальнення. Створені ним образи зростають з усталених форм та жанрів класичної музики, не минають, відповідно до змісту творів, зустрічі з різними мовними пластами.

Недивно, що в музиці Р.Штрауса живуть образи-символи, тобто інтонаційні сполуки, здатні відокремитись від літературної програми твору і нести у собі ємний зміст, що стає узагальненням духовних колізій дійсності. На образи-символи звертає увагу Г.Орджонікідзе, коли з'ясовує можливості опери як жанру. Нас головним чином цікавить те, завдяки чому творчість композитора знаходить все більше визнання у контексті сучасної культури, і яку роль у цьому відіграє сам синтез мистецтв та програмність як сполучник між засобами виразності та новою образністю.

Мета запропонованого дослідження полягає в виявленні найбільш суттєвих рис творчості Ріхарда Штрауса, що йдуть від його ставлення до літературної програмності як основи творчих задумів.

Чекати від Ріхарда Штрауса палких сповідей не варто, це була людина, яка виховувалась в атмосфері Байрьойту і сприйняла ідеали мистецтва минулих епох. Якщо мати на увазі паралель з творчими особистостями минулого, то, безумовно, варто звернути увагу на величезний імпульс, що йшов від Ріхарда Вагнера − новатора, творця романтичних міфів на основі поєднання драми й музики, що сталось, на думку композитора ще в античну добу. «У греків, − пише Вагнер, − досконале мистецтво (драма) синтезувало все, що…являлось символом всієї глибини грецької культури» [2, 127]. Певно, що античність та християнство визначили напрямок розвитку всієї європейської культури і стали тими полюсами тяжінь, між якими прокладала собі дорогу творча думка минулого століття.

Але більш значимішим є те, що, звертаючись до класики, Р.Штраус прагнув у своїй творчості відстояти *цілісність сприйняття світу* і тим протидіяти гнітючий трагічній атмосфері часу. Він не грає у класику, не створює варіації на стиль, коли звертається до античних сюжетів у більш пізній період після «Аріадни у Наксосі» (1912), він вірить у живучість самих жанрових моделей класичної доби, тому міг би бути причетним і до композиторів академічного напрямку, аби не відчував потреби оновлення музичного мистецтва відповідно до змін у світовідчутті. Створюючи яскраві характеристики своїх героїв, він відчуває те, як вони співвідносяться з загальним контекстом культури.

Якщо так, то творчість багатьох митців насичується символами й спирається на них: і споглядання Йозефа Гайдна, і, у дещо меншій мірі, Ріхарда Штрауса, можна пов'язати з сяйвом

© Гужва О. П., 2007

сонця, радістю земного буття, що сторониться сутінок ночі і не хоче ніяк сприйняти нескінченість людських страждань, бо і Йозеф Гайдн і Ріхард Штраус завжди діяли, щось робили для того, щоб допомогти іншим, уникаючи самої рефлексії над зробленим, відсахуючись від безодні духовної драми. Так було у них у житті і у творчості − тут вони скоріше випромінювали оптимізм, аніж поринали у тугу, бо мали подолати трагізм буття, і цим також допомогти людям.

Не дивно, що їх мистецтво бере початок з джерел народної творчості, звідси ж, з народного сприйняття світу, беруть початок і самі символи буття. У Гайдна, наприклад, в ораторії «Пори року» символами стають циклічні зміни у природі, що водночас сприймаються як етапи життя людини, що належить етносу та сім'ї і невід'ємні від праці та зв'язку з природою. Символи живуть і в духовних творах Гайдна, і в світських, бо усе на життєвому шляху людини огортається символами, що йдуть від Священного Писання.

Виникає необхідність вказати на один з мотивів-символів, котрий з'являється у трьох композиторів: в «Соломії» (1905) Р.Штрауса − Г.Орджонікідзе називає його «мотивом жаху і любові» [7, 224], «Піснях Гурре» (1901) А.Шьонберга (мотив восьми флейт в оркестровому вступі до «Пісні лісного голуба», що є трагічним вісником вбивства Тове), у Другій симфонії до-міном Гуго Кауна (1907) − тема-сфінкс, що визначає трагічний колорит твору і стає перешкодою в становленні ліричної сфери.

Уся європейська культура зростає з релігійного споглядання світу, з молитви і хвали діянням Господнім, проповіді і святих таїнств. (Дещо декларативно, але знову ж на основі символів, святі таїнства відтворюються у вагнерівському «Парсифалі»). Однією з найважливіших у релігійному спогляданні є *ідея оновлення, перетворення*: «Перетворюйтесь оновленням розуму вашого, щоб пізнати, що є воля Божа, блага, угодна і досконала», говорить апостол Павло [Рим.: 12,2.]. Саме сакральна ідея *оновлення та перетворення* лежить в основі *симфонізму як методу художнього узагальнення*, що впроваджується у жанрах симфонії та сонати, а з часом поширюється на усі жанри музичного мистецтва. Метод симфонізму живить і творчість безпосередньо Ріхарда Штрауса.

Піднесеність, ригоризм, патетика самого слова і синтетичних форм мистецтва у межах релігійного споглядання та культового дійства виховують людину дії − homo agens, рівно як і людину розумну − homo sapiens. Не виключення й людина, що віддається «космічному такту гри» (за Шпенглером або Хейзингою) − homo ludens, котра заявляє про себе ще в первісну добу та добу язичництва, з якою марно було боротись у подальшій історії. Людина, що грає, стала частиною народного буття та народного світогляду, вона злилася з карнавальними дійствами та сміховою культурою Середньовіччя та Відродження (за Бахтіним); людина, що грає, випромінює життєву силу, котра у мистецтві класики знаходить вираз у жесті та пантомімі, багатстві проявів думок та відчуттів, що врешті-решт, окрім театру, трагедії та комедії, знаходять втілення у балеті − синтетичному мистецтві, метою якого, здається, є *ідея універсального буття*, що розкривається через символи, що перевершують слово своїм змістом. Бо вже тут у танці, ритуалі, дійстві закінчується влада слова, і музика займає верховенство, що стає більш відчутним з проявом симфонічного мислення, але вже наприкінці XIX – початку XX століть у Чайковського, Глазунова, Равеля – аж до наших днів: Щедріна, Шнітке, Губаренка.

Ріхард Штраус залучився до творчості у момент остаточного формування системи музичного мислення, що спирається на тональність та функціональні зв'язки між акордовими сполуками, і скоріше був адептом цієї системи, ніж її руйнівником. Сучасникам невипадково спадало на думку, що він, глава *нової музики* − найвпливовішого напрямку у мистецтві, − закостенів у своїх принципах і є справжнім попом і навіть папою (Регер, Малер). Мало хто розумів, що горизонт його думки поширюється на весь контекст європейської культури і прагне відстояти її здобутки, долаючи, як ми маємо з'ясувати, трагізм як ознаку всієї культури і самого

буття. Мало хто звертав увагу на те, що Штраус по-своєму збагачував техніку композиції і у сфері ладу, інтонації, тембру, ритму, коли цього потребував власне художній задум.

Художній задум зумовлював таку ж, як у Гайдна, спрямованість до символіки, мовних архетипів, котрі існують в музиці і світогляді Ріхарда Штрауса і знаходять втілення як у межах симфонічних жанрів, так і в жанрі опери, котрі споріднюються між собою.

Символи займають певне місце в «Соломії» (1905) та «Електрі» (1908), так само як і в «Кавалері роз» (1910) або «Дафні» (1937). Символи контролюють усі моменти дії, як те трапляється у Малера або Стравінського і в драматично напружених творах. У сутінки ночі Р.Штраус зазирнув, коли створював свою «Соломею» і змальовував зустріч героїні з пророком Іоканааном: мала сприйняти зерно істини, знайти спокій своїй душі, а скотилась до спокуси: «я зачарована твоїм тілом» −"je suis amoureuse de ton corps"− це слова Соломеї, в музиці − це «мотив жаху і кохання» (за Г.Орджонікідзе). Сполохи ночі як символ позасвідомих сил буття оживуть у балеті Флорана Шмідта «Трагедія Соломії», а потім у «Весні священній» Ігоря Стравінського, де «обрану», саму прекрасну дівчину, мають принести в жертву*.

«Життєписи» героїв симфонічних поем Р.Штрауса також не звільнені від складної метафізики буття та смерті. «Макбет» по Шекспіру, «Дон Жуан» по Н.Ленау, «Дон Кіхот» по Сервантесу хоча й сприймаються, як певні характери, проте не звільнені від печаті споглядальності, що існує у більш філософській симфонічній поемі «Смерть та просвітління». І смерть, і просвітління − знову символи. Переконуємось, йдеться про символи у широкому розумінні як константи свідомості, що позначаються на виборі героями творів своєї долі, які стають разом з тим ознаками світобудови Р.Штрауса і багатьох інших композиторів.

Своє захоплення цією ж оперою передає Стравінський. Він знайомиться з оперою Р.Штрауса «Електра» під час «Російських сезонів» у Лондоні у лютому 1913 року і ділиться своїми враженнями з Максиміліаном Штейнбергом: «Чи був ти на «Електрі»? Я був двічі, і в повному захопленні. Це кращий його твір. Хай говорять про постійно властиві Штраусу вульгаризми − я скажу лише на це, що, по-перше, якщо глибше проникнути у витвори німецького мистецтва, то побачиш, що всі вони цим страждають, а по-друге, час зуміє згладити відсутність смаку, що шокує сучасників, і представити твір таким, яким він є насправді. «Електра» Штрауса річ чудова!!!» [10, 471].

Символ народжується там, де відбувається зустріч з вічністю, вічними темами і образами. Звертання митців минулого століття до античної і біблійної тематики зумовлене прагненням розширити уяву про параметри людського буття, оновити свідомість людини, змушуючи пройти її крізь випробування разом з героями та образами минулого і пережити катарсис, відчувши оновлення душі.

Дійсно, не один Ріхард Штраус занурюється у минуле, вічні теми. На цих теренах духовності, що належать сивій давнині, зустрічаються всі визначні особистості і навіть антиподи минулого століття: Ріхард Штраус та Густав Малер, Макс Регер та Арнольд Шьонберг, Сергій Рахманінов та Олександр Скрябін, Дебюссі та Венсан д'Енді, Сергій Прокоф'єв та Дмитро Шостакович, Георгій Свірідов та Альфред Шнітке − всі вони створюють дійсні шедеври, саме завдяки тому, що спираються на образи-символи.

Навіть геніальним музикантам, сучасникам Р.Штрауса, не все було зрозуміле у його мові, що сприймалося як вульгаризми. Водночас саме з «вульгаризмів», котрі вбачає у опері «Електра» І.Стравінський, поринання у стихію народно-побутових жанрів народжується багатошаровість змісту штраусівських образів, що підіймаються до значення символів і викликають не лише нове тлумачення відомого сюжету, а й вказують на його важливість для усього контексту культури, де переглядаються моральні принципи, де зростає нова уява про можливості людини, що попадає у складні життєві ситуації. Осучаснення античних образів та сюжетів у контексті європейської культури стає найбільш помітним явищем. Достатньо вказати на

«Орестею» Танєєва, «Царя Едипа» Внеску та Стравінського, «Мойсея та Аарона» Шьонберга, «Дафніса і Хлою» Равеля, меси та псальми Кодая, Мійо, Яначека, Пуленка, реквіями Форе, Бріттена, "Stabat mater" Шимановського, Пуленка, «Пассіони» Пендерецького.

На прикладі творів Р.Штрауса бачимо, що кожен його твір водночас являє собою *оновлену* систему художнього мислення, причому це оновлення стосується різних рівнів художнього цілого, проте ніяк не пориває ні з риторикою, ні з програмністю, які в контексті belle époque являють собою одне ціле. І риторика, і програмність постають як тип мислення і засіб розгортання музичної думки і художнього цілого, що споріднюються зі словом, видовищем, театром, для якої музична естетика віднайшла слово *програмність*.

З програмністю на межі XIX–XX ст. асоціювалося і на ній концентрувалося багато досягнень європейської музики за досить тривалий період її розвитку (приблизно, з середини XVIII ст. – моменту формування основних жанрів гомофонної інструментальної музики).

Глибинні поштовхи, які неодноразово протягом XVIII–XIX ст. розхитували, потрясали всю систему музичного мислення, насамперед виявлялися в тому, що руйнувалася і по-новому складалася залежність між засобами виразності і художньою образністю, між структурою і змістом музичного твору. Але, безумовно, показовим залишається той факт, що названа залежність знов кожен раз відновлювалася завдяки програмності. Суть програмності, її природа, в тому і полягає, щоб бути провідником між новими засобами виразності і новою образністю. І цим, очевидно, пояснюється проходження даного явища крізь всю історію музики [4, 21].

Недивно, що на початку минулого століття була уперше в європейському музикознавстві здійснена класифікація типів програмної музики і з'явилися перші роботи з історії програмної музики: Klatte W. Zur Geschichte der Programmusik. − B., 1905; Klauwell Otto. Geschichte der Programmusik von Ihren Anfängen bis zur Gegenwart. − Leipzig: Br.& h., 1910. Отто Клаувеля вказує на здатність програмності впливати на розвиток інструментальної музики і безпосередньо музичні закономірності, перш за все на музичну форму [16,VII]. Наведена німецьким дослідником класифікація типів програмної музики не втратила своєї актуальності і нині. Нагадаємо її:

І тип. Програма не впливає на форму музики, у ній зберігається традиційна будова. Приклади: Пасторальна симфонія Бетховена і «Танці смерті» Сен-Санса.

2 тип. Програма веде до своєрідності нової форми, котра, хоча й не сумірна з попередніми традиційними формами, але все ж у своїй логіко-музичній будові більше зобов'язана їм, а не програмі. Приклади: Vorspiel до «Лоенгріну», а також різні середні частини в симфоніях Берліоза.

3 тип. Твір народжується з необмеженого слідування за програмою і її подробицями, чисто музичне у ньому залишається незбагненим поза співставлення з програмою… Приклади: «Що чути на горі» Ліста і «Дон-Кіхот» Р.Штрауса» [16, V−VI].

На літературну програму, або принцип *поемності*, спираються майже усі визначні композитори минулого століття, незалежно від творчого напрямку: Танєєв, Рахманінов, Скрябін, Малер, Шьонберг, Франк, Онеггер. Але не було, здається жодної школи або напрямку, де б система музичного мислення, заснована на тональності, не відзначала свій «золотий вік» так, як це здійснювалось адептами *нової музики*. Виняткове значення тут надавалося кожному елементу структури (інтонації, форми, гармонії, тональності) з точки зору змістовності, а вірніше – крайньої символіки давно апробованих семантичних характеристик − на що звертає увагу Едмунд Вахтер у своїй дисертації «Проблеми форми в симфонічних поемах Ріхарда Штрауса (приймаючи до уваги його сценічні твори)» − Wachten Edmund "Das Formproblem in den sinfonischen Dichtungen von Richard Strauss (mit besonderer Berücksichtigung seiner Bühnenwerke)" / Diss. Berlin, 1933.

Під знаменами «нової музики» на початку минулого століття об'єднувалось багато композиторів: Людвіг Тюль, Зігфрид фон Хаузеггер, Макс Шиллінгс, Герман Бішоф, Фрідріх

Клозе, Ернст Нікоде, Ернст Бьое, Рудольф Зігель. Не важко до цього списку імен залучити інших композиторів, котрі були прихильниками програмної музики і експериментів почасти форми та засобів виразності. Рідко чулися голоси протесту. Один з них належав Феліксу Вейнгартнеру, прихильнику Густава Малера, композитору-традиціоналісту і диригенту, автору книги «Симфонія після Бетховена» (Weingartner Felix. Die Symphonie nach Beethoven. − Berlin: Fischer Verlag, 1901).

Дійсно, поставлені запитання досить актуальні й зараз для долі жанру симфонії. І хоча ні у Вейнгартнера, ні у інших критиків не вводиться поняття «жанр», замість нього виступають рівні йому по значенню поняття «форми», «тонової будови» ("Form", "Tongebilde"), але разом з тим опрацьовується його вірне розуміння як зв'язку і обумовленості між змістом та структурою. Дещо пізніше, 1916 р., Пауль Беккер вказує ще на один важливий фактор у розвитку жанру − філософсько-соціальний: «у музичній формі певного часу представлено рівень пізнання суспільства, осягнута велика об'єднуюча ідея буття, діяльності, котра сама себе сприймає як «живий образ»…» [1, 192].

Штраус був одним з тих композиторів, хто досяг визначних висот у розвитку жанру симфонічної поеми і жанру опери, услід за Вагнером, прагнучи об'єднати їх можливості. Недивно, що для багатьох музикантів він був взірцем, осторонь його досягнень не пройшов жоден визначний композитор сучасності.

Він прожив у своєму маєтку, у Гарміші, викликаючи повагу навколишніх мешканців як син відомого музиканта, що грав у оркестрі самого Ріхарда Вагнера. За часів ІІІ рейху ця обставина сімейного життя композитора відігравала неабияку роль: він міг відчувати себе на Олімпі, бути міністром, займатися творчістю і не зливатись з масою знедолених. Штраус зізнавався: «Я не переношу трагічної атмосфери сучасності» [5, 18]. І певно відмінності у самому сприйнятті світу відокремлювали його від деяких митців, скажімо, Малера, з яким його зв'язували насправді дружні стосунки. "Rivalität und Freundschaft" − «Суперництво і дружба» − таке визначення стосункам обом композиторам дала Герта Блаукопф, і ми спробуємо розібратись у цих складних відносинах, що проливають світло безпосередньо на тему дослідження. Малеру дано було визнати в особі свого сучасника великого оперного композитора, рівно, як і Штраус усвідомлював те, що Малер-симфоніст для свого часу залишається неперевершеним. Зупинимося на свідоцтвах цього взаємного визнання.

1907 р. Малер двічі був присутній на виконання «Соломії», за постановку якої він боровся до останніх днів свого перебування на посту директора Віденської придворної опери і яку йому не вдалося здійснити, і двічі у нього виривалися захоплені відгуки. Приведемо лише одне з них: «Соломія» абсолютно геніальний, дуже сильний твір, який, поза сумнівом, належить до найзначніших із створених в наші дні. У нім під купою сміття живе і діє вулкан, підземний вогонь, а не простий феєрверк. Мабуть, так само справа йде і з самим Штраусом як особистістю. Та все ж я з давніх пір поважаю таке явище, а зараз моя пошана зміцнилася ще більше. Як я радію цьому! Тут я можу йти поряд з Штраусом скрізь і в усьому» [6, 244].

Штраус також двічі з достатньою визначеністю висловився про творчість Малера. Перший раз з нагоди п'ятдесятиріччя, коли писав вітальний відгук ювілярові, де віддав данину «пластиці інструментування, абсолютно зразковій» [17, 210], що було для Малера найвищою нагородою, оскільки він довго відчував перевагу в цій області свого колеги. І вдруге, коли відобразив у своєму щоденнику думки, пов'язані із смертю Малера. У цих думках відображено те, що може бути сприйнято як motto до багатьох малерівських симфоній і, можливо, було для самого Штрауса таким же бажаним і бездоганним. Йшлося тепер про найпотаємніше для обох, про те, що вони могли заповідати майбутнім поколінням музикантів: «Етичне очищення, виходячи з власної сили, звільнення в роботі, поклоніння вічно божественній природі» [17, 211].

Невипадково в штраусівській симфонії «Доместіка» проглядає щось схоже з малерівською П'ятою симфонією – її фіналом, до якого понад усе може підійти дане motto**.

У Альпійській симфонії Штраус вже не прагне виставити «себе на показ», як це було в «Житті героя» і в «Доместіка». Тільки прихованою, не вираженою в музиці цієї симфонії опинилася суперечка з Малером, страждаючим разом зі всім людством, чого, можливо, не міг собі дозволити Р.Штраус, що «сибаритствував» (М.Буттінг).

Тож недивно, що більш за все Альпійська симфонія (1911) нагадує Шосту «Пасторальну» симфонію (1808) Бетховена і Четверту симфонію (1917) Ф.Вейнгартнера. Дати написання творів різні, а зближає їх тональність, безконфліктність драматургії, звернення до класичних форм, наскрізний розвиток певного сюжету: наявність у кожному своєї бурі під час літньої грози.

Чи можна було передбачити, що наявність безконфліктної драматургії стане покажчиком симфонізму останніх десятиліть минулого століття, а природа буде викликати до себе поклоніння і стане основним образом-символом в пізнанні дійсності і світу. Трагізм життя залишився трагізмом, а симфонія зберегла у собі початки, що йдуть від релігійного споглядання і проголошують радість буття.

Ріхард Штраус вийшов на via triumfalis не лише на оперній сцені, як те здавалося Герті Блаукопф [17, 171], а й у сфері симфонічної музики. В усіх жанрах знаходить відбиття цілісне світовідчуття композитора, який усіма засобами боровся з гнітючою атмосферою часу. Музика в його уяві була наділена магічною силою, перевершуючи слово, вона, проте, зберігала його сакральне значення. Можливо тому правда висловлення цілком залежала у композитора від його етичної спрямованості. Звідси й прагнення надати образам життєвої сили, кожен з них народжується у висоті народного світоспоглядання і зв’язаний з побутовими жанрами. З класиками Ріхарда Штрауса об’єднує не тільки бетховенський девіз «так повинно бути» − “Es muβ sein”, а й відчуття більш широких параметрів буття, де земні проблеми відступають, де сяє сонце, де природа надає сили, де відбувається оновлення душі й тіла. Тож не тільки у Малера, скажімо у Другій, Третій, Четвертій, Сьомій симфоніях ми зустрічаємось з безконфліктною драматургією, а й у Штрауса, котра давала змогу вийти на новий рівень художнього узагальнення, завдяки опорі на символи.

Символіка висловлення проявляється у минулому столітті завжди в ємних ідейних задумах, де відбувається звернення до вічних тем і сюжетів, що беруть початок від епохи античності або Священного писання. Завдяки цим темам свідомість композиторів залучається до творення міфів, набуває можливості відтворювати світ у його становленні та багатомірності.

Відтак, Ріхард Штраус – визнаний глава *нової музики* – цілого напрямку, який віддавав перевагу програмній музиці, став еталоном творчості, що зберігає нитку спадкоємності, яка йде від Листа, Берліоза, і разом з тим відгукується на художні віяння епохи. Як і адепти Шьонберга, він відчув на собі подих експресіонізму, але зупинився перед тією межею, яка відокремлювала високе мистецтво від рішучого експериментування, від якого на початку століття відмовлялися також самі нововіденці.

Якийсь час Шьонберг знаходився під гіпнозом творчості Р.Штрауса і створив твори, що стоять в одному ряду з кращими завоюваннями програмного симфонізму початку століття. (Досить назвати струнний секстет «Просвітлена ніч», симфонічну поему «Пеллеас і Мелісанда», «Пісні Гурре».)

Афоризм Шьонберга: «оперна музика є не щось інше, як велика симфонія у супроводі голосів» [14, 262] мав достатньо підтверджень в контексті часу.

Широко упроваджуються в оперу структурні закономірності інструментальної музики, наприклад, в операх «Дальній дзвін» Франца Шрекера і «Аріана і Синя Борода» Поля Дюка, відомих представників нової віденської школи. Відмітимо, що ідея заломлення в опері форм

інструментальної музики, не без впливу з боку вищеназваних композиторів, знайшла віддзеркалення і в творах А.Берга, будучи тісно пов'язаною з розвитком образних антитез, проникненням в оперну драматургію принципів симфонізму.

Впродовж всього творчого шляху Ріхард Штраус залишався вірний традиційним жанрам, самій системі мислення, на якій вони зросли. Це мало величезне значення для подальшого розвитку музичного мистецтва і було навряд чи зрозумілим, принаймні, для більшості соратників по ремеслу. Визнання приходить до Ріхарда Штрауса з плином часу, засвідчуючи його внесок у розвиток мистецтва і причетність до вершинних явищ духовної культури.

Примітки

*На зв'язок між собою трьох творів вказує Б.Ярустовський [13, 189].

**Аби не деяка дистанція в часі – усього кілька місяців – видання обох творів: Доместіка – червень 1904, П'ята – листопад 1904, мова могла б йти про несвідоме запозичення з боку Р.Штрауса, але нам не відомо, чи знав Штраус П'яту симфонію по рукопису, котра була вже завершена 1901 р.

Література

1. Беккер П. Симфония от Бетховена до Малера. −Л.: Тритон, 1926.
2. Вагнер Р. Избранные работы. − М.: Искусство, 1978.
3. Друскин М. Иоганнес Брамс. Симфонии, концерты /Друскин М. Избранное. Монографии. Статьи. − М.: Сов. композитор, 1981. −С.119−123.
4. Конен В. Театр и симфония. – М.: Музыка, 1975.
5. Крауклис Г. Симфонические поємы Рихарда Штрауса. – М.,1970.
6. Малер Г. Письма. Воспоминания. 2−е изд. – М.: Музика, 1968.
7. Орджоникидзе Г. «Саломея» и «Электра» Рихарда Штрауса (к проблеме экспрессионизма в опере) // Музыкальный современник. – Вып.5. −1984. − С.214−245.
8. Орджоникидзе Г. Опера Рихарда Штрауса «Кавалер розы» //История и современность: Зб. статей. − Л.: Сов. композитор, 1981. − С.150−170.
9. Св. Иоанн Кронштадский. Моя жизнь во Христе или минуты духовного отрезвления и созерцания, благоговенного чувства, душевного исправления и покоя в Боге. − М., 1991. – Т. 2.
10. Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. − М.: Сов. композитор, 1973.
11. Царева Е.М. Иоганнес Брамс. −М.: Музыка, 1986.
12. Шимановский К. Воспоминания. Статьи. Публикации. – М., 1984.
13. Ярустовский Б. И.Стравинский. Эскизная тетрадь (1911−1913гг.). Некоторые наблюдения и размышления // И.Ф.Стравинский. Статьи и материалы /Сост. Л.С.Дьячкова; под общ. Ред.. Б.М.Ярустовского. − М., 1973. − С.162−206.
14. Berg A. Schönbers Gurrelieder. Führer. (Gedichtstext u. thematische Analyse). – Leipzig - Wien: Un.-Ed., 1914.
15. Donath A. Lesser Ury. − Berlin: Max Perl, 1921.
16. Klauwell Otto. Geschichte der Programmusik von Ihren Anfängen bis zur Gegenwart. − Leipzig: Br.& h., 1910.
17. Mahler G. – Strauss R. Briefwechsel 1888-1911. Hrsg. Und mit einem musikhistorischen Essay vorsehen von Herta Blaukopf. −München−Zürich: Piper, 1980.
18. Wachten Edmund "Das Formproblem in den sinfonischen Dichtungen von Richard Strauss (mit besonderer Berücksichtigung seiner Bühnenwerke)". – Berlin, 1933.
19. Weingartner Felix. Die Symphonie nach Beethoven. − Berlin, 1901.

Хуан Ге
професор університету
Шен Жен (Китай)

ДО ПИТАННЯ ПРО ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ "СТРАСТЕЙ ЗА МАТФЕЄМ" Й.-С. БАХА

Художня цінність "Страстей за Матфеєм" перевірена часом. Глибина ідейно-образного змісту і гострота поставлених морально-етичних проблем переборюють традиції і часові кордони епохи створення твору. Для кожного наступного покоління вони заново відкриваються у світлі хвилюючих його проблем, оголюючи нові, непізнані грані своєї досконалості, нові закони майстерності, надаючи величезний матеріал для дослідження.

У статті ми спробували на прикладі "Страстей за Матфеєм" пізнати й висвітлити, в міру можливостей, грані майстерності генія, обмежуючись аспектом композиційних особливостей твору.

Зазначимо, що в основу лібрето "Страстей" покладена євангельська оповідь від Матфея про страсті Христові – одне з чудотворних явлень у Новому заповіті. Текст Євангелія збережений і даний у речитативах діючих персонажів, що перейшли відтіля в лібрето. Характер цієї оповіді епічний: розмірений за темпом, емоційно стриманий, зовні безпристрасний, який докладно викладає передпасхалъні події й у їхньому світлі об'єктивно, лаконічно експонує легендарно-історичних героїв.

Євангеліє представляє ясну лінію сюжету – зрадництво, мученичество, смерть і воскресіння Христа, що відповідає християнській ідеї спокути через жертвенність і винагороду після смерті. У лібрето сюжет цей дещо скорочений – зрадництво, страждання, смерть*. Представлений дещо абстрактно і гранично коротко, сюжет композитором мов би наблизився до реального буття, відбивши в собі тисячі подібних людських трагедій, і саме завдяки своїй історичній життєвості набув сили та сенсу великого життєвого узагальнення. При всій виразовій простоті сюжетна лінія насичена великою значеннєвою ємністю, відкіля і встановлюється можливість декількох її художніх тлумачень.

У лібрето "Страстей за Матфеєм" вона втілена і трактована дещо інакше, чим у Євангелії. У лібрето перейшли всі діючі особи Євангелія, крім того, туди введені хорали і новий персонаж – Донька Сіону, окремі риси якого дозволяють йому зайняти в драматургічній цілісності провідне місце.

В умовностях сценічного жанру "Страстей" сюжетна лінія отримує алегоричне втілення, у лібрето ця алегоричність ускладнюється безпосередньо вираженою спрямованістю. Звідси – складність образного ладу лібрето і його музичного втілення: при всій своїй конкретності контексту, всі образи "Страстей", взяті окремо від тексту – Христос, Пілат, Іуда, Євангеліст та ін. – є узагальненим, символічним уособленням абстрактних понять, почуттів – добра, великої духовності, жертовності, підступництва, заздрості і тощо – і вносять в оповідь величезний світ стихії саме людських пристрастей. Кожен персонаж має своє визначене емоційно-естетичне призначення. Всі образи "Страстей" з першої ж появи виступають в основній даній від самого початку своїй якості; у процесі дії виявляються лише нові їх градації чи відтінки. Кінцевий же результат еволюції образу проступає вже в момент його експозиції (у силу специфіки музичного мислення Баха, ця властивість образу особливо яскраво виявляється в музиці). Здатність поступальної еволюції відноситься швидше до другої – значеннєвої сторони (функції) образів, ніж до реально-сценічної, і притаманна вона образам динамічним. Це насамперед

© Хуан Ге, 2007

Христос і Донька Сіону, потім Петро, Іуда. Але динамізм їх становлення "протікає" у світлі епохи: образ розкритий композитором не як динамічно розвинений характер, а як одна з персоналій ідеї.

"Страсті" Баха не мали на меті індивідуальної розробки образів. Створити не індивідуальність, не характер у його динамічному становленні, а "єдиночасову" характеристику образу через афект чи низку афектів – ось чого домагався Бах, наслідуючи традиції та ідеали своєї епохи. Причому ці почуттєві, афектовані характеристики Бах дає лише чуттєво-динамічним, чуттєвим, а значить і образам, що розвиваються естетично – носіям ідеї, що дають важливий поштовх для її розвитку.

Очевидно, почуття для Баха – це ключ до пізнання його гуманістичного вираження "Страстей". Образи, менш важливі в цьому відношенні, чуттєвих характеристик не мають. Ступінь індивідуалізації образів знаходиться в прямій залежності від значення даного образа в розкритті ідеї, від його значеннєвої наповненості. Важлива не життєписна, характеристична обробка, а місце, призначення конкретного в розкритті загального.

Відчужено існує персонаж Євангеліста. Він найбільш реальний і конкретний і "заангажований" до лібрето, як і в Євангелії для об'єктивно безпристрасної оповіді про прадавні події. У "Страстях" він представлений речитативами - непрямою мовою очевидця, яка періодично переривається прямою мовою героїв оповіді, хоралами чи аріями Доньки Сіону. Усі речитативи "Страстей", а передусім речитативи Євангеліста, зосереджують у собі розвиток дії, основну його динаміку. У музичній вимові Баха речитативи Євангеліста знаходять багату емоційну, іноді експресивну наповненість живої людської мови, від чого дія, передана в них, набуває реальності в теперішньому часі.

У лібрето присутній дійовий персонаж, "оспівуючий" Христа, – Донька Сіону. Таке його пряме сценічне призначення. З іншого боку, образ Доньки Сіону виконує функцію осмислення дії, почуттєво обігруючи її. Донька Сіону естетично й емоційно "режисує" спектакль, виносячи "вирок Паркі" тим чи іншим діючим персонажам чи подіям, ототожнюючи себе зі слухачами, тим самим керуючи їхнім сприйняттям та свідомістю, моралізуючи їх подібно хору в античній трагедії, Донька Сіону коментує події: співчуває страждаючому Христу, Петру, таврує Іуду, обвинувачує учнів. Цей образ призначений також і для виявлення церковної моралі, ідеї тексту.

Значення образу Доньки Сіону велике протягом усього твору, до кінця якого воно особливо зростає. Викликано це, з одного боку, сюжетною (сценічною ситуацією) – власне мученням, катуванням Христа, а отже, посиленням співчуття йому, а також його смертю, тобто припиненням його сценічного буття. З іншого боку – це викликано композиційною необхідністю вивести і закріпити мораль наприкінці твору.

У лібрето "Пристрастей" введено також низка хоралів (деякі з них перетворені Бахом у хоральні фантазії**). Хорали – це ґрунт, з якого виростає образ Доньки Сіону, ґрунт смисловий та музичний, але менш динамічний і більш об'єктивний: образ хоралів – збірний, масовий; у ньому – найбільше узагальнення релігійної символіки. В образі Доньки Сіону думка (ідея) хоралів конкретизується. Хорали мов би виражають готовність пастви взяти участь у дії – примкнути до Доньки Сіону – і несуть функцію прямого морально-етичного впливу на публіку.

Христос – головний персонаж – оточений іншими дійовими особами, що у сукупності складають мов би тло, середовище для розгортання його образу. Це – Петро, Іуда (образи, що також розвиваються), Пілат і його дружина (статичні і другорядні). Їх бажання і вчинки – це причини, поштовхи, що викликають ті чи інші перипетії страждань Ісуса, що "заставляють" його образ розвиватися в дії (розвиватися драматургічно).

Драма на сцені, як і в Євангелії, розігрується між персонажем Христа, з одного боку, фарисеями, що обурили проти нього юрбу; та між його учнями, що зрадили, з іншого (“Тому що упертість тупиць згубить тебе, тому що безтурботність дурнів згубить тебе”). Отже, безгрішний Христос один протиставлений персонажам грішників і мов би тим самим приречений на загибель. Тут народжується інша, внутрішня психологічна драма – драма, трагедія образа Христа. Христос самотній і мудрий у своєму пророцтві і, безвинний, приречений на загибель. Саме в принципі тлумачення цієї трагедії полягають смисли трактування ідеї “Пристрастей за Матфеєм”.

Текст лібрето і музика трактують ідею по різному. Відштовхуючись від слів, Христос, передбачаючи заздалегідь усе, що його очікує, і усвідомлюючи в той же час подійну несправедливість по відношенню до себе, не бажає смерті. І все-таки не пручається вироку, приймаючи страждання і смерть. Смерть для нього – рятування від мук, посланих Богом, і Ісус, віруючи у своє воскресіння, підчиняється його волі.

Бах, приймаючи зовнішню форму ідеї, внутрішньо підриває її протестом. Він “бореться” з нею, “знаходячись” у її владі. Бах протестує проти смерті і страждань, усвідомлюючи їхню неминучість. У його музиці говорить єство узагальненої Людини з її “вічними” проблемами, що наповнюють собою образи “Страстей”: життя і смерть; страждання в ім’я Бога – і опір йому; співчуття і каяття; горе, сум’яття – і протест. І розкрито це через образ Христа (конфлікт у ньому – відправна точка заломлення ідеї у Баха), через весь узагальнено-образний лад твору, що уособлює світ узагальненої Людини, що вперше в історії музики розкритий так реалістично і масштабно. Бах не розвінчує ідеали гуманізму Відродження. Він поклоняється ним, усвідомлюючи їх утопію. Смерть і страждання – не благо. Але вони – неминучі. У цьому – трагедія. Тут джерело трагічного вирішення “Страстей”. Для Баха трагічність – у неминучості людської смерті. Художник переборює її творчістю. Протест проти страждань і смерті, увічнення прекрасного – ідеалу добра – ціль Баха-творця.

Хоча носієм ідеї “Страстей” є центральний образ – Ісус Христос, складна ідея цього твору не може бути виражена поза взаємодією його з іншими образами. І ця взаємодія складних, символічно узагальнених і в той же час цілком конкретно виражених образів впливає на композиційне вирішення сюжету і диктує розвиток фабули, яка конкретизує дію, наповнюючи її безліччю гострих вузлових моментів і драматичних ситуацій. І тому сам процес дії набуває для розкриття образів і ідеї винятково важливе значення. Дія, що втілює сюжетну лінію, обростаючи подробицями фабули, здобуває великі масштаби в часі і протікає уповільнено, оповідально, зберігаючи дану показову рису творів епічного жанру.

У лібрето виявлені жанрові риси першоджерела і традиції “Страстей” у німецькому мистецтві; бахівське трактування багато в чому близьке цій традиції та разом з тим має і відмінності. Оповідальний характер перейшов у “Страсті за Матфеєм” з першоджерела. Але принцип оповідальності тут драматургічно розширений, ускладнений наявністю декількох оповідальних ліній.

1. Конкретна розповідь про конкретні сценічні події ведеться від імені євангеліста. Сюди ж відноситься вкраплення в його оповідання прямої мови євангельських героїв.

2. Узагальнена, опосередковано-почуттєва оповідь, що побічно висвітлює події крізь призму почуттів – афектів, ведеться від імені узагальненого персонажа – Доньки Сіону. До цієї оповідальної гілки належать хорали, які відображають дію найбільш об’єктивно й узагальнено – крізь символіку слів та мелодику лютеранських хоралів.

3. Власне музична оповідальність, яка виражає драматичну концепцію Баха. Ця лінія драматургії “Страстей” стає основною, підпорядковуючи собі усі інші. Музика одухотворяє образи “Страстей”, даючи їм життя; вона розвиває й збагачує образний лад твору, багато в

чому видозмінюючи та доповнюючи його. Музично-драматургічна лінія є визначальною і в жанровому відношенні.

Якщо динамічним стержнем сюжетного розгортання в лібрето є перша, конкретна гілка розповіді, музикально "окутана" в форму речитативу *secco* та хорів рухливого, імітаційно-фігураційного характеру, має прикладне значення, то музична дія наступної лінії оповіді, опосередковано-чуттєва, яка є образом Доньки Сіону (арії та речитативи-аріозо) та образом хоралів. Саме дані образи несуть головне емоційно-смислове навантаження, а їх розробка в музиці представляє найбільший інтерес.

Внутрішнє насичення образів Баха – узагальнення, що базується на детальному дедуктивному саморозвитку головної основоположної його думки. В середині кожного номера, що належить до даної образної сфери, тобто всередині кожної конкретної композиційної одиниці Бах тяжіє до граничної динамізації, інтенсифікації музичної дії, до заглиблення, конкретизації та ствердженню основної смислової якості образа.

Образи Доньки Сіону і хоралів належать до однієї оповідальної гілки, але психологічно й емоційно вони диференційовані і відіграють у драматургії твору самостійну роль. Образ Доньки Сіону мовби виділений з масового образу хоралів, а тому більш конкретний і індивідуальний. При виконанні загального завдання – осмислення дії, моралізації – персонаж Доньки Сіону виступає в якості авторських коментарів. Гранична концентрація почуття в аріозо й аріях Доньки Сіону, його зосередженість і внутрішня процесуальність доводять їх, при всій значеннєвій узагальненості до ступеня суб'єктивного драматичного переживання і перетворюють у драматичні по силі і глибині авторські монологи.

Але образ, будучи ретельно розроблений композитором внутрішньо, виявляється замкнутим у собі, строго обмеженим у зовнішньому оточенні. Він здобуває специфічну, "окристалізовану" форму – даність, що дозволяє вже в момент експонування уявляти його як сформоване ціле. Така форма існування образа в діючому контексті дещо статична. При відсутності музичних засобів взаємопроникнення образів (при наявності монотематизму і відсутності лейттематизму) замкнута форма стає "перешкодою" для розкриття характерів, а отже й ідеї через процес їхнього становлення у взаємодії.

Кожен образ "Страстей", змальований таким способом у відповідності з теорією афектів, що панувала в естетиці, в умовах алегоричності жанру "Страстей" і наявності трьох ліній, що оповідають, здобувають множинне, поліфункційне значення. Воно має своє чітко визначене призначення, ясно окреслену внутрішню сутність, свою сферу дії і час своєї появи в творі. І вже сама по собі поява, це є прояв драматургічної функції образу. Виникає, таким чином, явище лейтобразності специфічне для драматургії Баха і характерне для "Страстей за Матфеєм"***. Явище це властиве не тільки образу Доньки Сіону, а й іншим ведучим образам твору.

Сумарний музичний образ хоралів, разом з образом Доньки Сіону, що відноситься до непрямої лінії оповіді, – образ найбільш узагальнений, і в цьому узагальненні багатозначний. Текст хоралу, насичений символічною образністю, має на меті конкретизацію ідей лібрето, проголошення моралі. Мелодиці притаманні узагальнюючі властивості завдяки своєму походженню і традиціям вжитку. Нарешті, образ хоралу – збірний, народний. Його антипод – народ, першоджерела – жорстока юрба, підкуплена фарисеями, самі фарисеї й учні, що зрадили Христа. Образ хоралів, введених у лібрето, прямо протилежний йому: це узагальнений абстрагований образ єдиного цілого, що співчуває, збентежений, охоплений горем, готовий до жертви. Це образ стихійно розвивається в творі як опосередковане відображення подій сюжету.

Музикально цей образ, представлений визначеною емоцією у кожен даний момент, в масштабах цілого твору розвивається як еволюціонуючий, драматичний. Лінія його розвитку диктується зовнішніми сюжетними обставинами, має визначену драматургічну спрямованість, організовану композиційно. Кульмінаційні точки розвитку даного алегоричного образа

є в теж час вузловими, центральними по відношенню до цілого твору (№№ 1, 26, 33, 35, 36, 70–78)****. Це дає змогу вважати узагальнений образ чільним, визначальним у музичній драматургії "Страстей за Матфеєм"; драматична тенденція його розвитку наближає твір до музичної драми.

Драматизуючи образ натовпу, що співчуває мукам Христовим, Бах, окрім хоралу, використовує й інші форми. У найбільш масштабних номерах він дає їх у поєднанні: № 1 – хорал і хор; у № 25 – речитатив (аріозо і хорал); у № 26 – арія і хорал; у №№ 36–70 – арія і хор; у № 33 – дует і хор; у № 77 – речитатив (аріозо) і хор. У таких номерах відбувається схрещування декількох ліній, що оповідають, в окремих випадках – спроба психологічного загострення в одній з них (№35–78).

Бах розширює виразні і драматургічні можливості складових частин композиції "Страстей за Матфеєм" – арій, хоралів і речитативів, перетворюючи їх у вільні фантазії. Форма їх глибоко індивідуальна і ґрунтується на принципах ефектної розробки образів та їх контрастного зіставлення, причому амплітуда градацій емоцій помітно збільшується; зростає і ступінь симфонізації всередині кожної з цих форм, що надає образам внутрішньої драматичності.

У фантазіях різного типу розкриваються багато характерних властивостей образів. Полізначимість образів перетвориться в однозначимість – підвищується рівень образного узагальнення (наприклад, у № 25, 26, 36, 70).

Через загострення принципу контрастного зіставлення, явище лейтобразності виступає особливо яскраво й іноді "межує" з лейттематизмом (№ 35–36).

Роль фантазій особливо важлива у відношенні композиційної організації твору. У силу своїх конкретних композиційних особливостей і досить великої тривалості при інтенсивному внутрішньому розвитку вони є вузловими, кульмінаційними моментами, власне музичного розгортання твору, а часто – і сюжетної дії. Вони є центрами узагальнення. У них же намічено становлення образу народу – як образу узагальненого.

Найбільш гострі, динамічні моменти плину сценічної дії пов'язані переважно з речитативом євангеліста і вставленими в його оповідання хорами конкретних дійових осіб. Сам речитатив *secco* не піддається якій-небудь істотній розробці й у відношенні до внутрішньої музичної драматургії залишається статичним.

Але введення в речитативи *secco,* що контрастують прямій мові хорових епізодів у вигляді соло їх, тимчасово перемикаюча подія з минулого часу в сьогодення, реально відтворює дію як низку ситуацій і картин, які, не порушуючи послідовності оповіді, безпосередньо, у наскрізному розвитку перетікають одне в одного протягом цілих сцен. Окремі епізоди в них досягають граничної виразності в рамках своєї лінії. Розімкнута, спрямована форма цих сцен надає ним напружену драматичну динамічність. Їх можна розглядати як речитативні кульмінаційні зони – речитативні фантазії (наприклад, в оповіді про суд і розп'яття, у монолозі). Вищими їхніми моментами – моментами чуттєво-психологічного узагальнення є номери іншої лінії /наприклад, у сцені суду – арія № 58; у сцені розп'яття – арія № 70; хорал № 72; в епілозі – хор № 78/.

Все це дає змогу говорити про глибинне, хоча ще далеко не повне визрівання хрестоматійних рис музичної драми як у драматургії цілого твору, так і окремих його частин.

Дифузія композиційних компонентів у фантазіях не має того класичного музичного взаємопроникнення образів, їх музично-конфліктних взаємин.

Головним драматургічним принципом залишається контрастне зіставлення на підставі типологічного відбору. Контрастні образи співіснують поруч, але внутрішньо не контактують один з одним. Принцип контрастного зіставлення образних сфер, представлених окремими, замкнутими за формою й обмеженими нею номерами, або сценами, що укладають єдиний

образно-ефектний зміст, що складаються з номерів однієї лінії, забезпечують динамічну нерівномірність розвитку дії зі збереженням її ритмічної пульсації.

Принцип послідовної контрастності не тільки не заважає, а й сприяє загостренню індивідуальних якостей образів і розширює можливості їх естетичного впливу.

При кожній черговій своїй появі в контексті образ наділяється значеннєвою ємністю й емоційною силою, достатньою для цільного сприйняття його протягом усього твору, незважаючи на розосереджене експонування. Єдність сприйняття образа дозволяє простежити динаміку його розвитку. Отже, жанрова природа "Страстей за Матфеєм" складається з наступних ознак.

В основу твору покладений принцип епічної драматургії – уповільнена оповідь з подальшим детальним викладом (сюжетної)дії. Розробка принципу оповідальності ускладнює його до триплановості. Завдяки цьому "оживає" багатозначність образів і система їх ефектного експонування.

Замкнута форма існування образу породжує явище музичної лейтобразності (симфонізації почуттям). Це спосіб взаємодії образів в умовах контрастного зіставлення.

У музичній інтерпретації сюжету Бах йде шляхом драматизації. Він намагається перебороти епічний плин дії і систему окреслення образів лібрето, що виявляється в розширенні і видозміні образного ладу, у поглибленні внутрішньої образної динамічності, яка призводить до народження нових специфічні музичних форм; в органічній єдності сприйняття цілого Бах зсередини прагне зламати непорушність форми образів, замкнутої афектом і досягає найвищого ступеня концентрації почуття, найвищої динамічної напруги образа усередині нединамічної форми (іноді доводячи це протиріччя до конфлікту). Бах почуттям симфонізує образ, прибігаючи до усіх виразових засобів, типовим для даної образної лінії. Найбільше ці якості сформовані в образі Доньки Сіону, і завдяки їм деякі арії (і аріозо) досягають виразної сили трагічного авторського монологу. У музичній драматургії відбувається виявлення й еволюційне становлення узагальненого образ натовпу. Драматична спрямованість, композиційна організація цього образу визначають верховенство лінії його розвитку в творі і впливають на визначення жанру.

Бах вводить драматичний прийом характеристики образа натовпу через жанр народної музики (у даному випадку хорал), чим закладає початок міцної довговічної традиції. Але дифузія складових жанрів "Страстей за Матфеєм" не припускає ще конфліктної взаємодії образів; дія не творить драматичних ситуацій, що дають становлення драматичних характерів. Ведучим принципом драматургії залишається принцип послідовного контрастного зіставлення образів, представлених афектом на підставі типового відбору – "наслідок" епічної традиції. Конфліктність взаємин образів, як і конфліктність в самому образі, лише намічена, але не поставлена полярно; конфлікт знаходиться в стадії визрівання.

Проте саме звідси, із протиріччя, наміченого в образі Христа – головного героя оповіді – відбувається подвійність тлумачення ідеї, а звідси – двоїста природа жанру "Страстей за Матфеєм". Говорити про повну драматизацію в цьому творі не можна, але потрібно відзначити прагнення до симфонічного переродження епічного жанру "Страстей" у жанр драми, у жанр справжньої загальнолюдської трагедії. Це – один з перших в історії музики драматичний досвід реалістичного втілення історичних подій у монументальному творі.

Розходження тлумачення ідеї в лібрето й у музиці відображається композицією. У загальній композиції панує принцип послідовного виявлення ідеї християнства, підказаної лібрето. Композиція власне музична являє собою авторську режисуру.

Тектонічна динаміка музичної композиції "Страстей за Матфеєм" ґрунтується, з одного боку, на послідовному контрасті складових частин і (відносно) симетричному розташуванні кульмінаційних крапок (найважливіших центрів музично-значеннєвого розгортання), а, з

іншого – на психологічній і емоційній спрямованості оповіді, на її єдиному наскрізному симфонічному розвитку через почуттєву інтерпретацію автора і співпереживання слухачів. Це і є доцентровою, що скріплює форму, силою композиції.

Примітки

* Цього скорочення вимагає час постановки "Страстей" – вони йшли в страстну п'ятницю перед Великоднем.

** Термін запозичений з брошури М. та Я. Друскіних "Страсті по Матфею Й.-С. Баха".

*** Т. Ліванова у своїй книзі "Музыкальная драматургия Баха" наголошує на виникненні лейтобразності в ічнструментальних циклах Баха.

**** Нумерація наводиться за Klavier-Auszug von Julius Stern, 7644, Leipzig, C/F/ Peters.

Література

1. Асафьев Б.Б. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1963.
2. Бобровский В. О переменчивости функций музыкальной формы. – М., 1970.
3. Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования. – Л., 1962.
4. Друскин М., Друскин Я. "Страсти по Матфею" И.С.Баха. – Лен. Гос филармония, 1941.
5. Кершнер Л. Народно-песенные источники мелодики Баха. – М., 1959.
6. Кречмар Г. История оперы. – Л., 1925.
7. Курт З. Основы линеарного контрапункта. – М., 1931.
8. Ливанова Т. Музыкальная драматургия Баха. – М.–Л., 1948.
9. Памятники мировой эстетической мысли. – М., 1964. – Т. 2.
10. Протопопов Б. История полифонии в ее важнейших явлениях. – М., 1965.
11. Рабей В. Сонаты и партиты для скрипки соло. – М., 1970.
12. Солнертинский И. Исторические этюды. – Л., 1963.
13. Хубов Г. Себастиан Бах. – М., 1963.
14. Швейцер А. Иоганн Себастиан Бах. – М., 1964.
15. Этингер М. Гармония Баха. – М., 1963.
16. Этингер М. О полифонических циклах Баха, Хиндемита и Шостаковича // С.М. – 1962. – № 12.
17. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. – М.-Л., 1947.

Алла Василівна Самохвалова
старший викладач Рівненського державного
гуманітарного університету

ХОРЕОГРАФІЧНА МІНІАТЮРА: ДО ПИТАННЯ ІСТОРІЇ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ

Хореографічна мініатюра – одна з форм сценічного втілення творчого задуму хореографа-митця. Вона заслуговує на особливе місце в історії й теорії хореографії та танцювальній практиці.

Ще в радянський період сформувалися дві балетмейстерські школи: одна при Державному інституті театрального мистецтва, інша – при Ленінградській консерваторії. Кожна з них випускала професійних балетмейстерів, здатних створювати постановки різноманітних за формою танців, у тому числі хореографічні мініатюри. На Україні великою популярністю користувалися колективи народного спрямування, керівників яких готували у вищих та середніх

© Самохвалова А. В., 2007

закладах культури. Практично в кожному обласному центрі було створено професійні колективи народного напрямку (хори з танцювальними групами, ансамблі пісні і танцю, ансамблі танцю), в основу репертуару яких входили малі форми танцю – хореографічні мініатюри.

Із здобуттям Україною незалежності актуалізувалося питання підготовки професійних кадрів у галузі хореографічного мистецтва, що здатні створювати нові та розвивати вже складені танцювальні форми, в тому числі хореографічну мініатюру.

Історичний шлях розвитку хореографічної мініатюри простежуємо з появи на території Київської Русі перших професіоналів танцю – "скоморохів-плясунів" та "плясіц" [7, 16–17], майстерність яких описана в історико-мистецтвознавчих працях К. Голейзовського, В. Красовської, дисертаційному дослідженні О. Єльохіної [5].

В. Верховинець, А. Гуменюк, К. Василенко, О. Колосок, А Кривохижа та багато інших українських дослідників наводять приклади та дають рекомендації щодо створення постановок народних танців, у тому числі малих форм – мініатюр. Наше головне завдання полягає в тому, щоб віднайти дотичність хореографічної мініатюри як форми постановки танцю до всіх видів сценічного танцю, дати загальну характеристику мініатюрі та прослідкувати шлях її формування у XX столітті.

Хореографічна мініатюра – це мала форма танцювально-сценічного спектаклю. Вона однаково актуальна як на естраді, так і в балетному театрі. Мініатюра поділяється на сюжетну і безсюжетну.

Хореографічна мініатюра сформувалася всередині балетного спектаклю. На початку XIX століття в Росії вона увійшла в національні дивертисменти І. Аблєца, І. Вальберха, А. Глушковського. З середини XIX століття хореографічна мініатюра з'явилася на концертній естраді ("Мужичок", "Матлот" у постановці І. Пєтіпа та інші), продовжуючи розвиватися і в балетному спектаклі. Яскравим прикладом тому є "казки" в "Сплячій красуні", національні дивертисменти в "Лебединому озері" та в "Раймонді" балетмейстера М. Пєтіпа. Хореографічні мініатюри, які нині вважаються класичними, створив М. Фокін ("Вакханалія", "Лебідь" на музику Сен-Санса та інші).

Часто хореографічні мініатюрі, об'єднані єдиним задумом, складаються в серії ("Скрябініана" – балетмейстер К. Голейзовський, "Образи Родена" –балетмейстер Л. Якобсон, "Картинки з виставки" – балетмейстер Ф. Лопухов).

Хореографічна мініатюра – це форма, сприятлива для хореографічного експерименту, пошуку нових образів та виразних засобів. У XX столітті засобами хореографічної мініатюри були здійснені перші спроби втілити сучасну тематику на сцені [1, 563].

У першому десятилітті XX століття користувалися популярністю танці-мініатюри "декадентського" стилю. Терміном "декаданс" у мистецтві початку століття окреслювали широке коло явищ, які відображали кризовий стан буржуазного світогляду [10, 22]. І на сцені, і в побуті великим успіхом користувалися танці з гіпнотичною дією ритму – негритянські степи і латиноамериканські танго. Теми страждання і смерті стали особливо привабливими. Хореографічна мініатюра "Танго смерті" – танцювальний бойовик тих років.

Заколисана розміреним ритмом танцю, дама солодко розімліла в обіймах Смерті. Рука в руці, щока до щоки, погойдуючись вони повільно крадучись рухаються довгими кроками. Раптом, ніби вмліваючи, дама нахиляється до землі і знову оживає. У фіналі останній раз вона падала на руки кавалеру і завмирала з виразом страждального захвату [10, 24–25]. За такою схемою створювались багаточисельні варіанти хореографічної мініатюри "Танго смерті". Змінювались лише назви танцювальних номерів та варіювалась кількість виконавців від двох до трьох.

У 20-х роках XX століття з появою нового жанру "естрадний танець" розширюються можливості хореографічної мініатюри. "Танець органічно вводиться в нові театральні форми,

народжені самим життям: мітинги-концерти, інсценування, агітсуди, виступи "живих газет" та "синьоблузників" [9, 10]. Український мистецтвознавець О. Касьянова вказує, що на процес створення нового радянського танцю, з використанням традиційних хореографічних прийомів, великий вплив мав досвід роботи по збору, обробці і популяризації зарубіжних масових плясок Інституту методів позашкільної роботи Наркомпроса [6, 7]. Танцювальні номери потрібно уявляти як стилізовані, "естрадізовані" варіанти російських, українських, білоруських, татарських, циганських танців, "лезгінок", традиційного "яблучка", акробатичних дуетів [9, 11].

У тридцятих роках XX століття активно створювалися республіканські ансамблі народного танцю, які теж працювали з формою *хореографічна мініатюра.* Український ансамбль народного танцю очолили танцівники й балетмейстери Павло Павлович Вірський (1905–1975) та Микола Олександрович Болотов (1904–1955). У своєму початковому складі ансамбль проіснував три роки. В 1940 р. його реорганізували в Український ансамбль пісні і танцю. Творча співдружність Вірського та Болотова розпалася. Але за перший короткий період існування колективу балетмейстерами була створена програма з танців усіх національностей, які населяли територію України: українців, росіян, євреїв, поляків, циганів і молдаван. У кращих номерах ансамблю вимальовуються яскраві національні характери. Вони виникають в оригінальних танцювальних номерах, які позбавлені сюжетної основи, таких як "Молдовеняска", "Гопак", "Запорожці" [10, 198–200].

Наприкінці тридцятих років повністю склалися організаційні й художні форми великих танцювальних колективів, і не тільки ансамблів народного танцю. Але в практиці цих колективів, які ставили перед собою різні творчі завдання, народний танець був одним з основних жанрів. Навіть класичні виконавці академічних театрів включали в програму своїх сольних виступів народно-характерні танці, створені виразними засобами хореографічної мініатюри [10, 204–205].

У 40-х роках інтерес до естрадного танцю не зменшується. Хореографічні мініатюри, які складають основу виступів концертних колективів, не виходять з моди, оскільки не потребують великої кількості виконавців. Рівненська газета "Червоний прапор" 28 листопада 1947 р. повідомляє: "На гастролі в Ровно прибули артисти Республіканського ансамблю пластично-акробатичного балету (художній керівник Ганна Асенкова). Ансамбль покаже ровенчанам акробатичні, фізкультурні, комедійні, ритмічні та пластичні танці. В програмі танці народів СРСР, сцена з балету "Іван-Царевич і Жар-птиця", "Морський скетч", "Риболови", "Чарлі Чаплін", "Бокс" та багато інших" [11, 8]. Як бачимо, репертуар широкий, об'ємний, розрахований на різні глядацькі вподобання. Вказана програма повністю співвідноситься з тими різновидами естрадного танцю, на які вказує Н.Шереметьєвська у книзі "Танець на естраді" [10, 9–10]:

– акробатичний танець, з тематичним різнобарв'ям який засновувався у ньому самому – героїка, лірика, гротеск;

– класичний танець – за віртуозністю підтримок подібний до акробатичного;

– сюжетно-характерний танець у всіх різновидах (його часто називають сюжетно-танцювальною мініатюрою);

– народний танець – як сольний так і масовий, вирішений за схемою побудови естрадного танцю;

– військова пляска – масова і сольна, побудована на елементах пантоміми, народних танцювальних рухів і стройових вправ, яка виконувалася під народну або військову музику;

– танці "гьорлс", основою яких були синхронні ритмічні фізкультурні рухи, які виконувались під джазову музику;

– ритмічні танці, або "танці у сучасних ритмах", що ввібрали в себе прийоми чечітки, степа, побутового танцю (бального танцю), які виконувалися під акомпанемент джазу чи інструментальних ансамблів;

– інші малі форми хореографічного мистецтва.

За висловом Н. Шереметьєвської "естрадний танець – це музично-хореографічна мініатюра, ідея якої виражена в чіткій драматургічній побудові" [10, 7]. "Ідейність, лаконічність, оригінальність задуму і його втілення, сучасність і зрозумілість виразних засобів, віртуозність і акторська майстерність виконавця – такі риси повинні бути у танцювального естрадного номеру" [10, 6]. Власне цими рисами авторка наділяє хореографічну мініатюру.

У 50–70-х роки XX ст. вітчизняними балетмейстерами створюються кращі зразки хореографічних мініатюр народного спрямування, до яких потрібно віднести досконалі за задумом та хореографічним втіленням мініатюри П. Вірського "Ляльки", "Ой під вишнею, під черешнею", "Подоляночка", "Шевчики" та багато інших [3, 18]. Творчість Вірського і досі є путівником для балетмейстерів народно-сценічного танцю.

У другій половині XX століття хореографічна мініатюра не обмежується програмою лише концертних колективів. Вона активно, як танцювальна форма, продовжує розвиватися в балетному театрі.

Історія і розвиток малих форм балетного спектаклю, безперечно, тісно пов'язана з виникненням та становленням класичної варіації.

Під час шістдесятилітніх війн між Францією та Італією, в результаті яких роздроблені італійські князівства були захоплені французами, культура та мистецтво обох держав вдало синтезувалися, що призвело до розквіту всіх мистецьких галузей Франції другої половини XVII століття. Саме в цей період Франція стає законодавицею мод у багатьох галузях мистецтв. Італієць Жан Батист Люллі та француз П'єр Бошан починають створювати балети на музику одного автора, прагнучи надати їм єдиної форми, звісно за умови майстерного професійного виконавства. Французи запозичили у італійців так звані "фігурні танці", які слугували фоном для віртуозних солістів. Італійські танцівники "блищали імпровізаційною волею" [7, 37]. З цього моменту можна прослідкувати розвиток і становлення класичної варіації, яка у XX столітті поступово трансформувалася в хореографічну мініатюру-монолог.

Французький термін "варіація" походить з латинської мови і в перекладі означає зміну. В хореографію це слово прийшло з музичної термінології, в якій ним визначають завершення п'єс, що входять в циклічну форму і вибудовуються на видозміні викладення основної теми. В музичному творі тема дається з самого початку, а слідом іде низка варіацій, які шляхом збагачення основного тематичного матеріалу за принципом зростання або ж у контрастному співвідношенні дають можливість розкрити цей матеріал багатогранно, заглиблено, але без значних видозмін, тому головна тема може прослідкуватись у всіх наступних моментах. Такі музичні цикли можуть складатись з різної кількості варіацій. Ймовірно, циклічний характер варіацій послугував приводом використання цього терміна в балеті, так як став вживатися у остаточному оформленні закінчених циклічних балетних форм – *па де де, па де труа, гранд па* та інших. Кожна з цих форм складається з певної кількості частин з рідким відхиленням від правил і включає антре, адажіо, варіації і коду. Кількість варіацій залежить здебільшого від кількості учасників. Так в *па де де* варіації виконують герой і героїня в *па де труа* входять одна чоловіча і дві жіночі варіації, у *гранд па* та в інших більш розгорнутих циклічних формах поряд з ведучими солістами варіації танцюють другі солісти і солістки, які часто об'єднуються у двійки, трійки і четвірки. Завершує цикл *кода,* де перед глядачем знову проходять всі солісти чи групи виконавців, об'єднані загальним танцем у фіналі композиції. Більшість варіацій виконуються без зміни темпу, тому їх можна визначити як однотемпові, хоча існують варіації із зміною темпів тобто різнотемпові. Однотемпові варіації найчастіше

виконуються швидко, що дозволяє за допомогою віртуозної техніки розкрити життєрадісний, динамічний характер того чи іншого героя. Але зустрічаються варіації, які ідуть у повільному темпі й передають ліричний настрій і психологічно тонкі переживання героя.

Варіація – це своєрідний хореографічний портрет героя чи героїні. Найчастіше вона розкриває одну основну рису образу, малюється однією домінуючою фарбою, в її підтексті закладається одна, але яскрава характеристична думка. Але ця вимога не обов'язкова. Часто варіацію можна розглядати як суперництво між партнерами, своєрідний "перепляс". Як приклад – варіація Базіля і Кітрі з балету "Дон Кіхот" Мінкуса.

Первинно термін "варіації" використовувався у множині і відповідав власне музичним варіаціям. Але він увійшов і до хореографічного словника з легкої руки Маріуса Пєтіпа, який у приписах до постановки балету "Спляча красуня" планував хореографічні варіації для фей та для головних героїв Дезіре і Аврори. Так термін прижився вже у лексиконі балетного театру [4, 64].

Розвиток варіаційної форми танцю призвів до народження хореографічних монологів.

Монолог – танець однієї людини. Слово походить з музичної термінології. Танець має два витоки: музично–хореографічний і театрально–драматичний. У танцювальній термінології слово "монолог" з'являється в другій половині XX століття, на який, до речі, припадає розквіт балетмейстерського таланту Юрія Григоровича [2, 16], Леоніда Якобсона, Бориса Ейфмана, Моріса Бежара. Майстром хореографічних монологів вважається Махмуд Ісамбаєв, який був не тільки чудовим балетмейстером, а й передусім талановитим характерним танцівником. Найпершими відомими монологами можна вважати доробки Михайла Фокіна «Лебідь" на музику Сен-Санса та монолог Петрушки з однойменного балету на музику Стравінського.

Що ж таке танцювальний монолог? Як вже відзначалося вище, цим терміном називають танець одного виконавця. Хореографічний номер має закінчену драматургічну форму – експозицію, зав'язку, розвиток дії, кульмінацію й розв'язку. Оскільки монолог відноситься до танцювальних форм під загальною назвою мініатюра, у нього є певні обмеження в тривалості – 2-3,5 хвилини. Монолог передусім передбачає розкриття образу героя, тому лексично вибудовується на внутрішньому конфлікті, або ж конфлікті із зовнішнім середовищем. Розкриваючи художній образ, балетмейстери досить часто використовують предмет як допоміжний засіб або як головну діючу особу. Такий підхід розширяє можливості монологу як форми.

Загалом танцювальна форма *монолог* вважається для балетмейстера однією з найтяжчих у постановці.

На теренах Рівненщини з 1988 до 1992 р. працював і творив чудові хореографічні постановки Олег Мельник, випускник балетмейстерського відділу Ленінградської консерваторії по класу Г. Алексидзе [1, 304]. Його таланту належать поставлені в циклі "Зрима пісня" монологи "Едіт Піаф" у виконанні М. Кудрявцевої та "Жигало" у виконанні В. Петрини.

Підсумовуючи викладений матеріал, потрібно звернути увагу на те, що мініатюра, як форма постановки танцю, постійно перебуває в розвитку. Тематика та загальний вигляд мініатюри залежать від багатьох об'єктивних та суб'єктивних факторів (політичний стан країни, міжнародні зв'язки, цензура, ступінь освіченості глядачів, наявність талановитих артистів тощо), які дають поштовх до пошуків нових засобів хореографічного вираження задумів творця-постановника. Але найбільше збагатили і вплинули на розвиток мініатюри солісти-виконавці, геній яких вчасно помічали професійні балетмейстери і використовували з метою втілення того чи іншого образу: скоморохи-плясуни, солісти співочих хорів, виконавці салонних (бальних) танців, виконавці "вільних танців" (усе, що зараз називаємо напрямками сучасної хореографії).

За історичний шлях довжиною майже у два століття хореографічна мініатюра збагачувалася темами, ідеями, методами та новими засобами хореографічного втілення. У цій формі танцю поєдналися музика, танець, акторська майстерність, балетмейстерський талант.

Досвід постановок майстрів XIX–XX ст. дає змогу констатувати, що хореографічна мініатюра як форма постановки танцю не вичерпала своїх можливостей. Вона розкриває нові перспективи для балетмейстерів-творців, викладачів класичного, народно-сценічного, сучасного, спортивно-бального танців та виконавців різних напрямків хореографічного мистецтва.

Література

1. Балет: энциклопедия // Гл. ред. Григорович Ю.М. – М., 1981. – 623 с.
2. Ванслов В. Балеты Григоровича и проблемы хореографии. – М., 1968. – 223 с.
3. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю. – К.: Мистецтво, 1996. – 494 с.
4. Гороховников Г. Азбука классического танца //Советский балет. – 1983. – №1. – 64 с.
5. Елехина Е. Проблемы формирования танцевальной культуры Украины. Период Киевской Руси. – Дисс. канд. искусств. 17.00.01. – К., 1996. – 185 с.
6. Касьянова Е. Пути развития Советской бальной хореографии: Исторический анализ периода 1917–1941 гг. – Автореф. дис.канд.искусств. 17.00.01. – М., 1987. – 19 с.
7. Карп П. Младшая муза. – М.: Детская литература, 1986. – 190 с.
8. Крвсовская В.Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века. – М.: Искусство, 1958. – 309 с.
9. Пуртова Т. Этапы становления хореографического искусства на любительской сцене в период 1917–1941 гг. – Автореф. дис. канд. искусств. 17.00.01. – М., 1990. – 23 с.
10. Шереметьевская Н. Танец на эстраде. – М.: Искусство, 1985. – 416 с.
11. Червоний прапор. – 1947. – №233. – 8 с.

Наталія Олександрівна Чілікіна
старший викладач Харківської державної
академії культури

ПРОСТОРОВА КОМПОЗИЦІЯ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ТВОРІВ

Робота балетмейстра при створенні номера передбачає вирішення багатьох завдань. Балетмейтер не тільки створює хореографічний текст, малюнок танцю, тобто композицію, а й, користуючись засобами хореографічного мистецтва, втілює власний задум у сценічних образах, висловлює певні думки і почуття. У композиції танцю одну з головних ролей відіграє організація виконавців на сценічному майдані, тобто просторова композиція – розвиток малюнка танцю. Протягом процесу історичного розвитку хореографічного мистецтва в сучасній українській хореографії викристалізувалися певні прийоми розміщення виконавців на сценічному майданчику, основані як на традиційних прийомах побудови просторової композиції українських народних танців, так і на авторських творчих знахідках. Знання цих прийомів – першоступеневих у мистецтві балетмейстера – найактуальніша складова в сукупності з теоретичними та практичними аспектами фахової діяльності сучасних хореографів.

Вивченню цієї проблеми у своїх наукових працях приділяли увагу відомі дослідники А. Гуменюк, В. Уральська, Н. Шеремєтьєвська, Р. Захаров, Т. Ткаченко, В. Смірнов, О. Голдрич, Б. Колногузенко та ін. Але відсутність конкретного наукового посібника та певної систематизації з цієї тематики визначає актуальність запропонованого дослідження. Отже, мета нашої статті – узагальнити можливі види та прийоми просторової композиції, які використовують сучасні балетмейстери України, для подальшої історично обґрунтованої систематизації.

© Чілікіна Н. О., 2007

Кожен вид мистецтва оперує своїми індивідуальними, притаманними тільки йому засобами виразності. Такими засобами в хореографії історично є малюнок танцю, хореографічна лексика, музичний матеріал, а також пантоміма, світлове та художнє оформлення, костюми, реквізит тощо. За допомогою цих засобів виразності балетмейстер – творець хореографічного зразка – досягає головної мети: розкриває образний зміст та сенс танцювального номера.

Головними в хореографічній композиції є два компоненти: хореографічний текст (різні танцювальні рухи, елементи лексики, пози, жести та ін.) і хореографічний малюнок (розміщення та переміщення виконавців у просторі сцени, майдану тощо). Природно, що вони можуть бути відокремлені лише формально з метою аналізу та опису, оскільки перебувають у тісному зв'язку з музикою, сценарієм, творчістю виконавців, світловим вирішенням та ін. Крім того, ці компоненти знаходяться в досить складних взаємозв'язках між собою, де може превалювати то один, то інший. Вони можуть взаємокомпенсуватися в цілому та чергуватися, але в усіх випадках мають являти собою єдине ціле. "…Кожна картина чи положення самі по собі ведуть до наступних фігур танцю, які змінюють одна одну так невимушено, як і граціозно; задуманий ефект одразу ж стає відчутним і навпаки, залежно від ракурсу. Створюючи балет, слід рівнятися на місця, які знаходяться в нейтральному вимірі," – писав Ж.Ж. Новер [6]. Вміння користуватися законами композиції, правильно застосовувати їх – один із найскладніших етапів у творчості балетмейстра. Адже жоден танець не може будуватися за якимось стандартом, кожна тема підказує творцеві власну особливу форму втілення. Від таланту, винахідливості, досвіду та майстерності хореографа, його знань залежить створення яскравої, неповторної форми танцювального твору [2]. Насамперед при створенні танцю балетмейстер зобов'язаний зважати на логіку розвитку малюнка танцю, домагатися різноманітності малюнків, використовувати принципи та прийоми побудови, уміти вирізняти основний, перший план малюнку, рівномірно розташовувати малюнок на сценічному майдані. Ускладнений і різноманітний малюнок, особливо в масових композиціях, залежить від фантазії та винахідливості балетмейстера, яка базується на змістові задуманого твору, а фантазія – від вибору музичного матеріалу, хореографічного фольклору різних епох та народів, їх традиційних фігурах, орнаменті, візерунках, завжди збагачуючих будь-який вид хореографії і сучасну хореографію зокрема. Різноманітність та багатство малюнку танця не повинні стати самоціллю. Важливо, щоб малюнок не відволікав глядача псевдооригінальністю, а власною виразністю допомагав розумінню задуму балетмейстра. Необхідно вміло керувати увагою глядача для досягнення максимального ефекту, який у сукупності з іншими засобами виразності розвивали естетичний смак глядача [5]. Органічний сплав засобів виразності складає хореографічну фразу, речення, період, які суворо підпорядковані архітектоніці твору. Отже, логічне поєднання всіх композиційних компонентів у закінчені фрази, речення, періоди – шлях до творення хореографічного образу, який сприймається в цілому і зазвичай опосередковано [3].

Ще за часів Піфагора почали досліджувати вплив на людину різних побудов та перебудов. Вирізнялися спокійно-статичний характер горизонтальної побудови, піднесений – вертикальної, збуджуючо-динамічний – діагональної будови. Так само й у хореографічному творі: сприйняття глядачем горизонтальної лінійної побудови має спокійно-статичний характер, вертикальної – піднесений, а діагональної – збуджуючо-динамічний. Уже в той час замислювалися над співвідношенням переднього, заднього та крайнього планів, які необхідні для створення глибини простору. Пізніше хореограф Ж.Ж. Новер писав: "Балет нагадує більшменш складний механізм, різні дії якого приголомшують і вражають нас лише в тих межах, у яких вони швидкі та багатозначні; усі ці послідовні з'єднання однієї фігури з іншою, усі ці швидкі рухи, що змінюють один одного, групи, котрі кружляють у різні боки, зціплення та переходи, єдність та гармонія, які царюють у темпах і рухах, – чи не являють нам усе це образ досконало побудованого механізму? І навпаки – балети, супроводжувані безладом та сіпанням,

поза ритмом, фігури яких позбавлені чіткості, хіба не нагадують вони погано налагоджені машини, що перевантажені колещатами та пружинками? Вони не виправдовують очікування публіки та надії артистів, оскільки грішать як неспівпаданням, так і відсутністю точного розрахунку" [6, 123].

Однією з найстародавніших форм народного танцювального мистецтва є хороводи. Саме в хороводах сформувалися окремі композиційні елементи та хореографічні малюнки, які набули поширення в сучасному танцювальному мистецтві. А хороводи, які називають орнаментальними, залишили нам величезний спадок танцювальних малюнків. В орнаментально-хореографічній групі хороводів (класифікація А. Гуменюка) вся увага виконавців зосереджувалася на тому, щоб відповідно до тексту створити мереживо хореографічного малюнка, який нагадує орнамент [4]. У цій групі учасники почасті створюють групу або ряд, ряд чи лінію, півколо, коло або декілька, але дотримуються певних принципів розвитку малюнка, що в подальшому сучасні балетмейстери використовують як прийоми побудови просторової композиції будь-якого хореографічного твору, за допомогою яких хореоавтори певним чином впливають на глядача, відповідно до творчого задуму.

Найпростішою формою виконання хороводних танців є розділення на дві окремі групи, які стають обличчям один до одного або утворюють дві паралельні лінії. Так виконують широковідомий у російського, білоруського та українського народів хоровод "Просо". При цьому вже у найпростішій композиції виявляються все нові варіанти інших, подібних хороводів. З цього приводу В. Гнатюк пише: "У гаївці дівчата діляться на дві групи: зазвичай одна сидить, а інша підходить до неї". Той факт, що одна з груп сидить на місці, а друга то підходить, то відходить від неї, помітно впливає на нескладну хореографічну композицію [4]. Ця деталь уже нагадує мізансцену, де виконавці, відтворюючи той чи інший епізод танцю, відповідно й розміщуються. Тобто вже в хороводах історично виникають і формуються художні прийоми, які за допомогою малюнків розкривають зміст танцю.

Ігрові моменти в хороводах – явище закономірне. Коли гра домінує, значення хороводного моменту в дії нівелюється.

Значна частина хороводів викручується по колу, учасники якого рухаються "за сонцем". Саме тому історики надають цим хороводам обрядового значення, вбачаючи в них поклоніння сонцю. Коло є найзручнішим способом знайти своє місце в танці: виконавцям потрібно лише стати один біля одного і взятися за руки. У центрі кола майже завжди знаходяться танцюристи-солісти. У багатьох хороводах коло – зручна вихідна позиція, характерний композиційний елемент, який під час танцю дещо змінюється. Важливо зауважити, що "тісне коло" почасти перетворюють на маленьку та велику зірочки. Це цікавий і дуже характерний хореографічний структурний елемент у танцювальному мистецтві слов'янських народів. Трапляються також подвійні кола, велике-зовнішнє та менше-внутрішнє, іноді вони рухаються в різні напрямки. Існує безліч варіантів – зміна положення рук, іноді дівчата сідають на руки хлопцям обличчям з кола, утворюють зірочку, з'єднуючи ноги в центрі кола та ін. Ці приклади свідчать про розвиток прийому накладення (наложення), який сучасні балетмейстери переважно використовують у кульмінаційному моменті хореографічного номера.

Орнаменти кола є одним з яскравих мотивів сучасної народно-сценічної хореографії. Безкінечне переплетіння колових мотивів створює, з одного боку, сталий та спокійний образ, з іншого – дозволяє при перемінах та різноманітності пластичних варіантів створити єдність образу, його розвиток, зміну настроїв й поривів, досягти в результаті дії велич і простоту. Форма кола створює багате враження, навіть коли її використовують досить статично – тут це враження народжується силою пластичної краси і гармонії.

Розвиток лінійних побудов у хореографічному творі більше пов'язаний з авторською творчістю балетмейстерів, ніж з народною.

Класичним прикладом є використання прийому нарощування в лінійній побудові М. Петіпа у виході тіней у балеті "Баядерка". Кількома прямими рухаються 32–40 танцівниць протягом 24 тактів, повторюючи одну й ту ж рухову формулу: арабеск, перегин корпусу і кроки. Такий безперервний пластичний рефрен при постійному збільшенні кількості учасників активізує глядацьку увагу та привносить настільки потужний момент внутрішньої напруги, що потребує вирішення. Досягається воно подальшим розвитком рухів у рівних та сталих прямих 4–5 ліній.

Безумовно, в будь-якому танцювальному творі трапляються поєднання колоподібних і лінійних мотивів, а також створені ними змішані форми, які відображають творчий задум автора конкретними прийомами просторової композиції.

Отже, існують (за класифікацією Б. Колногузенка) такі прийоми побудови просторової композиції: художні прийоми розкриття змісту танцю за допомогою танцювальних малюнків; художні прийоми, що допомагають розкривати та подовжувати сприйняття танцю; а також прийоми "стоп-кадру", поліфонії, "герой один, а його думки, почуття розкривають багато виконавців", "дія про те, що скінчилося" (перехід за допомогою однієї деталі), узагальнення всієї основної думки за допомогою одного предмета, поняття "композиційний фрагмент", "композиційна деталь" та "композиційний елемент" [5]. У цій класифікації найповніше охоплені існуючі прийоми побудови просторової композиції, але не враховуються деякі важливі особливості їх використання. Насамперед, слід звернути увагу на час виникнення запропонованих прийомів. Художні прийоми розкриття змісту танцю за допомогою танцювальних малюнків, а саме: дріблення, ускладнювання, нарощування; прийоми темпу, контрасту та крапки сприйняття, – виникли з розвитком народного танцювального мистецтва, приклади цих прийомів є в орнаментальних та обрядових хороводах. Художні прийоми, які допомагають розкривати і подовжувати сприйняття танцю мають місце в ігрових хороводах та інших танцювальних формах народної творчості, тобто виникли пізніше. Що ж стосується всіх інших зазначених художніх прийомів, то їх виникнення зумовлене вже індивідуальною балетмейстерською діяльністю, що підтверджується безліччю балетів та окремих танцювальних номерів. Цей факт допомагає й розкрити причину використання того чи іншого прийому. По-перше, існують прийоми, якими можна вирішити художню цілісність усього хореографічного твору, принципово відобразити зміст та сенс номера. По-друге, існують прийоми, які посилюють значення та художню цінність окремої частини драматургії танцю. По-третє, можна відокремити художні прийоми, які мають і першу, і другу ознаку. Тому, зважаючи на вищезазначене, має сенс ввести такі поняття, як *механічні* та *автономні* художні прийоми побудови просторової композиції. Механічними художніми прийомами слід вважати найстаріші прийоми просторової композиції, які посилюють значення та художню цінність окремої частини драматургії танцю. До них слід віднести художні прийоми розкриття змісту танцю за допомогою танцювальних малюнків (дріблення, ускладнювання, нарощування; прийоми темпу, контрасту та крапки сприйняття) та художні прийоми, що допомагають розкривати та подовжувати сприйняття танцю (накладення, подвійного прискорення чи заниження темпу виконання, від особистого до загального й навпаки). В одному номері може використовуватися декілька механічних прийомів в одній або кількох драматургічних частинах хореографічного твору.

Автономними прийомами слід вважати прийоми, які сформувалися пізніше і були зумовлені хореоавторською творчістю та сценічним існуванням. За їх допомогою можна вирішити художню цілісність усього хореографічного твору, принципово відобразити зміст та сенс номера. До таких прийомів належать прийоми "стоп-кадру", поліфонії, "герой один, а його думки, почуття розкривають багато виконавців", "дія про те, що скінчилося (перехід за допомогою однієї деталі), узагальнення всієї основної думки за допомогою одного предмета. Слід звернути увагу, що автономні прийоми можуть мати особливості механічних, тобто поси-

лювати якусь окрему частину танцю, якщо балетмейстер не планує за допомогою цих прийомів вирішувати цілий номер. Яскравим підтвердженням може слугувати приклад використання прийому поліфонії – найактуальнішого прийому сучасної хореографії, як в окремій частині номера, так і принципово цілісне вирішення просторової композиції всього номера.

Отже, з огляду на існуючі приклади використання художніх прийомів побудови, розглянемо запропоновану класифікацію.

І. Механічні художні прийоми.

1. Прийоми розкриття змісту танцю за допомогою танцювальних малюнків.

А. Дріблення, ускладнювання, нарощування;

Балетмейстер використовує зазначені прийоми з метою досягнення візуальних ефектів, які мають певне образно-сенсове навантаження, при активному розвитку драматургічної дії.

Що ж стосується історичного підґрунтя використання цих прийомів, то достатньо розглянути композиційну побудову будь-якого слов'янського хороводу.

Часто в хороводах зустрічається прийом ускладнювання у вигляді зустрічного руху, коли виконавці рухаються назустріч один одному в протилежних напрямках. Якщо в танці необхідно щось підкреслити, то використання цього прийому гарантує швидкість та гостроту.

Б. Прийом контрасту.

Різка зміна фарб, коли складний малюнок змінюється простим чи навпаки. Цей прийом застосовується одночасно в малюнку, рухах та музиці і надає можливість краще розкрити атмосферу танцю, а також посилити увагу глядача. Танцювальна фраза, "висловлена пошепки", може змінюватися фразою, побудованою на звучанні форте. У малюнку танцю лінійна побудова може змінюватися коловою та ін. Завдання художника – не механічно чергувати контрасні моменти, а робити це обґрунтовано [6, с. 137].

В. Прийом темпу.

Поступовий розвиток темпу музики чи його різка зміна допомагають краще відтворити зміст, тему та атмосферу танцю. Побутовий жіночий український хоровод «Ягілочка» – приклад історичного використання цього прийому: збільшує темп співу й танцю в кінці пісні:

Ягіл, Ягілочка, Взялася за підбочки,
Ягайлова дочка, Та й показала скочки,

при цьому «Ягілочка» підбігає до однієї з дівчат і вибирає її «Ягілочкою», а сама стає в коло, й гра починається спочатку [9].

Г. Крапка сприйняття: основна, під час руху, кінцева (завершальна);

Прийом, основою якого є крапка в сценічній просторовій побудові, на якій концентрується вся увага глядача. Може бути в малюнку як у русі, так і статично та переноситись залежно від інтенсивності дії. Наприклад, статичну крапку створюють два кола в композиції І. Моїсеєва "Літо". Крапка сприйняття при переході рухається разом з першою парою (виконавцем).

2. Прийоми, що допомагають розкривати та подовжувати сприйняття танцю.

А. Прийом накладення (наложення);

Виникнення нової дії одночасно з продовженням попередньої. Це дуже яскравий й насичений прийом, який можна зустріти як в ігрових та плясових хороводах, так і в авторських розгорнутих хореографічних композиціях та сюїтах. Цей художній прийом широко застосовували режисери класичного українського музично-драматичного театру М. Старицький, М. Садовський та балетмейстери, які з ними співпрацювали – В. Верховинець і Х. Ніжинський.

Б. Подвійне прискорення чи заниження темпу виконання.

Різка, подвійна зміна темпу допомагає краще сконцентрувати увагу глядача й частіше використовується в кульмінаційній частині драматургії номера.

В. Від особистого до загального, від загального до особистого.

Цікавим прикладом використання цього прийому, з його характерною особливістю – поступовістю – є український хоровод «Чорнушко-душко», функцією якого було "переспівування" шлюбних пар. По черзі, граючи, «переспівують» кожну пару хороводу – хлопців та дівчат, що вже заручені або кохаються й мають побратися. Цей прийом історично започаткував пізніше використання художнього прийому поліфонії.

ІІ.Автономні художні прийоми.

1. Прийом "стоп-кадру".

Найкраще акцентує увагу глядача, підкреслюючи зерно задуму постановника. Сценічне існування розпочав після виникнення фотографії. Переконливими зразками прийому є "Ляльки" П. Вірського; картина фігур-статуй у балеті М.Фокіна "Шопеніана" .

2. Прийом поліфонії.

Одночасне існування двох і більше дійових ліній. Характерний прийом для більшості сучасних постановок і тотожний музичному, зберігаються й види поліфонії: канон, підголосочна та контрастна. Акцентування та багаторазове повторення рухів (канон). При сольному виступі ансамбль має акомпанувати солістові, підкреслюючи його рухи та посилюючи їхнє звучання в горизонтальній та вертикальній площинах (підголосочна). Щоб посилити сприйняття стрибка соліста, необхідно використати зворотний рух оточуючих (виконання будь-якого "верхнього" трюку в козацьких забавах). Цей прийом розвинули С. Ленчевський, Х. Ніжинський, М. Соболь, П. Вірський.

3. Герой один, а його думки, почуття розкривають багато виконавців.

На українській сцені цей прийом виник у виставах театру М. Садовського (театральна природа прийому зумовлена українським народним обрядовим пісенно-танцювальним спадком), широко використовували балетмейстери радянського балетного театру, П. Вірський.

4. Дія про те, що скінчилося (перехід за допомогою однієї деталі).

Художній засіб сформувався в балетних виставах XIX ст., а потім широко використовувався у виставах радянської хореодрами. Популярний серед сучасних хореоавторів.

5. Узагальнення всієї основної думки за допомогою одного предмета.

П.Вірський – незаперечний корифей прийому: "Подоляночка" (віночок), "Вишивальниці" (рядно з портретом Шевченка)

У просторовій композиції розрізняють поняття "композиційний фрагмент", "композиційна деталь" та "композиційний елемент". "Композиційний фрагмент" – найбільша частина основного композиційного малюнку танцю, яка розкриває його зміст та образне мислення балетмейстра, іноді буває кульмінацією танцю; "композиційна деталь" – найхарактерніші композиційні перебудови в середині композиційного малюнка чи фрагмента; "композиційний елемент" – образна характеристика дійових осіб, зорова квінтесенція персонажів. Але ці поняття не є прийомами, а є складовою аналізу хореографічного твору.

Давньогрецький письменник Лукіан наголошував на тому, що балетмейстеру слід вивчати безліч наук. Він має поєднувати в собі таланти поета, художника, а знання геометрії дають йому змогу створювати довершені форми та фігури. Певного враження від номера або сцени можна досягти лише за допомогою високої організації малюнка танцю та побудови мізансцен. Важливо, щоб балетмейстер умів підпорядковувати їх конкретному завданню. Для виховання цього вміння балетмейстр має досконало знати і застосовувати прийоми побудови просторової композиції, закони сприйняття, яким підпорядковані будь-які побудови. Наведена в цьому дослідженні авторська класифікація та аналіз художніх прийомів побудови просторової композиції – корисна та актуальна складова фахової обізнаності сучасного хореографа.

Література

1. Авраменко В. Українські національні танці, музика і стрій. – Вінніпег, 1947. – 96 с.
2. Василенко К. Лексика українського народно-сценічного танцю. – К.: Мистецтво, 1971. – 163 с.
3. Василенко К. Український танець. – К., 1997. – 282 с.
4. Гуменюк А. Українські народні танці. – К., 1962. – 360 с.
5. Колногузенко Б.М. Мистецтво балетмейстера: Навч.-метод. матеріали. – Х., ХДАК, 2003. – 36 с.
6. Смирнов И.В. Искусство балетмейстра: Учеб. пособие. / П. Стеллиферовский. – М.: Просвещение, 1986. – 192 с.
7. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії. – К.: Муз. Україна, 2003. – 440 с.
8. Станішевський Ю.О. Національний академічний театр опери та балету України ім. Тараса Шевченка: Історія і сучасність. – К.: Муз. Україна, 2002. – 735 с.
9. Степовий О. Українські народні танці. Етнографічний нарис. – Авсбург, 1946. – 75 с.

Сунь Пенсян
аспірант Національного педагогічного
університету імені М. П. Драгоманова

ВПЛИВ РЕЛІГІЙНО-ФІЛОСОФСЬКИХ ТА ІДЕОЛОГІЧНИХ ДОКТРИН НА РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ

Питання розвитку музичного мистецтва Китаю вже були предметом досліджень китайських і російських вчених. Так, у розвідці музикознавця Інь Фа-лу викладається історичний шлях становлення традиційної китайської музики. Одна зі статей композитора Ма Ке містить відомості про китайську народну пісню. Публікація Хо Лу-тіна присвячена висвітленню питань національної форми в музиці Китаю. У працях В. Виноградова, Г. Шнеєрсона порушуються проблеми теорії та історії китайської музики, виявляються особливості народного і професійного музичного мистецтва. Сучасний мистецтвознавець Є. Васильченко у низці досліджень проблем розвитку музичних культур світу значну увагу приділяє питанням функціонування китайського музичного мистецтва. Однак, попри значимість доробку китайських та російських вчених, досі не вистачає досліджень, які розкривали б взаємозв'язок музичного мистецтва Китаю з філософськими вченнями, ідеологічними доктринами та релігійними уявленнями. Це питання у мистецтвознавстві висвітлене не достатньо. Тому метою даної статті є виявити вплив релігійно-філософських та ідеологічних доктрин на розвиток китайського музичного мистецтва.

Музичне мистецтво Китаю сягає своїм корінням сивої давнини. Впродовж п'яти тисячоліть історії Китаю музика завжди відігравала важливу роль у народному житті, являючись поруч із літературою одним із найважливіших проявів духовної діяльності китайського народу.

Розвиток китайського музичного мистецтва був тісно пов'язаний з економічний, технічним і культурним розвитком суспільства. За дві тисячі років до початку європейської цивілізації Китай уже мав високорозвинену культуру – науку, літературу, мистецтво. Великого розквіту досягла китайська наука – математика, механіка, медицина, астрономія. Китайська література на початку нашої ери нараховувала сотні відомих поетів. Китайські художники,

© Сунь Пенсян, 2007

скульптори, архітектори, майстри прикладного мистецтва створили художні цінності, що відзначалися творчою фантазією, своєрідністю стилю, тонкою, філігранною майстерністю.

На тисячу років раніше, ніж у Європі, в Китаї було винайдене книгодрукування з дошок. Китайці створили папір, порох, компас, газету. На початку нашої ери при дворах китайських імператорів уже існував професійний театр, що виник із народних видовищ, із традиційних народних пісень і танців. У XII ст. остаточно сформувалися китайська опера і балет-пантоміма, що зберегли свої специфічні риси до нашого часу. Китай є батьківщиною багатьох музичних інструментів – струнних щипкових і смичкових, духових та ударних. Ще за 1500 років до нашої ери Китай мав струнку, науково обґрунтовану систему 12-ступеневого звукоряду, заснованого на квінтовій послідовності. На початку XVI ст. н.е. китайські музикознавці установили наукові принципи рівномірної темперації 12-ступеневого звукоряду.

Простежуючи історичний розвиток музичного мистецтва Китаю, слід відзначити, що воно ще з давніх часів було тісно пов'язане філософськими вченнями і релігійними уявленнями. Саме для далекосхідної цивілізації загалом і китайської зокрема характерним є стійкий комплекс світобачення. В основу цього комплексу покладений соціокультурний генотип у вигляді культу предків – комплексу найдавніших релігійних уявлень китайців, завдяки якому відбувається сприйняття й усвідомлення світу як органічної цілісності. Культ предків був заснований на визнанні впливу померлих (їх духів) на життя і долю їхніх нащадків, на всесвітній порядок. Вчені зазначають, що в Китаї цей культ сформувався вже на початку III тис. до н.е. і мав вигляд чітко регламентованої системи «відносин» людей з духами своїх предків, причому найвищим посередником між ними був правитель, що допомагало йому встановлювати порядок і зміцнювало його владу. При цьому правитель, як верховний жрець, повинен мати музичні здібності, оскільки це було необхідно для підтримання його сакральної могутності [1, 184].

Згідно з давньою китайською філософією, музика – це дарунок Неба, вона бере свої принципи із законів гармонії всесвіту і має величезну силу впливу на людей [8, 20]. Через всю китайську філософію мистецтва червоною стрічкою проходить віра в силу музики: музика надихає на добро, але водночас вона може відволікати людину від високої мети. Тому що музика – це мова почуттів, а почуття залежать від причин, невідомих людям. У китайській філософії мистецтва висвітлюється велика сила морального та емоційного впливу музики.

Різні аспекти функціонування музичного мистецтва також знайшли своє втілення в основних положеннях філософських шкіл Конфуція (Конфуціанство) і Лао-цзи (Даосизм), що виникли у V ст. до н.е.

Основні категорії доктрини Конфуція – лі («ритуал») і жень («гуманність») – знаходили прояв у музиці. Згідно з цим ученням, музика являла собою мікрокосмос, який втілював у собі великий космос. Музика допомагала представникам конфуціанства вивчати народні побут і звичаї, виховувати людей в дусі моралі Конфуція. Їх погляди на музику відзначалися прагненням зміцнювати за допомогою цього виду мистецтва традиційні родові відносини, починаючи з відносин між батьком і сином і завершуючи взаємовідносинами між імператором та його підлеглими [5, 24]. У розумінні давніх китайських філософів, музичне мистецтво Китаю було покликане відігравати виключно практичну роль. Конфуцій стверджував, що прекрасна музика сприяє істинному державному устрою, саме тому вона має чітко визначену структуру [6, 808]. Зі слів вченого, «…освіту потрібно розпочинати з поезії, потім розвивати й удосконалювати її в нормах поведінки і завершувати музикою…» [7]. Він розглядав музику як важливий засіб підтримання гармонії всесвіту. У цьому контексті Конфуцій переглянув головні критерії її оцінювання і створив концепцію «правильної» музики –тієї, що використовувалася для обслуговування конфуціанських церемоніалів, а також для супроводу найбільш витончених форм спілкування шляхетних чоловіків (цзюнь-цзи) [1, 185]. Для цієї музики були

відібрані гідні її музичні інструменти, до числа яких, окрім наборів літофонів і бронзових дзвонів, бамбукових флейт, входив також цінь – довга багатострунна цитра. Поруч із звучанням каменю (особливо нефритових пластин), бронзи і бамбука, які вважалися сакральними, «спів» натягнутої шовкової нитки, який відзначався благородством, також відповідав критеріям гарного звуку, «правильної» музики [1, 186].

Загалом традиція гри на ціні є унікальним явищем китайської музичної культури. Причиною цьому є особлива «культурна постійність» ціня, яка збереглася упродовж майже трьох з половиною тисячоліть, починаючи від витоків китайської культури і до нашого часу.

Початок формування своєрідної «ідеології» ціня сягає створених конфуціанськими вченими давніх легенд, за якими міфічні правителі-мудреці (Фу-сі, Шунь), граючи на п'ятиструнному ціні, надали руху створеному світу. Вони використовували цінь для регулювання взаємовідносин Неба і Землі, інструмент став символом контакту між Владикою Неба і Людиною, зв'язку духів предків із живими людьми. У період династії Хань (206 до н.е. – 220 н.е.) музикування на ціні було невіддільне від так званих «ханьських», тобто істинно китайських музичних традицій, офіційно узаконених як протидія все більш інтенсивно проникаючим до імперії інокультурним традиціям. Ханьські конфуціанські книжники, опираючись на спогади про цінь у давніх міфах і легендах (приблизно з III тис. до н.е.), на перші свідчення про цей інструмент, які з'явилися в епоху Шань-Інь (XVIII–XII ст. до н.е.), і враховуючи його широке використання у музичній практиці в період Чжоу (XI–III до н.е.), прагнули до всебічного обґрунтування ідеологічного та соціокультурного статусу інструмента. У спеціальних трактатах на основі семиструнного варіанту було стандартизовано конструкцію ціня, зафіксовано найпопулярніші композиції для цього інструмента [1, 187].

Отже, цінь – це інструмент, що звучав під час придворних церемоніалів і був важливим атрибутом повсякденного життя аристократичної еліти. Навчання гри на ціні входило до системи обов'язкової освіти шляхетного чоловіка, поруч із оволодінням мистецтвом створення віршів, каліграфією, малюванням, грою в шахи та ін. Людина, яка вміла досконало грати на ціні, мала велику повагу в суспільстві і могла входити до числа «істинно мудрих», оскільки це мистецтво передбачало високий ступінь філософського та етичного розвитку. Гра на ціні вважалася важливим засобом (поруч із спогляданням природи) духовного звільнення людини, яке допомагало знайти гармонію з навколишнім світом.

За свідченнями деяких науковців, на ціні грав Конфуцій. Він ніколи не розлучався зі своїм інструментом, грав на ньому перед своїми учнями і пояснював їм сокровенний зміст кожної мелодії. Вчені вважають, що Конфуцій є автором багатьох творів для ціня, які збереглися у давніх записах і розпорошені по різних музичних трактатах [8, 34].

За встановленою традицією, так звана «правильна» музика, як і будь-який інший вид канонізованого високоорганізованого мистецтва Китаю, повинна була мати високе призначення, яке полягало у впливі на навколишній світ, а тому не могла відбивати протиріччя, протиборство світлих і темних сил. Звучання церемонійних оркестрів під час ритуалів у храмах предків повинно було демонструвати особливу збалансованість експресії, тому що мало магічний вплив на навколишній світ, гармонічний стан якого забезпечував благоденство людей [1, 186].

Паралельно з конфуціанством розвивалася філософсько-релігійна система даосизму. Деякі вчені називають її «культурою зі зворотнім знаком», тому що в ній піддавалися сумніву, а інколи просто відкидалися важливі конфуціанські цінності. Починаючи з епохи правління династії Хань, у китайському суспільстві відбувалося постійне протиборство конфуціанської та даоської доктрин. Філософія дао (шлях) привчала мислити людську свідомість за допомогою системи символів. Ця система містила у собі можливість передачі одних і тих самих уявлень за допомогою різних «кодів» – «просторового», «календарно-часового», «тваринного», «ко-

льорового», «анатомічного» тощо, а також «звукового». Складне символічне кодування кожного тону перетворює слухання музики у своєрідне «зчитування інформації» (недарма за традиційними уявленнями цей процес повинен приносити задоволення насамперед розуму, а потім уже серцю…) [1, 187].

Згідно з даоськими уявленнями, музика мала сприяти вияву природних психоемоційних реакцій людини, злиттю її з природою. Звук розглядався як щось масштабне, що пронизує весь навколишній світ. Упродовж багатьох століть цей космологічний принцип відігравав провідну роль у всіх далекосхідних музично-теоретичних дослідженнях. Музику розуміли як єдність взаємопроникаючих космічних сил – інь і ян, як гармонію п'яти першоелементів «усин», яким відповідали п'ять звуків пентатонічної шкали «ушен», що являли собою ніби символічну модель всесвіту [8, 52].

У літературних джерелах Китаю, як і в джерелах інших давніх східних цивілізацій, систематично повторюється положення про те, що музика відображає гармонію природи, моральні основи людського суспільства; що музичне начало закладене в основі законів всесвіту і керує ними [4, 75].

Концепція музики «юе» займала чільне місце майже у всіх канонічних текстах Давнього і середньовічного Китаю, у тому числі й у творах, що мали офіційний характер – у доповідях трону і в розділах історій династій. Китайці впродовж усієї своєї історії скрупульозно працювали над музично-теоретичними системами, послідовно включаючи їх до системи світоглядних символів, які виводили музику і на філософсько-релігійні аспекти, і на політично-ідеологічні доктрини, і на важливі морально-етичні та естетичні категорії [1, 188].

Певний вплив на розвиток різних видів мистецтв Китаю мало поширення тут буддизму у V–VI ст. Це пов'язано зі створенням школи «чань», представники якої проповідували індивідуальний шлях пізнання світу («Людина пізнає своїм серцем істинне серце Будди»). Особлива увага приділялася пошуку особистісної індивідуальності, формуванню практики медитації – відхід від суєти навколишнього світу і занурення в глибину власного «я» [1, 190].

Слід відзначити, що основні положення філософсько-релігійної системи буддизму сприяли потужному розвитку музичного мистецтва. У процесі становлення жанрів сольного музикування виявляється особливий інтерес до творця, характерними рисами якого є артистизм, самобутність, геніальність, ексцентричність. Усамітнені роздуми в келії монастиря чи на лоні природи стають природними і необхідними для високоорганізованого в духовному плані індивіда. Дослідники відзначають, що це не вважалося формою дозвілля, а розцінювалося як процес інтенсивної духовної діяльності, особливо якщо грали на довгій цитрі цінь [1, 190].

Буддистський світогляд підкреслював містичне начало в музиці, яке допомагало осягнути сутність буття, процес духовного удосконалення людини. Поняття «юе» означало не тільки музику, а й інші види мистецтва, а також щось прекрасне взагалі, що характеризується високим ступенем організації. Багаторівневе символічне мислення в музиці відбивало спроби установлення відповідності окремих музичних тонів, музичних інструментів, видів і жанрів музики з елементами світотворення, соціально-політичними системами. Так, у системі люй-люй ступені звукоряду відображають розташування сонця і місяця на небі, життя природи, образи різних тварин і пташок. Кожному звуку відповідає певний колір, що, своєї черги, має важливе символічне значення. Так, перший звук хуан-чжун (це означає «жовтий дзвін») свідчить про імператорську владу (жовтий колір у давньому Китаї – це головний колір, колір імператора). Нарешті, шість непарних тонів звукоряду люй-люй втілюють активне чоловіче начало – «ян»; шість парних тонів є відображенням пасивного жіночого начала – «інь» [8, 21].

На основі системи люй-люй було створено пентатонічний звукоряд, ступені якого були пов'язані з п'ятьма типами семантичного інтонування в китайській мові і ототожнювалися з п'ятьма природними стихіями, сторонами світу, рангами соціальної ієрархії та ін. Так, перший

звук пентатоніки означав грім, другий – шум вітру в гілках, третій – потріскування дров у вогні, четвертий і п'ятий – дзюрчання струмка. З якого би звуку не будувалася пентатонічна гама, перший ступінь мав назву гун (палац), другий – шан (бесіда, порада), третій – цзюе (ріг), четвертий – чжі (маніфестація), п'ятий – юй (крила). Ці п'ять звуків ототожнювалися також із п'ятьма першоелементами давньої натурфілософії, зі шкалою п'яти основних кольорів. Як уже зазначалося, вони мали і соціальну інтерпретацію: гун символізував правителя, шан – чиновників, цзюе – народ, чжі – діяння, юй – об'єкти [6, 809].

У V–III ст. до н.е. до пентатонічного звукоряду додали два додаткових звуки, і таким чином утворилася семиступенева гама, що відповідала лідійському ладу. Цей звукоряд міг починатися від будь-якого ступеня системи люй-люй. Залежно від цього змінювалася його назва і ритуальне значення. Так, перший лад ю-хуа був основою п'єс, у яких зверталися до Неба (жертвоприношення сонцю, молитви про дощ та ін.). Наступний лад чан-хуа слугував для побудови пісень і гімнів, у яких зверталися до духів Землі, до бога урожаю, до духів річок та озер. Третій лад юн-хуа визначав стрій музики, за допомогою якої викликали духів предків. Чим далі від першого тону, тим менш вагомішим було значення ладу. Так, шостий лад чжоу-хуа слугував для подавання напоїв імператору, сьомий лад тай-хуа – для виходу імператора з гарему, одинадцятий чен-хуа – для прийняття сану імператриці, нарешті, дванадцятий лад чжан-хуа – для гулянок спадкоємця престолу [8, 28].

Відтак, доходимо висновку, що музичне мистецтво Китаю упродовж усього періоду свого існування було нерозривно пов'язане з релігійно-філософськими, ідеологічними доктринами та соціальними особливостями китайського суспільства. Це знайшло своє відображення у наданні символічного значення багатьом елементам музики – музичним тонам, музичним інструментам, різним видам і жанрам музичного мистецтва і у створенні оригінальної системи музичного мислення, яка збереглася до нашого часу як цілісне естетичне явище.

Література

1. Васильченко Е. В. Музыкальные культуры мира. – М.: Изд-во Российского ун-та дружбы народов, 2001. – 408 с.

2. Васильченко Е. В. Китая музыка / Музыкально-энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – С. 250–251.

3. Виноградов В. Музыка в Китайской Народной Республике. – М.: Советский композитор, 1959. – 86 с.

4. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. –М.: Музгиз, 1960. – Ч.1. – 488 с.

5. Инь Фа-лу. Наши замечательные музыкальные традиции // О китайской музыке: статьи китайских композиторов музыковедов. – Вып.1. – М.: Музгиз, 1958. – С. 18–31.

6. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1974. – Т.2.

7. Музыкальная эстетика стран Востока / Под ред. В. Шестакова. – М., 1967.

8. Шнеерсон Г. Музыкальная культура Китая. – М.: Музгиз, 1952. – 250 с.

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

ЗАКОНОДАВЧЕ РЕГУЛЮВАННЯ КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПРАВОСЛАВНОЇ ЦЕРКВИ НА ПРАВОБЕРЕЖНІЙ УКРАЇНІ (кінець XVIII – початок XIX ст.)

Релігія, будучи органічною складовою духовного життя суспільства, відігравала важливу роль у процесі національно-державного і культурного будівництва. Ідея відданості своїй вірі допомагала українцям протягом багатьох століть зберегти національну ідентичність. Безкомпромісне виконання своїх обов'язків духівництвом без огляду на канонічне підпорядкування, поширення освіти, культури, духовності і моральності, що ґрунтувалося на місцевих традиціях, ідеях і зразках, сприяло збереженню національної самобутності народу.

Водночас зазначені тенденції на території Правобережної України наприкінці XVIII – на початку XIX ст. зазнали значних трансформацій. В умовах входження до складу Російської імперії церква підпала під безпосередню залежність від Синоду, стала однією з державних структур, через яку впроваджувалися великодержавні закони, спрямовані на ліквідацію національних, культурних особливостей українського народу. З огляду на сьогодення, коли в країні розвивається громадянське суспільство, для якого національні інтереси є понад усе, і враховуючи, що історія може повторюватися, порушене нами питання не втратило актуальності.

Метою дослідження є проведення ґрунтовного аналізу культурницької, освітянської діяльності Православної церкви, висвітлення основних сфер, напрямів і форм її роботи, визначення вагомості внеску церкви у підвищенні духовності суспільства. В основі будь-якої сфери діяльності лежить законодавча база, нормативно-правові документи. Їх системне вивчення дасть можливість оцінити становище православної церкви, спроможність духівництва виконувати обов'язки пастирів і просвітників, з'ясувати потреби місцевого населення й рівень сприйняття ними запроваджуваних заходів. Неупереджений аналіз змісту, характеру законів, способів їх поширення і механізмів впливу на духовенство дозволить виявити цілі і мету політики самодержавства в релігійній сфері на Правобережній Україні.

Об'єктом дослідження є Православна церква наприкінці XVIII – початку XIX ст., а предметом історичного аналізу – закони, укази, розпорядження російського самодержавства, Синоду, органів єпархіальної влади щодо регламентації діяльності Православної церкви на Правобережній Україні.

Поставленої проблеми певною мірою торкалися дореволюційні дослідники. Серед них слід назвати Б. Тітлінова, І. Знаменського, П. Знаменського К. Дьяконова, І. Покровського, Папкова, М. Симашкевича, С. Рождественського. Аналізуючи розвиток духовної освіти, становлення системи управління навчальними закладами, характеризуючи систему заходів спрямованих на підняття матеріального і культурного рівня духовенства автори стояли на позиціях самодержавства, схвально оцінювали державне регулювання релігійної сфері Пів-

© Святненко А. В., 2007

денно-Західного краю. Попри недоліки щодо повноти наведених даних, недостатнє висвітлення ситуації на Правобережжі, саме вони заклали серйозну наукову базу для подальшого дослідження різних видів діяльності церкви в Україні.

Потужнім імпульсом для вивчення церковного минулого стало створення у 1861р. – Київських, 1862 р. – Волинських, 1867 р. – Подільських єпархіальних відомостей. В другій неофіційній частині цих видань містяться статті священиків і вчених П. Лебединцева, Є. Крижанівського, І. Максимовича, Ю. Сіцінського та ін., які дають великий фактологічний матеріал, висвітлюють діяльність церкви на регіональному рівні. Втім, конфесійна заангажованість і вірнопідданство перешкоджали зробити об'єктивні і неупереджені висновки.

Загальна оцінка культурницької діяльності православного духівництва в Україні належить таким видатним українським історикам та діячам української культури, як М.С. Грушевський, Д.І. Дорошенко, Н.Д. Полянська-Василенко. Окремі аспекти дослідження тією чи іншою мірою знайшли відображення у працях церковних істориків митрополита Василя Липківського, митрополита Іларіона, отця Ів. Власовського.

У радянській історіографії „церковна" тематика не входила в коло пріоритетних, замовчувалася і часто була під забороною. Тому діяльність церков, їх участь у суспільно-культурному житті України представлена працями небагатьох дослідників – В. Андріївського, М. Нікольського, М. Петренка.

Серед праць останніх років з історії церкви вирізняються фундаментальні роботи «Історія церкви та релігійної думки в України» О.П. Крижанівського, С.М. Плохія і колективна монографія «Історія релігій в Україні» (К., 1996–1999). Загальний характер праць дав можливість авторам лише побіжно торкнутися даної проблеми дослідження. Різні аспекти культурно-освітньої діяльності церкви в Україні вивчають Г. Степаненко, В. Бабійчук, А. Філінюк, О. Качковський, С. Жилюк.

Отже, незважаючи на існуючий науковий інтерес до різних сфер діяльності православної церкви у зазначений період, поставлена проблема залишається не охопленою дослідницькою увагою у повному обсязі.

Наприкінці XVIII століття в результаті поділу Польщі Російська імперія розширила свої межі за рахунок приєднання земель Правобережної України. Велика за своїм розміром територія, на якій проживало багатомільйонне населення, різнобарвне за своїм етнічним складом і релігійною приналежністю, потребувала від самодержавства підвищеної уваги і зусиль щодо впровадження в край вірнопідданських ідей. Справа реалізації національної політики у великій мірі покладалася на російську православну церкву. Довготривале перебування місцевого населення під владою і тиском католицької Польщі позначилося на зменшенні православних віруючих, церков, монастирів, духовенства. Так, на Правобережній Україні на час її приєднання було тільки декілька сотень православних громад, налічувалось 323 церкви та 365 священно- і церковнослужителів [4, 132].

Ситуація істотно змінилася після оголошення православ'я державною релігією. Навернене силою до уніатства населення стало масово повертатися до віри дідичів, уніатські приходи звільнялися, церкви передавалися православним. Упродовж 1795–1896рр. до благочестя повернулося близько двох мільйонів уніатів, було створено понад 2,6 тис. православних парафій. На Поділлі існувало 1593 церкви, на Волині – 1446, на Київщині – 1323 церкви [7].

Це зумовило відкриття на Правобережній Україні трьох єпархій: Київської, Волинської та Подільської.

Низка державних указів та розпоряджень спрямовувалася на зміцнення православної церкви у регіоні. Від преосвященних вимагалося надсилати до Синоду достовірні данні про потреби єпархій, стан церков і соборів, наявність кліру. Спираючись на них, влада відкривала собори, асигнувала кошти на відбудову церков, монастирів, архієрейських будинків. Спеціальний

указ 1799р. вводив грошове утримання 10 соборних церков в Київській єпархії, 13 у Подільській і 11 – Волинській [9]. Приріст православних віруючих і відкриття парафій потребувало вжити заходів щодо забезпечення їх духівництвом. Так, тільки в Київській єпархії не вистачало 248 священиків, 892 дяків і паламарів [11, 95]. Згідно з розпорядженням Синоду комплектація приходів відбувалася шляхом переводу священиків з єпархій Лівобережної України і російських губерній. Дозволялося призначати на ці місця уніатів, які обернулися у православ'я і присягнули на вірність царю. Згідно указу Синоду, єпархіальні архієреї мали прикріплювати до церков на священно- і церковнослужительські місця консисторських сторожів і приставів духовних станів за умов їхньої доброї поведінки і певних здібностей [13, 579].

Доповіді обер-прокурорів Синоду, складені на підставі відомостей єпархіальних преосвященних, звертали увагу влади на жебрацький стан українського православного духівництва, яке за своїм способом життя і статками мало вирізнялося від селянства. Певні урядові заходи спрямовувалися на покращення матеріального становища кліру, на підвищення їхнього соціального статусу. Спеціальні укази звільняли духовенство від постоїв, поземельних зборів, поліцейських повинностей. Священно- і церковнослужителі не відбували військової повинності. Нові духовні штати поширювалися на новоприєднані території, збільшувалися кошти на утримання духовенства. Штатні і позаштатні церкви і монастирі отримували додаткові земельні угіддя, обробка яких покладалася на парафіян. Для підняття авторитету православного духівництва уряд видав серію указів. Так, зокрема, з 1801р. заборонялися тілесні покарання священиків і дияконів, з 1802р. архієреїв зобов'язували поводитися із священно- і церковнослужителями лагідно та поміркувано «відповідно їх духовного чину». Для морального задоволення духовенства вводилося нагородження орденами [15].

Особливу увагу уряд звертав на підняття морального рівня духівництва. За своїм характером священик мав бути людиною спокійною і доброзичливою. Своїм способом життя показувати приклад парафіянам. Не мати поганих звичок і відповідально ставитися до своїх обов'язків. Його мали слухатися і поважати. Авторитет духовенства серед населення мав бути беззаперечним з огляду на те, що влада покладала на священнослужителів функції провідника і поширювача імперських ідей. В основній своїй масі священнослужителі мало відповідали званню духовного пастиря. Навіть ті випадки, коли аморальні вчинків духовенства ставали предметом доповідей Синоду, продемонстрували уряду, що серед кліру поширене хабарництво, крадіжка, побиття парафіян, розбещеність. Гостро стояла проблема пияцтво серед духівництва. Накази щодо «утримання від подібних дій» виходили регулярно. Спеціальні укази Синоду рекомендували преосвященним при призначенні осіб на священицькі посади звертати особливу увагу на моральність і «добру поведінку». За священно- і церковнослужителями мали спостерігати благочинні і наглядачі, яким наказувалося зразу повідомляти єпископам про випадки хибних вчинків духовенства. Священики, які заплямували свою гідність, були помічені в пияцтві, звільнялися з посади, переводилися в причетники до виправлення чи виключалися із духовного стану [2]. Предметом стурбованості єпископів були часті випадки, коли священики через особисті справи самовільно покидали парафії. Під час їх відсутності не проводилися богослужіння, не відправлялися треби. Свій погляд на ставлення священиків до службових обов'язків Синод висловив у наказі 1789р.: той, хто без письмового дозволу єпископів покине прихід, буде у супроводі поліції відправлений в єпархію. Архієреї мають поставитися до них, як до осіб, які ославили церковне звання [14, 102].

Проте наказами і розпорядженнями неможливо було виправити ситуацію, викоренити вади духівництва, прищепити їм гідність. Засобом підвищення моральності духівництва, підняття авторитету церкви мала стати освіта. Це було актуально особливо для Правобережної України, де православні священики мали конкурувати з католицькими і уніатськими. Останні, як правило, отримали гарну освіту, були непоганими пастирями, красномовними

проповідниками. Їхні церкви, на утримання яких відшкодовували кошти польські дворяни і поміщики, були охайними і впорядкованими. Богослужіння, особливо у свята перетворювалися на дійства, захоплювали величністю і приваблювали промовами. Православні церкви були бідними, а священики неосвіченими. Незначна частина з них закінчила семінарії чи училища єзуїтів, піарів, василіан. Решта отримали домашню освіту, а професійні навички здобули допомагаючи батькам-священикам прислужуючи у церкві. Серед неграмотного населення вміння читати і писати було достатньо щоб вирізнятися і обратися місцевою громадою на церковні посади. Крім того, спадковість духовного служіння на Правобережжі не було обов'язковим для духовного звання і було відкритим для всіх. З поширенням дії великоросійського законодавства на приєднані землі вибори парафіяльного кліру набули формального характеру. З 1800р. замість вибору священників, введено так звані «одобрєнія» парафіян, які без затвердження єпархіальним керівництвом не мало сили. При цьому видавалося чимало указів, які робили духовне звання недоступним для сторонніх осіб і перетворювало духовні верстви на закритий стан [3, 354–355].

Царський уряд для підняття культурного рівня духовенства запроваджує цілу низку законів, які прямо чи опосередковано заохочували до набуття освіти. «Домокловим» мечем для кліру були так звані «розбори» – царські накази, за якими на підставі поданих єпископами відомості, дітей священно- і церковнослужителів віком 15 і більше років, бездіяльно проживаючих при батьках і не зарахованих до шкіл відправляли на військову службу. Певні розпорядження впроваджували обов'язкову наявність спеціального освітнього цензу для отримання будь-якої духовної посади. Запровадженням єпархіальних властей благочинні вели спеціальний облік дітей духовенства і через духовні правління направляли списки до училищ. Преосвященний мав право позбавити духовної посади батька, який не відправив сина на навчання. З огляду на те, що не всі священики, через нестатки, мали можливість сплачувати перебування дітей у школі, спеціальними розпорядженнями єпископів дозволялося навчатися вдома, але кожного року приїжджати для перевірки знань [8]. По закінченню школи учні отримували свідоцтво, яке дозволяло їм посідати церковноприходські місця чи продовжувати навчання у семінаріях.

Реформа системи духовної освіти, яка проводилася в імперії на початку XIX століття, безпосередньо торкалася навчальних закладів Правобережжя. Підготовку духовної української еліти мала здійснювати Київська академія. Середню спеціальну освіту надавали семінарії: Волинська, Київська і Подільська. Мережа повітових і парафіяльних училищ забезпечувала початкову підготовку духівництва. Всі навчальні заклади підлягали чіткій системі адміністративного управління. Для кожного типу шкіл запроваджувалися стандартні навчальні програми. Навчання здійснювалося за підручниками, перевіреними цензурою і затвердженими синодом. Вводився багатоступеневий контроль за діяльністю викладачів, навчанням учнів, виконанням обов'язків керівників закладу.

Враховуючи важливість справи духовних навчальних закладів, уряд забезпечував умови для нормального їх функціонування. Згідно з відповідними наказами їм надавалося придатне для навчання приміщення, необхідне обладнання. Окрім постійних відрахувань із державної казни на утримання закладів, видавалася одноразова матеріальна допомога [12].

Слабка забезпеченість православної церкви професійно підготовленими кадрами духівництва зумовила дбайливе ставлення і турботу про учнів. У кожній семінарії частина бурсаків знаходилася на казенному і напівказенному утриманні. За клопотанням єпископів дозволялося збільшувати кількість учнів-пільговиків і покращувати їх утримання. Спеціальний указ надавав право отримувати семінаристам із штатних місць, закріплених за ними, прибутки під час перебування у навчальному закладі. Діяла система заохочення до навчання. Добре встигаючих учнів звільняли від платні і переводили на державне утримання. Вони мали переваги при працевлаштуванні, їх призначали на вищі посади у багаті приходи. Тим, кому важко давалося навчання, мали можливість повторно прослухати курс і отримати церковно-

служительські посади. Накази 1999, 1800, 1801, 1804рр. забороняли учнів відраховувати із семінарій, приймати на державну службу без спеціального дозволу Синоду.

Проведена система заходів щодо розширення привілей і прав духовенства, покращення матеріального становища і освітнього рівня підняла авторитет православної церкви і разом з тим узалежнила її від держави, зробила союзником і провідником політики русифікації українського населення.

Низка законів, що обмежувала вільний друк, поширювалася й на Правобережну Україну. Тут відкривалися цензурні комітети, до складу яких обов'язково включалися представники духовенства. Їм належало спостерігати за тим, щоб нічого що «зашкоджувало вірі і владі» не друкувалося. Для контролю за церковною літературою, творами священиків, перекладами, що трактували церковне вчення мала спостерігати спеціальна цензура, яка підлягала безпосередньо Синоду. Книжки дозволялося друкувати російською і іноземними мовами, українська до переліку не входила. Києво-Печерська Лавра неодноразово отримувала підтвердження друкувати виключно книги церковного змісту, вони повинні були повністю співпадали з великоросійськими. Будь-яка відмінність у змісті із синодським зразком, вихід за межі дозволеного переліку книг ставила під загрозу саме існування лаврської друкарні. Церковні книжки українською мовою взагалі вилучалися з вжитку [10].

Російське законодавство змінювало характер богослужіння. Введення численних служб на честь самодержців, читання указів, розпоряджень влади перетворювало проповіді на засіб поширення серед українського населення великоросійського шовінізму. Духовенство зобов'язувалося впливати на настрої людей, відвертати від вчинення бунтів, переконувати бути покірними і слухняними підданими. За наказом властей священики використовували таємницю сповіді, доповідали поліції про випадки вчинених злочинів чи спроби парафіян вчинити бунти [5, 91].

Центром місцевого життя завжди були церкви. Проте на Правобережжі православних храмів було небагато. З приєднанням уніатів їхні церкви використовували благочинні. Вони були побудовані в традиціях українського зодчества. Невеликі дерев'яні трикупольні храми з дзвіницею над притвором відрізнялися від російських церковних споруд, побудованих у «псевдовізантійському» стилі. Уряд виділяв значні кошти на відбудову і спорудження церков, проте з 1803р. заборонив використовувати у архітектурному будівництві «малоросійські» зразки [1, 447].

Українські православні церкви і монастирі за час свого існування накопичували і зберігали чудові ікони, старовинні речі богослужбового призначення, рукописи, стародруки, різні коштовності, які дарували заможні парафіяни. За наказами царського уряду все це підлягало ревізії і опису. В пошуках літописів, старовинних книг, інших творів, які мали відношення до російської історії, вони вилучалися з церковних сховищ і відправлялися до Синоду. Чимало пам'яток старовини було знищено внаслідок указів синоду про очищення церков від усього католицького і уніатського [6, 351].

Отже, діяльність православної церкви на Правобережній Україні наприкінці XVIII – на початку XIX ст. стала предметом підвищеної уваги і опіки з боку російського самодержавства. Низка законів спрямовувалася на підвищення освітнього і культурного рівня духівництва. З цією метою створювалася мережа духовних навчальних закладів, розроблялися як заохочувальні, так і примусові заходи щодо отримання кліром освіти. Законодавчій корекції підлягали поведінка, спосіб життя і моральний стан духовних пастирів. Певні накази значно розширили права і надали привілеї духівництву. Покращення матеріального становища, переведення на державне утримання мало на меті підняття соціального статусу і авторитета православної церкви серед населення. Водночас запроваджувані заходи позбавляли духівництво самостійності, узалежнювали його від держави, робили слухняним і керованим виконавцем у справі поширення великоросійських ідей в регіоні.

Література

1. Всеобщая история архитектуры: В 12 т. – М., 1968.
2. Знаменский И. Положение духовенства в царствование Екатерины II и Павла I. – Москва, 1880. – С. 87–88; ПСЗ. – Собр. 1-е. – Т. 24. – № 17958.
3. Киевские епархиальные ведомости. – 1875. – № 10.
4. Крижанівський О.П., Плохій С.М. Історія церкви та релігійної думки в Україні. – К., 1994.
5. Крижанівський О.П. Церква у суспільно-економічному розвитку Правобережної України XVIII – перша половина XIX ст. – К., 1991.
6. Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного исповедания. – Т.3. – Петроград.
7. Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного исповедания. – Т. VIII (1796–1801). – Петроград, 1915. – С. 473; Материалы для истории Подольской губернии (1792–1796). – Каменец-Подольский, 1885. – Вып. 1.
8. Полное собрание постановлений и распоряжений по ведовству православного исповедания Российской империи. Царствование государя императора Павла I. – Петроград, 1915. – С. 48; ПСЗ. – Собр. 1-е. – Т. 29. – № 22378.
9. Полное собрание постановлений и распоряжений по ведовству православного исповедания Российской империи. Царствование государя императора Павла I. – Петроград, 1915. – С. 299–300, 407; ПСЗ. – Собр. 1-е. – Т. 25. – № 18743. – С. 467; № 19070. – С. 750; № 21575.
10. Полное собрание постановлений и распоряжений по ведовству православного исповедания Российской империи. Царствование государя императора Павла I. – Петроград, 1915. – С. 354–355, 612–620; ПСЗ. – Собр. 1-е. – Т. 25. – № 18738.
11. ПСЗ. – Собр. 1-е. – Т.22. – № 15978.
12. ПСЗ. – Собр. 1-е. – Т. 25. – № 18369. – С. 69; № 18726. – С 401; Т. 27. – № 21089. – С. 911; Т. 29. – № 22605. – С. 1250–1252.
13. ПСЗ. – Собр. 1-е. – Т.25. – № 18920.
14. ПСЗ. – Собр. 1-е. –Т. 25. – № 18391.
15. ПСЗ. – Собр. 1-е. – Т. 27. – № 20683. – С 672; Т.37. – № 28611.

Раїса Іванівна Ленда
кандидат історичних наук, доцент
Київського національного університету
культури і мистецтв

ОСОБЛИВІСТЬ РОЗВИТКУ СТИЛЬОВОЇ ПАРАДИГМИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ НОВОЇ ДОБИ: перша половина XIX ст.

Українська культура у першій половині XIX ст. заявила про цілковито нове історичне становище за умов імперського режиму Австрії та Росії, коли „національне та соціальне становище українського населення визначалося політикою обох імперій, не зацікавлених у задоволенні національних та соціальних потреб українців. Це випливало з загального принципу багатонаціональних імперій – встановлення матеріальної і духовної зверхності панівної нації" [23,13].

Саме колоніальна політика цих імперій призвела до того, що з метою денаціоналізації України і перетворення її на одну з ланок провінції Російської (Австрійської) імперії "замість колишніх намісників Україна 1797 р. була поділена на 6 губерній – Слобідсько-Українську (пізніше Харківську), Малоросійську (Лівобережжя), Новоросійську (Південь), Волинську, Київську і Подільську (Правобережжя)" [28, 5]. Адміністративний перерозподіл України

© Ленда Р. І., 2007

зумовив численні явища взаємонакладання, а з іншого боку, не менш численні дезінтеграційні процеси, що виразно позначається на стильовій парадигмальній структурі цілого комплексу літературних явищ. У результаті стає можливим такий феномен української літератури, як „Енеїда" І.П. Котляревського, в якій дослідники фіксують замалим не весь спектр відомих стильових моделей, застосовуючи їх до творчості митця.

Низка дослідників творчості І.П.Котляревського закріплюють „Енеїду" за стильовою моделлю Просвітництва. Поему „як явище українського просвітительського реалізму" [22, 77] розглядають не лише автори підручника, а й на цьому наполягають новітні дослідники, стверджуючи: „І.Франко, а згодом і С.Єфремов пов'язували творчість Котляревського з просвітительською ідеологією. У 70-ті роки до цієї традиції одним з перших повернувся Роман Грем'як, а згодом Є.Кирилюк і М.Яценко. Справді, Просвітительство в Україні з'явилося у XVIII – на початку XIX ст. в умовах розкладу філософсько-культурологічних уявлень феодального суспільства й виникнення нових філософських і художніх систем" [16, 22]. У цьому разі, мимоволі, виникає бажання повторити зауваження Л.Мороз, адресоване дослідницею новітньому автору літературознавчих розвідок про І.Котляревського Є.Нахліку: „...але чому ж у це гарне дослідження дисонансом вдерлося відлуння звично-соціологічного: „українська література продовжила відображати процес розкладу феодально-патріархальної системи"?" [16, 65].

Іншої позиції дотримується вже у 70–80-ті роки відомий український літературознавець П.Волинський, який зауважує, що „водночас намічаються в поемі й початки інших стилів – героїко-романтичного (в оспівуванні патріотичних подвигів троянців, у змалюванні постаті Енея в останніх частинах), елегійно-романтичного (у згадках про козацтво), сентиментального (в описах смерті Низа, Евріала, Палланта)" [6, 136]. Превалювання романтичних засад у творчості митця визнають переважно новітні дослідники: скажімо, якщо Є.Нахлік зауважує можливість застосування стильової естетики романтизму до „Енеїди", то М.Наєнко йде далі, закріплюючи стильову парадигму романтизму за літописним твором, який співвідносить із поемою І.Котляревського: „...усвідомлення суті романтичних вкраплень в „Енеїді" неможливе до кінця без згадки про історичний твір невідомого автора кінця XVIII століття „Історія Русів" [17, 87]. Чим, несамохіть, визначаючи випереджальність романтизму в українському мистецтві порівняно з іншими слов'янськими літературами.

Ми відкидаємо, проте, співвіднесення „Енеїди" І.Котляревського з стильовими напрямами класицизму, оскільки зауважуємо у творі низку відступів від цієї стильової моделі: порушення принципу триєдності (місця, часу, дії), а, основне, порушення принципу вибудови героя, що постає в класицистів самим лише рупором авторських ідей і, цілковито підпорядкований самим лише державотворчим інтересам, визначається вже як цілковито сформована особистість, без жодних ознак еволюційного розвитку в поступальності руху героя впродовж усієї розбудови сюжетно-фабульної сфери твору.

На відміну, отже, від такого, не здатного до еволюційних змін героя, у І.Котляревського і головний персонаж поеми, й система інших образів – персонажів твору – є динамічною: „однією з особливостей побудови образів „Енеїди" є те, що перша характеристика героїв тут, як правило, негативна. Що ж дає можливість нам збагнути авторські симпатії та антипатії, сконструювати систему позитивних і негативних образів твору? Єдине: характер розгортання подальших подій і поведінка тих або інших персонажів за певних ситуацій. Але якщо, скажімо, характеристика Енея згодом вирівнюється, а далі йде по висхідній, то характеристика образів латинців – як призвідців до війни – не зберігається на нульовій точці, а повзе по кривій униз" [13, 23].

Що дає підстави численним дослідникам творчості І.Котляревського визначатися щоразу по-новому з оцінкою стильової естетики поеми "Енеїда"? Насамперед, гадаємо, сутнісний відрив цих дослідників від усвідомлення комплексу чинників, що співвідносні з добою, в

яку виникає цей твір. Безперечно, І.Котляревський був не лише митцем, що представляв цю добу, а й мав певні уявлення про її історичну сутність. Перелом епох, як засвідчує, зокрема, і „Енеїда" І.Котляревського, несе не лише багато сутнісних змін у життя народу, а й визначає феноменальну можливість співмірного, одночасного існування зужитого і нового, ретроградного і прогресивного, старих і актуальних форм існування, водночас і можливостей це існування фіксувати адекватними формами і засобами.

Одна з дослідниць творчості Квітки-Основ'яненка наводить промовисті висловлювання П.Куліша, який убачав – як відповідні його творчості – три естетичні стильові моделі: класицизм, реалізм та сентименталізм. Проте ця дослідниця, висловлюючи своє „розуміння творчості Квітки-Основ'яненка як творчості митця-романтика" [5, 176], припускається, вважаємо, помилки, стверджуючи, що „полярність наукових поглядів на естетичну модель творчості Квітки – складної художньої системи, гальванізація в якій попередніх або прилучення відразу всіх стильових естетик засвідчує наявність глухого кута, в який потрапили дослідники" [5, 165]. Дослідниці належало визнати, що сам історичний характер переходової епохи активізував і у творчості Г.Квітки-Основ'яненка ті естетичні чинники, що дають змогу вести мову про синкретизм стильових явищ у творчості письменника в цілому й у кожному з його творів зокрема.

У разі з Г.Квіткою-Основ'яненком ситуація лише ускладнюється трафаретним, безліч разів і на безліч ладів клішованим гаслом про сентименталізм митця, внаслідок чого „недодумуванням" літературознавців та літературних критиків митець залишався в попередній стильовій епосі (сентименталізм), так і не сягнувши наступної, знову-таки співмірної з ним у часі (романтизм), що істотно декларувало не еволюційний, а еволюціоністський шлях відруху творчості Г.Квітки, а отже, не забезпечувало його повного, відповідного історичній і стильовій епохам розкриття як митця, що, безперечно, заважало правильній вибудові моделі історико-літературного процесу.

Відтак, правильне трактування й історико-літературного процесу, й творчості одного, окремо взятого митця можливе лише за умови визнання сполучуваності історичної доби з естетичним стильовим феноменом і екстраполяції цих феноменів у художньому мисленні творчості письменника в цілому й окремо у кожному з його творів. Все інше є, на нашу думку, лише більшим або меншим наближенням до розуміння значень історичної та стильової епох у їх впливові на творчість письменника.

Особливої уваги з позиції оцінки стильового феномена потребує, на нашу думку, М.Гоголь. Маємо на увазі насамперед те, що ця особливість уваги зумовлена тим, що митця, який, незважаючи на українську тематику його книг „Вечори на хуторі біля Диканьки" (1831–1832), а також „Миргород" (1834), попри статті з української фольклористики та історіографії („О малороссийских песнях", „Взгляд на составление Малороссии") у збірці „Арабески" (1834), попри, врешті, весь літературний та історіографічний спадок митця, який став важливим етапом формування нової української літератури, – був офіційно виключений з українського літературного процесу. І лише 1999 р., відповідно до запровадженої для вузівської освіти „Програми курсу історії нової української літератури доби становлення та романтизму (кінець XVIII – 60-ті роки XIX ст. (К.: Вид. центр „Київський університет"), творчість М.Гоголя повертається в лоно контексту історії української літератури, підтверджуючи цим, за авторитетною думкою відповідального редактора наукового збірника „Гоголезнавчі студії" Павла Михеда, „українську генетичну лінію у творчості митця" [3, 154].

Принагідно зауважимо, що попри численні ломані списи в розмовах про національну свідомість і поняття національного в творчій свідомості митця, попри категорично обвинувальний пафос Є.Маланюка в закидах М.Гоголю у „національному малокрів'ї, сутнісною системою своєї творчості – на рівні тематики й сфери образів – митець зостається в силовому полі

тяжіння української літературної традиції – але до такої міри, що „неквапливий ритм, м'яка іронія та особливості побудови фрази, притаманні українській розмовній мові (а також літературі – згадаймо мову творів Г.Квітки, Є.Гребінки), стали сприйматися російською публікою як власний стиль Гоголя" [10, 152].

Сутність геніального в М.Гоголя виявляється, проте, тим, що „те, що було колись „українським субстратом" (митець – *Р.Л.)* розвинув, поглибив і перетворив на цілком оригінальну й плідну систему творчих принципів [10, 152], серед яких особливої ваги набуває, сягаючи прикмети гоголівського стилю, піднесення „індивідуального забарвлення мови до ролі провідного композиційного фактора в побудові літературного твору" [10, 153], наявність „двох взаємопов'язаних шарів: знижено-комічної „балачки" та піднесено-екзальтованої риторики [10, 153], „типізація персонажів" [10, 153]. У кінцевому результаті, попри наявний незмінний, потужний чинник України, у творчості письменника виявляється посутнім чинник Росії, Петербурга – з огляду на те, що „в свідомості людей гоголівського кола північна столиця була центром „понаднаціональної імперії" [12, 57], а також Західної Європи з акцентом на Римі.

Це і зумовлює складність світу, зображеного письменником, і визначає, напевно, причини тієї складної оцінки, що її М.Гоголь здобуває у дослідників своєї творчості, котрі, як от В.Розанов, упевнені в тому, що „не в нашій тільки, а й у світовій літературі він (М.Гоголь) стоїть одиноким генієм, і світ його не схожий на жодний інший світ" [20, 180].

Сьогодні вчені визнають, що „філософсько-культурологічне значення особистості й творчості Гоголя, поза сумнівом, є важливим для дослідження українського менталітету, для самосвідомості нації" [7, 30]; а також те, що „саме в своїй мистецькій і публіцистичній спадщині Гоголь яскраво відтворив комплекс ідей, що характеризує деякі виразні особливості розвитку української філософської думки. Тут реалізувалась та життєва енергія, що до Гоголя і після нього зумовила специфічні риси філософського мислення, притаманного українській культурі [9, 125].

Висновуючи наявний зв'язок у творчості М.Гоголя з українською літературною традицією, відстежуючи цей зв'язок на численних (мова, мистецькі ідеї та образи, їх зв'язок із фольклорною традицією тощо) рівнях, дослідники творчості письменника менш одностайні в оцінці приналежності творчості митця до певної стильової моделі.

Окремі гоголезнавці обстоюють тезу про співвіднесеність мистецького „я" М.Гоголя з реалістичними засадами бачення життя: „одним з найбільш типових гоголівський художніх принципів, що органічно випливають з суті критичного реалізму", є зображення героя з усіма умовами його життя і побуту" [26, 49], при цьому суперечка між вченими проводиться навіть на рівні уточнення цієї стильової дефініції: "розуміння гоголівського реалізму як реалізму критичного М.Бахтіним заперечується, і він оголошується реалізмом „гротескним" [18, 13] з акцентуванням на реалістичності навіть фантастичних елементів у творчості митця: „гоголівська фантастика – від реальності фантасмагоричного „Вія" до фантасмагоричної реальності Плюшкіна – цілковито земна, поцейбічна, раціональна" [11, 322].

Ці та низка інших, не менш цінних зауважень щодо реалістичних засад творчості письменника мимоволі, проте, стають не співвідносними з позицією решти не менш знаних поціновувачів творчості митця і його стильової естетики. Згадаємо Ю.Барабаша з його, зокрема, працею „Причиною до теми „Гоголь і українське літературне бароко (генезис і типологія)" (Січ, 1992, №9); відзначимо і бачення як романтичної стильової парадигми творчості М.Гоголя в ґрунтовних працях Г.Н.Поспелова „Творчество Н.В.Гоголя" (М.: Гос уч. пед. изд-во, 1953. – 280 с.), С.М. Гашинского (Художественный мир Гоголя. – М.: Просвещение, 1979, – 432 с.) тощо.

І у цьому разі наявна тенденція до амбівалентності, співпроникнення протилежних чинників у атрибутуванні стильової манери письма великого митця. Ця тенденція, наголошуємо,

не вирішується і не знімається навіть тоді, коли автори певних концепцій у стильовій диференціації творчості письменника вдаються до обґрунтованих міркувань на підтримку тих чи інших концептуальних засад.

Визначаючи і певним чином обґрунтовуючи ту або іншу стильову парадигму творчості М.Гоголя, дослідники, віддаємо їм належне, жодним чином не виявляють бажання полемізувати з авторами інших концепцій стильової домінанти у творчості митця. У такий спосіб перед наступними авторами студій стильової естетики М.Гоголя розгортається осяжна панорама думок попередників, що виявляють увагу до головних (замалим, усіх) стильових моделей, наявних сьогодні в літературознавчій науці.

Доведеться визнати й інше: наявні концепції стильової домінанти творчості митця, визначаючись самодостатньо, не підважують, проте, наявність інших стильових характеристик доробку М.Гоголя, проте в жодному разі ми не зауважуємо в дослідників-гоголезнавців прагнення синтезувати оцінку стильової парадигми письменника або, принаймні, визнати можливість існування інших стильових означень творчості митця.

Вочевидь, вдаватися до підважування тієї або іншої концепції стильової моделі у творчості М.Гоголя, визначеної гоголезнавцями, було б заняттям більш ніж невдячним. Проте, вважаємо, напрошується висновок, що гоголезнавці – в пошуку істини, точніше, – нам невідомо, хто з них, за наявної обґрунтованості їхніх позицій у обстоюванні певних тез, стоїть найближче до цієї істини. Оптимальним, на нашу думку, тут може стати єдине: визнати, з огляду на складність філософсько-мистецької моделі творчості письменника, наявність стильової когерентності – тенденції взаємопов'язаності та взаємонакладання у стильовій парадигмі творчості М.Гоголя. Проте у цьому разі – це лише один бік справи. Інший бік справи полягає в тому, що М.Гоголь виступає ще й істориком, і трансформує явища історії України посередництвом мистецьких візій – як це бачимо в його повістях „Тарас Бульба", „Старосвітські поміщики", „Страшна помста", якими він репрезентував Україну, її історію для широкого читача Російської імперії, для російської культури.

Своєрідними етапами в осяганні М.Гоголем української історії належить визнати поглиблене студіювання ним першоджерел, згодом – прагнення здобути призначення на кафедру історії в щойно створеному Київському університеті, а, в кінцевому результаті, осмислення історії України в мистецькому сприйнятті: „дані митцеві від природи обдарування вказують його діяльності інший шлях, не менш плодотворний. У відновленні побутової історії народу поєднанням рис вищою мірою суттєвих, але недоступних історикові і критикові й виснуваних лише з чуйної спостережливості та могутньої творчості самого митця. Митець відтворює живий і цілісний образ епохи, оживляє і представляє поглядові читача окремі особистості, цілі покоління; в творчості його воскресають епохи і народи з їх тілом і душею, з їх почуттями і помислами" [2, 102–103].

Головним же результатом історичних досліджень стала повість „Тарас Бульба", повністю, як зазначають дослідники, побудована на матеріалі „Історії Русів" та народнопоетичній творчості [8, 42]. Перед нами не що інше, як іще одна історична концепція М.Гоголя: історія здатна стати найбільш діяльнісним і найбільш впливовим чинником у житті наступних, прийдешніх поколінь лише за однієї умови: за умови перетворення її на емоційно-інтелектуального мистецького важеля, здатного значно активніше, аніж сама історіографія чинити вплив на реципієнта, коло якого значно більше розширюється в тому разі, коли йдеться саме про мистецький твір.

Варто, на нашу думку, замислитися в цьому разі над іншим питанням: а чи не сама ота історія України, чи не безкінечне замилування нею, що можливе лише за умови глибокого пізнання, диктували М.Гоголеві те, що змушені сьогодні констатувати дослідники: „справді-бо, „Історія Русів" служила для Гоголя не так джерелом, з якого він зрідка брав політичні факти,

як зразком патріотичної тенденції" [8, 43], тому й „повністю перебував у полоні чарів „Історії Русів" [8, 43]. Гадаємо, в цьому разі дослідникові належало б бачити й інше, більше: мова, на нашу думку, може вестися не про саму лише одну історичну пам'ятку, а про цілісну концепцію сприйняття Гоголем української історії.

Слушність М.Гоголевої концепції, тобто, надання переваги мистецькій традиції у конструюванні візії історії України перед суто історіографічною, підтверджена, вважаємо, часом, самою історією: чи багатьом із тих, хто добре знайомий з повістю М.Гоголя „Тарас Бульба" відомі його історіографічні праці, хоч би вже згадані тут „Погляд на створення Малоросії", „Про викладання загальної історії" тощо.

Свою громадянську позицію, свій громадянський обов'язок перед Україною, або, як казав сам письменник, „заради всього нашого, заради нашої України, заради Батьківщини нашої" [4, 141] той, про якого Бєлінський говорив: „...якщо описує він красу своєї рідної, своєї любої Малоросії – це син, що пеститься до обожнюваної матері" [1, 603], М.Гоголь уповні явив у мистецькій творчості посередництвом вдавання до історії рідного краю. Поза сумнівом, це була виважена, цілковито продумана позиція письменника, і водночас позиція цілковито неминуча, неодмінна для тієї доби, в яку промовляв мистецький хист М.Гоголя. Письменник, посередництвом вдавання до української історії, здобувався на такий ступінь бажаної для нього в цьому разі свободи, якого не могла забезпечити йому історіографія, адже „що сильніший розум, то більш сміливим стає він і тим більшої прагне свободи" [1, 609].

Посередництвом митецького чину М.Гоголь, проте, пішов далі в концептуальній репрезентації української історії: явити її як сповнену привабливості, краси і сили козацьку епоху, епоху перфектної патріотичної тенденції, грандіозних духовних порухів у духовному єстві самої людини, яка сповнена гону до свободи, пориву до історичної правди і справедливості, а тому постає перед іншими народами великим захисником рідної землі, нещадної до ворога настільки, наскільки здатна любити землю, що породила її. Ця любов, безперечно, не зоставляє місця для іншого, і, вочевидь, С.Т.Асаков у своїх спогадах про М.Гоголя недарма зауважував, що його оточенню здавалося, що Гоголь не достатньо любить Росію [19, 154].

Зауваження С.Т.Аксакова, на нашу думку, в суті своїй риторичне. Здобувши право бути не історіографом, а митцем, що зображує історію, М.Гоголь, на нашу думку, виборов собі право бути не безпристрасним, не об'єктивованим у зображенні важливих для його розуміння історичного буття рідної землі історичних подій.

Відмовившись від ролі історіографа, М.Гоголь у ролі митця здобув право звертатися до відображення тих історичних епох, які його найбільше цікавили, які, вважав він як митець, здатні водночас найбільше збагатити його читача. Саме тому „Гоголь акцентує увагу читачів на двох періодах (історії України – Р.Л.) – до і після ліквідації Гетьманщини [21, 46]. На нашу думку, через пізнання історії, зокрема України, М.Гоголь „починав повніше і глибше розуміти сучасне – як новий ступінь поступального розвитку людства" [27, 96]. Водночас, у такому баченні М.Гоголь цілковито виявляється сином своєї епохи в стильовій її моделі, співвіднесеній з романтизмом, з притаманною цій стильовій парадигмі якістю розуміння особистості, яка постає цілковито неспіввіднесеною з оточенням, із сучасністю, з дійсністю, виявляючись своєрідним антагоністом і борцем із соціумом.

Відповідно до цього опозиціонування формуючи свого героя, що до того ж маркує такими рисами і ту епоху, репрезентантом якої постає М.Гоголь, власне, забезпечує як митець ту своєрідність бачення української історії, що співвіднесена з романтичною спрямованістю, „з романтичним напрямом" у історії, збагачуючи такою мистецькою позицією не лише стильову концепцію світової (оскільки М.Гоголь належить як митець усьому світові), а й української історії мистецтва, зокрема – літератури, згідно з чим „український елемент виявився найдовше і найміцніше в тих Гоголевих творах, що написані в дусі історичної романістики" [24, 26].

Феномен М.Гоголя, гадаємо, полягає в тому, що він, як геніальний митець, узявши в поле зору один з етапів української історії, зумів переконливо для максимально широкого кола реципієнтів явити красу і значення історії України. У мистецькому плані визначаючи заангажованість, утягненість реципієнта у сферу української історії, М.Гоголь, на нашу думку, рухався в тому ж напрямі, що й інші історики цієї доби.

Прикметним, на нашу думку, є те, що М.Гоголь, виступаючи у деяких аспектах свого доробку і як історик у мистецтві, суголосний із тими тенденціями, що характерні для історії України цієї доби. Підлягаючи і багато в чому концептуально співвідносячись з історіографічними засадами, викладеними в "Історії Русів", митець відповідає інтелектуальним запитам історичної епохи, в якій „Історія Русів" мала величезний вплив на подальші праці істориків України першої половини XIX ст. Її вже згадував серед своїх джерел Бантиш-Каменський у другому виданні своєї „Истории Малой России", і під безпосереднім впливом її основних ідей написав свою п'ятитомну „Историю Малороссии" Маркевич. З цих же ідей виходив і історик Мартос [28, 233].

Мистецька та історіографічна ситуація в українській культурі першої половини XIX ст. спонукає до єдино можливого висновку в тому разі, коли співвідносимо з нею мистецький доробок та мистецькі ідеї М.Гоголя: письменник постає митцем, ідейно суголосним своїй епосі, створюючи „поетичний образ України" [23, 113], „оспівуючи поетику і ліризм українців [23, 113], а також створюючи „образ степової вольниці, з її відчайдушністю, лицарством і побратимством (що викликав у читача почуття симпатії й бажання наслідувати ці риси)" [23, 113], що особливо важить за суспільних обставин цієї історичної доби, коли „розвиток культури в Україні здійснювався за вкрай „трудних умов, під тяжким колоніальним гнітом, в обставинах грубої насильницької русифікації України" [28, 220], за умов „зміцнення імперського впливу на „Україну" [23, 44], коли – внаслідок того, що „привид українського сепаратизму ввижався їм (царям Олександрові І та Миколі І – Р.Л.) скрізь – з метою зміцнення військово-політичного контролю, крім цивільної влади, в Україні вводилася військова [23, 44]".

Здійснювану українськими історіографами і митцями в першій половині XIX ст. працю, вважаємо, належить розглядати не лише як чинник розбудженої добою національної свідомості, що явив неповторні якості історичної епохи національного Відродження, а й як чинник резистентності діячів культури означеної доби імперській політиці, що сприяло витворенню ідеї повернення колишньої державності, тим самим – і поступовому, але неухильному виходу української нації на історичну арену в якості самоцінної: такої, що здатна до самостійного культуротворчого процесу, який забезпечений розвитком національної мови, національних мистецьких форм, а також – відповідно – національних ідей у ментальності нації. Ці чинники історико-культурного процесу доби навдивовижу чітко увиразнюють її національно-культурний образ у характеристиці ролі внеску української національної культури в розбудову світового історико-культурного контексту.

Література

1. Анненский Ф. Про М.Гоголя // Н.Гоголь. Повести. Мертвые души. – М.: Олимп, 2002. – 606–617 с.

2. Антонович В.Б. Произведения Шевченко, содержание которых составляет исторические события // Антонович В.Б. Моя сповідь. Вибрані історичні та публіцистичні твори. – К.: Либідь, 1995. – С. 101–106.

3. Астаф'єв О.Творчість Миколи Гоголя на зламі тисячоліть // Сіверянський літопис. – 2000.– №6. – С.154–158.

4. Белинський В.Г. Про М.Гоголя // Н.Гоголь. Повести.Мертвые души. – М.: Олимп, 2002. – С.599–605.

5. Вільна Я.В. Історико-літературний феномен критичної інтерпретації творчості Г.Квітки-Основ'яненка. – К.: Альтерпрес, 2005. – 300 с.

6. Волинський П. Новаторство Котляревського // Слава сонцем засіяла. – К.: Дніпро,1972. – С.135–144.

7. Ворыпаев А.М. Духовное странничество Николая Гоголя // Світогляд М.В.Гоголя: філософсько-релігійні шукання. – Х., 1998. – С.26–31.

8. Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. – М.: Из-во АН СССР, 1959. – Т.Х. – 440 с.

9. Горакит В.С. Історія української філософії. – К.: Наукова думка,1996. – 286 с.

10. Гриценко О. Логіка бунту проти логіки // Вітчизна.1991. – №7. – С.152–157.

11. Гус М. Живая Россия и „Мертвые души. – М., 1981. – 335 с.

12. Дабо-Ніколаєв Б. Образ Гоголя як контрапункт Маланюкової „Книги спостережень" // Слово і час. – 1999. – №4-5. – С.56–59.

13. Задорожна Л.М. Історія української літератури кінця XVIII – 60-х років XIX століття. – К.: ВПУ „Київський університет". – 2004. – 226 с.

14. Манн Ю. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. – М.: Coda,1996. – 474 с.

15. Мішуков О. „Історія Русів" у рецепції Миколи Гоголя// Слово і час. – 1999. – №7. – С.№ 8.

16. Мороз Л. Іван Котляревський і соціальна критика – чи утвердження християнської моралі? // Слово і час. – 1999. – №2. – С.63–66.

17. Наєнко М.К. Романтичний епос. Ефект романтизму і українська література. – К.: Просвіта, 2000. – 382 с.

18. Николаев Д.Сатира Гоголя. – М: Художественная література, 1984. – 367 с.

19. Николаев Д. Вечная участь поэтов... // Венок Н.В.Гоголю.– Х., 1989. – С.150–162.

20. Розанов О Гоголе // Розанов В. Уединенное. – М., 1998. – С. 175–192.

21. Сенько И.М. Художественное время и пространство украинских повестей Н.В.Гоголя// Микола Гоголь і світова культура. – К.: Ніжин, 1994 – С.6–48.

22. Ткачук М.П. Естетична конценція людини в „Енеїді" Івана Котляревського. – К.: Вища школа, 1995. – 55 с.

23. Турчанко Ф.Г., Мороко В.М. Історія України. Кінець XV – початок XX століття. – К.: Генеза, 2003. – 424 с.

24. Филипович П. Українська стихія в творчості Гоголя. – К., 1952. – 31 с.

25. Хропко П.П. Іван Котляревський // Історія української літератури (перші десятиріччя XIX століття). – К.: Либідь,1992. – С.47–99.

26. Чалий Д.В. Вплив реалізму Гоголя на творчість Квітки-Основ'яненка // Гоголь і українська література XIX ст. Зб. ст. – К., 1954. – С.37–58.

27. Черепнин Л.В. Исторические взгляды Гоголя // Вопросы истории. – 1961. – №1 – С.75–97.

28. Ястребов Ф. Нариси з історії України. Україна в першій половині XIX ст.: В 8 т. – К.: В-во АН УРСР, 1939. – 274 с.

Алла Анатоліївна Гоцалюк
кандидат історичних наук,
Міжнародна академія управління персоналом

ТРАДИЦІЇ В ОБРЯДАХ ГУЦУЛІВ КАРПАТСЬКОГО РЕГІОНУ

У традиційній культурі гуцулів Східних Карпат до середини XX ст. зберігалося багато давніх звичаїв і обрядів, які були тісно пов'язані з основним заняттям гірських жителів – скотарством. Безперечно, що архаїчні компоненти давніх обрядів гуцулів походять від дохристиянських часів і належать до культури первісних світоглядних уявлень, які в різні історичні епохи зазнавали еволюційних змін. У часи економічної і соціальної нестабільності традиційні вірування оживають, як трава навесні після зимового сну. Це можна спостерігати і на порозі XXI ст. Зокрема, віру в міфічні образи та їх відтворення в сучасній обрядовості.

Серед свят і обрядів календарного циклу українців збереглися вірування про єдність всесвіту, особливо його вертикальної моделі: потойбічний світ, земний і небесний. В українській

© Гоцалюк А. А., 2007

обрядовості дуже чітко простежується світоглядна уява наших далеких пращурів про те, що прихід нової пори року залежить від пращурів потойбіччя – вирію. Звідти прилітають птахи, які приносять звістку про прихід весни, а також своєрідне благословення пращурів на врожайність. Власне тому так добре розвинені й збережені звичаї шанування померлих родичів весною, хоча культ пращурів притаманний усім переходовим моментам у природі: від весни до літа, потім до осені, зими. Віра й реальне життя були тісно пов'язані. Людина вірила, що все довкола неї живе, розуміє, має свої бажання, тривоги, і ставилася до природи, як до живої істоти. До цього часу в мовленнєвому мисленні збережена уява про те, що "сонце сідає", "дощ іде", "вітер гуде", "вода біжить". "В часі дощу показує ся веселиця – весела дождевниця. Веселиця се Божа жила; вона тягне воду з чистої керниці та підносить єї під облаки в літі" [9, 5; 3, 10].

Для багатьох народів світу, а колись і для слов'ян, новий рік починався з весняного рівнодення. Поверталися з вирію птахи, і з їх прильотом мала розпочинатися весна. Для зустрічі птахів існували магічні словесні формули, які повинні були забезпечити вроду, здоров'я, врожай, добробут.

Серед гуцулів, як і інших жителів Карпат, ще у першій половині XX ст. (а частково й досі) побутували й побутують численні вірування, заборони і магічні дії.

Цікаво, однак, що у календарних звичаях гуцулів заховалися давні релікти культури, пов'язані з їхнім колишнім хліборобським заняттям. Про це свідчать численні давні фольклорні пісенні твори, в яких оспівуються виноград, море, поезія хліборобської праці. Саме в колядках знаходимо відголоски про пшеницю, яка в горах не росте. А гуцул співає про золотий колос пшениці, про те, що він найме жати "сімсот молодців", в'язати снопи будуть "сімсот дівочок", і складеного збіжжя буде так багато, як зірок на небі. В колядках оспівується, як господар йде по широкому полю, він правою рукою плуг держить, а лівою – волів-другів поганяє. Очевидно, якась частина племен прийшла в Карпати з рівнинної лісостепової землеробської України ще в давні часи і пізніше, змішавшись там з мігрантами з Балкан, волохами, утворила ті риси локальної культури українців-гуцулів, які й донедавна виразно збереглися.

Святом, коли "вводиться літо в зиму", в Україні вважали Введення – 4 грудня (за старим стилем – 21 листопада). З цією датою пов'язано чимало прикмет, прогнозів і магічних звичаїв, що свідчили про її важливе значення. Вважалося, що Введення відкривало собою зимовий святковий сезон.

Найбільш сприятливим для селянського дозвілля всюди в Європі вважався осінньо-зимовий період, особливо насичений звичаями, обрядами, ворожіннями, піснями, колядками, щедрівками, ритуальним рядженням [5, 145–148].

Зимовий цикл свят суттєво відрізнявся від літнього тим, що останній відбувався переважно поза хатнім простором. Свята проводилися на галявинах, біля церкви, біля річок, у гаях.

Зимові свята на Гуцульщині переважно відбувалися в хаті, біля домашнього й родинного вогнища. Це має сакральне, тобто священне, значення певних часових і просторових точок, зокрема простору, де проходив ритуал. Це піч, покуть, лави, стіл, сволок. Ці речі і місця мали певний знак, входили у символічну знакову система. Тому на час зимових свят вони з побутових речей перетворювалися на сакральні, від яких до певної міри залежали добробут, щастя родини.

До структури різдвяно-новорічних свят гуцулів належать: підготовка житла до свята, оновлення його шляхом вибілювання, вимивання, підготовка святочного, обрядового одягу, особливо білизни, головних уборів і взуття; приготування ритуальних страв до Святої вечері: Свята Вечеря, Різдво, Новорічні обряди і Водохреще, що замикає ланцюг різдвяно-новорічних свят. Такий поділ є певною мірою умовним. Вчений Віктор Петров ще 1948 р. у рецензії на працю Д.Гуменної зазначав, що лише тоді він уперше зрозумів суцільність різдвяного циклу: "Я вперше збагнув, що звичай водити козу, звичай кликати померлих, звичай колядувати,

зміст колядок, все це не порізнені окремі звичаї, а те саме, що становило колись цілість, а потім розпалося на окремі елементи" [2, 170].

Щоб зрозуміти структуру загальноукраїнського Різдва і вирізнити локальний підтип обряду, необхідно зробити певні екскурси у часи формування цієї структури різдвяно-новорічної обрядовості. На жаль, вчені не мають достатньої кількості джерел, щоб пояснити еволюційний процес звичаїв та обрядів. Очевидно, господарські, родинні цінності в усній народній поезії, обрядових колядках, щедрівках є дуже давні, бо вони торкалися всіх сторін життєдіяльності людини. Видатний дослідник Михайло Грушевський на початку XX ст. слушно писав про звичаї календарного циклу українців: "Незважаючи на всякого роду пізніші наверствування, котрі при нагоді таки й зазначатиму, я вважаю, що ті відносини господарські, родинні й громадські, які відбилися в обрядовій нашій поезії (так, як її тепер маємо), в найбільшій мірі належать до часів по розселенню та київської доби" [2, 171].

Як уже зазначалося вище, незважаючи на окремі згадки та описи свят ранніх часів, календарні обряди зимового циклу гуцулів найкраще описані були у XIX – на початку XX ст. Цей доступний нам матеріал виразно показує, що навіть у XIX ст., періоді доволі суттєвих економічних змін, міграційних процесів традиційна народна обрядовість зберігає в собі ще багато старих магічно-натуралістичних елементів, обрядову поезію, пов'язану з сільськогосподарським життям селянина. Власне сільськогосподарська основа народного календаря є своєрідним скелетом, на якому трималися різні обрядодії та церемонії, релігійно-поетичного і громадського життя.

Протягом віків відбувалися певні зміни в розвитку народної обрядовості. Важко заперечити дослідникам, які вважають: "На жаль тільки, ми й сього нашого старого календаря не маємо в його повній і чистій передхристиянській формі і мусимо рахуватись на кожнім кроці не тільки з спустошеннями і виломами, але і з змінами, перебоями і переносами, спричиненими в старій системі церквою і церковним календарем. Гострі заборони, напади, погрози, котрими духовенство било по святах, які не встигли себе зв'язати в тій чи іншій формі з святами християнськими, поставити свої останки під їх протекторат або асимілюватися з ними, – факт загально відомий" [1, 98].

Господарський календар був побудований на старих уявленнях про поділ року та з пізнішими нашаруваннями релігійних елементів. Пори року розділяли народні свята, які ув'язувалися з господарським заняттям українців. Весна приходила зі святом Святого Юрія, літо – на Петра, осінь – на Дмитра, зима – в Николая. "Оці четверо ділять собі рік так: Святі Петро і Павло тримають ключі від світу. Настає час замикати тепло, а їм жаль світу, що буде в студени... передають ключі Дмитрові. Той замикає тепло (8 листопада)... Кличе святий Дмитро старшого побратима, сивобородого Николая... Дмитрій просить Николая: "Братику, пусти зиму"... Сивобородий перебирає у свої руки ключі від світу; сіє снігом, доки має того насіння; а як усе висіє і міхи повитрясає – передає ключі Святому Юрієві (6 травня), котрий тратить зиму" [6, 40–84].

Традиції Коляди в Україні давні. Назва *Коляда* має декілька значень. Коли вносять сніп вівса чи іншого збіжжя (на Гуцульщині – з вівса) і ставлять в куті за столом, то звуть його Дідухом або Колядою. Це символічна назва всього Різдвяного циклу свят. Різдво було народженням самого світу і всього, що є на землі. Через те в колядках так чітко йдеться про творення світу з води, вогню, до якого причетні риби, птахи. Тому власне з віруванням, що Різдво принесе все, що висловлять у колядках, його також називали ще й колядою. Отже, синонімом Різдва, як і в інших регіонах України, в гуцулів є Коляда, де в колядках співається: "Коляда йде, коляда йде".

Отож Колядою називають сніп, саме свято Різдво, також ритуальний хліб-калач на Святій вечері, який є жертвою Богові і померлим родичам. Бо калач загалом є хліб поминаль-

ний. Хліб-коляда, з склянкою меду на ньому були найкращим здобутком, і цей найкращий здобуток ставили для Всевишнього опікуна і померлих родичів.

Цікаво, що такі злаки, як пшениця, мед, віск і бджоли є особливо ідеалізовані в українських колядках, зокрема в гуцульських. Особливо в тих, в яких оспівується народження світу.

Колядою у гуцулів ще також називають три святкові ритуальні хліби, випечені з символічною позначкою на них з тіста місяця, сонця, зорі. З цим хлібом-Колядою гуцул обходить перед Святою вечерею своє дворище, хату, стайні, хліби з худобою.

Колядою називають ще й інший обрядовий хліб, який призначений для обдарування на Різдво близької рідні: діда, баби, хрещених батьків, баби повитухи.

Хлібом-Колядою обдаровують також колядників-співаків, які виконують під вікном чи в хаті традиційні фольклорні твори колядки. Коли ці колядки приходять співати, то вони в уяві людей перестають бути знайомими, сусідами. їх називають "Божими служеньками", братами, королями. Це вони колядники несуть в гуцульську ґражду (дім) давні таємниці світа, приходять колядувати до господарів з піснями і несуть йому Боже благословення, добробут, добро, здоров'я, щастя.

І нарешті, колядами (колядками) називають пісні різдвяного свята.

До десяти значень вживання слова Коляда в Карпатському регіоні свідчать про його давнє походження на цих теренах. Вчені дискутують, чи термін коляда є місцевим, чи запозиченим від римських calendae. Але більшість заперечують зближення терміна *Коляда* з римськими святами. Вони вважають, що цей термін є з культурно-історичного погляду значно давніший терміна calendae [6, 87]. Академік О.Веселовський провів порівняльне дослідження вживання терміна *Коляда* в інших народів світу. Перша група термінів дуже близька до українського символу. Так, словом *коляда* позначена різдвяна пісня у білорусів, росіян, чехів, словаків, словенців. *Коляда* – в значенні подарунок, дар – зустрічається в болгар, сербів, литовців, угорців та інших народів. Подібна форма до римських calendae зустрічається у французів, провансальців, албанців, абхазів та ін.

В українському вживанні слово "Коляда", як символ Різдва світу і культ прадіда, в інших народів не збереглося, навіть слов'янських, окрім українців. Порівняння вживання терміна *Коляда* в інших народів наводить на думку дослідників, що ця назва могла бути запозичена ще у давніших народів. Зокрема, існує припущення, що вона походить від староіранського, що означає святкову їжу. Східні мотиви українських Різдвяних символів, на думку вчених, близькі до вавілонсько-ассірійського культурного центру. Так, вавилонське kaluti близьке за значенням до українського "Коляда" [4, 39].

Отже, термін *Коляда* в українських горян є неоднозначним, його шанування і збереження свідчить про дуже давнє походження. У розмаїтті своїх символів воно дуже добре збереглося на Гуцульщині.

Вчені виводять ґенезу звичаю від давніх римських "календе", що відбувалися в січні і під час яких переодягалися, маскувалися у козлів, танцювали, приносили жертви. Та більшість дослідників вбачають автохтонне походження колядок, щедрівок. Так, власне, такі вчені, як О.Коробка, пізніше В.Гнатюк, Ф.Колесса, вважали що грецько-римські впливи стрінулися на східнослов'янському ґрунті вже з виробленою новорічною обрядовістю й величальними піснями місцевого походження [8, 10–11]. На підтримку цього свідчення є збереження назви "щедрівка", яка характерна тільки для України. А функціональна єдність колядок і щедрівок очевидна, вони мало відрізнялися змістом і формою. Народні пісні, що співалися напередодні Різдва, називалися колядками, а ті, що виконувалися проти Нового року – щедрівками, маланками. Колядували більше парубки, або змішані ватаги, а щедрували здебільшого дівчата й дітлахи. Щедрівки різнилися ще й приспівом: "Щедрий вечір, святий вечір".

Важливо нагадати, що колядки й щедрівки – це виключно народні твори поезії світського змісту, що виконувалися під вікном або в хаті за столом. У них відсутні євангельські, апокрифічні мотиви й образи. Невипадково в народі їх і називали старосвітськими колядками. Штучні пісні на теми Христового Різдва, створені книжниками в XIX ст. і поширені через "Богогласники", виконувалися лише в церкві, в народі довго не приживалися і були колись майже не знані. Зовсім відрізняються ці твори від усної народної творчості, яку ми розглядаємо. Ф.Колесса, І.Франко, В.Гнатюк свідомо не вносили їх до фольклорно-етнографічних збірників.

Через брак писемних джерел важко поки що датувати час виникнення колядок та щедрівок. Але є підстави вважати, що час їх виникнення сягає в добу первісних суспільств. Це особливо стосується порівнянь жінки з красним сонцем, чоловіка – з ясним місяцем. Об'єктами величання у колядках є селянська родина, її життя, праця, добробут, сімейне щастя.

Письменник і вчений Іван Франко, пильно вивчаючи народний побут, вбачав причину живучості народного жанру в його непересічності, значимості для духовного життя хлібороба, в його сильному емоційному впливі. Він писав, що колядка радувала й хвилювала селян до сліз. "Чому? А тому, бо колядка переносила їх думку в якийсь світ близький і рідний їм, а при тім зовсім відмінний від того, серед якого минає їх убоге, клопітливе життя. Пісня виповідає простими словами їх найглибші, сердечні бажання, показує їх не як бажання, а як дійсність. Слухаючи колядки, такий бідолаха хоч на хвилю бачить себе заможним господарем, у якого подвір'я чисто заметене, хата гарна, світла, в хаті прибрано по-празничному, недостатку нема, а натомість за столом сидять гості славні та величні на весь світ, і він рад, що може чесно і відповідно прийняти їх. Пісня радує його, а глухе почуття дійсних життєвих клопотів хоч на хвилю уступає на бік, випливає сльозами, - не гіркими, але такими, що облекшують душу. Оце й єсть сила і суть поезії" [7, 239].

Універсальна значимість змісту й образу в колядках, щедрівках підносить в ідеальну сферу будь-кого із слухачів. Святково-романтичне піднесення, оптимістичне звучання викликає певні емоції, святковий настрій. Надзвичайна, піднесена поетичність, гіперболізація образів у колядках та щедрівках сприяла збереженню їх протягом багатьох століть. Їх соціалізуюча глибинна суть актуальна для всіх поколінь. Дуже влучно описав їх суспільну роль відомий вчений, професор Микола Сумцов ще у XIX ст.: "Все важке і сумне, що тривожить селянську душу в довгі осінні ночі, коли на солом'яну стріху падають буйні краплини холодного дощу, в повітрі стоїть сира мряка і шумливий вітер вривається в похилений набік димник, гнітючі турботи, сумніви й побоювання зникають, забуваються під принадним впливом веселої святкової пісні. Колядка зачаровує уяву рисами і образами неземного щастя, наповнює бідне життя фантастичними статками, із одинокої і похмурої хатини веде в чертоги багача, де всюди виблискує золото і срібло, підіймає слухача в осяйні надзоряні простори... В різдвяних піснях, колядках і щедрівках милосердне і співчутливе божество спускається на землю, відвідує бідні оселі і щедрою рукою роздає достаток і щастя. Сонце виявляє батьківську турботу про селянське господарство. Місяць дружелюбно розмовляє з людьми і відкриває їм, в якій хаті в наступному році буде весілля. Добрий хлопець в колядках – не простий парубок, а богатир, що нехтує вороними кіньми й червінцями і любить лише милу дівчину. Дівчина в колядках – не звичайна селянська дівчина:

В хату прийшла – пани стрічають, Пани стрічають, шапки знімають, Шапки знімають, її питають: – Чи ти царівна? Чи ти королівна?

Селянський двір оточений білокам'яними стінами; ворота зроблені з жовтої міді. В хаті столи накриті дорогими килимами; на столах стоять келихи, повні вина. Цей пісенний ідеалізм чогось та вартий! Вікова особиста і майнова залежність, що знижувалась часом до ступеня рабства, зламала б в духовному відношенні темного, неписьменного селянина, якби його не підтримувала постійно чарівниця-пісня, що переносила думку і почуття кудись далеко-далеко, де ясно, і тепло, й затишно"… [7, 8].

Розглядаючи давні традиції колядування й щедрування в Україні, бачимо передусім їхню велику суспільну роль. Завдяки саме цій важливій соціалізуючій, комунікативній, естетичній функції колядки й щедрівки збереглися до наших днів. Водночас завдяки плідній науковій та пошуковій роботі сучасних етнографів та фольклористів відтворюються надбання самобутньої етнокультури Гуцульського краю у наукових розвідках, що сприяє збереженню українських традицій, звичаїв та обрядів.

Література

1. Влад Марія. Стрітеннє. – К., 1992.
2. Грушевський М. Історія української літератури. – К.: Либідь, 1993. – Т. 1.
3. Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы: конец XIX – начало XX в. Зимние праздники. – М., 1973.
4. Колесса Ф. Українська усна словесність. – Львів, 1938.
5. Петров В. Лист-рецензія д-ра В.П.Петрова // Гуменна Докія. Велике цабе. – Нью-Йорк, 1952. – С. 145–148.
6. Сосенко К. Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого вечора. – К., 1999. – С.40–84.
7. Сумцов М. Научное изучение колядок и щедривок // Киевская старина. – 1885. – Т. 2.
8. Франко І. Що таке поезія? Передмова до зб. "Вибір декламацій для руських селян і міщан. – Львів. – 1902. – С. 10–11.
9. Шухевич В. Гуцульщина. Четверта ч. // Матеріали до українсько-руської етнології. – Львів, 1904 – Т. 7.

Євгенія Володимирівна Донченко
здобувач Інституту історії НАН України

ПОЛІТИКО-ПРАВОВЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ КУЛЬТУРНОГО ОБМІНУ УКРАЇНА – ФРАНЦІЯ (кінець XX – початок XXI століття)

На сьогоднішній день Україна активно співпрацює з багатьма державами світу в політичній, економічній, науковій та інших сферах, що приносить їй інколи непогані дивіденди. Тому розвиток двосторонніх відносин є одним з основних напрямів зовнішньої політики України. Відносини з Францією були і залишаються одним із пріоритетів української політики. На сьогодні це дуже актуальна тема, тому що саме в останні роки обидві держави стали розуміти важливість цих стосунків. Підтвердженням тому стало активне культурне співробітництво України та Франції.

У наш час розпочався новий етап в українсько-французьких культурних відносинах. Вони стали більш прагматичними, базуються на спробах пошуку спільних інтересів та взаємовигідному вирішенні існуючих проблем. Саме ці зміни і визначають як сучасний стан українсько-французьких відносин, так і перспективи їх подальшого розвитку. Сучасний етап українсько-французьких культурних відносин має стати базисом для їх подальшого розвитку та визначення перспектив. Саме тому вивчення сучасного стану українсько-французьких відносин є досить актуальним, має уможливити визначення перспектив українсько-французьких відносин, спираючись на історичний досвід.

Суть наукової проблеми дослідження полягає в системному підході до висвітлення сучасного стану нормативно-правового забезпечення відносин у галузі культури між Україною

© Донченко Є. В., 2007

та Францією, практичними результатами якого має стати цілісна картина формування міждержавних культурних взаємин у 90-х роках XX століття, а також перспектив їх розвитку на початку першого десятиліття XXI століття.

Проведення досліджень з проблеми українсько-французького співробітництва дає підстави виокремити низку договірно-правових документів з часу визнання Францією України як самостійної і незалежної держави (грудень, 1991р.) та встановлення з нею дипломатичних відносин (24.01.92) [3, 143], які стали фундаментом для започаткування і розвитку культурного діалогу.

Найголовнішим серед діючих міждержавних документів став *Договір про взаєморозуміння та співробітництва між Україною і Французькою Республікою* (підписаний 16.06.1992 р. /м. Париж/, набув чинності 19.01.1997 р.) [1, 612], який заклав правову основу розвитку двостороннього співробітництва в політичній, економічній, культурній та науковій галузях. Декларується, що Україна та Французька Республіка зобов'язуються "розвивати між собою відносини співробітництва в усіх галузях на основі взаєморозуміння та довіри, будуть сприяти дружбі та злагоді між своїми народами" (ст. 1); проводитимуть регулярні консультації на відповідних рівнях "з метою обміну думками щодо двосторонніх відносин" (ст. 2); “проводитимуть консультації в рамках міжнародних організацій, членами котрих вони являються" (ст. 5); “сприятимуть розвиткові тісних зв'язків між Україною та Європейськими співтовариствами” (ст. 6). Окремою галуззю контактів визначені "зв'язки в галузі культури, науки, техніки та підготовки кадрів" (ст. 17). Важливим моментом стала підтримка заснування культурних центрів в обох країнах з метою кращого ознайомлення свого населення з науковими, технічними та культурними досягненнями обох народів. Серед пріоритетних напрямків співпраці були визначені такі, як підтримка розповсюдження книг і преси партнера, наукових проектів, що становлять взаємний інтерес і збігаються з програмами європейських співтовариств, культурних акцій, спрямованих на інтеграцію в Європейському культурному просторі, обопільне вивчення мов держав-партнерів, співробітництва в галузі засобів масової інформації, обмінів між молоддю. Названі особливості документа та інші загальні статті Договору забезпечили його відповідність сучасному рівню розвитку та специфіці українсько-французьких відносин, який укладений на десять років і дія якого буде автоматично продовжуватися на наступні п'ятирічні періоди за згодою обох сторін.

З 1992 р. створено міцну договірно-правову основу двосторонніх відносин [3, 143]. Між двома країнами підписано 36 двосторонніх документів, з них 25 – про співробітництво в економічній, науково-технічній, культурній та військовій галузях. Пророблялося ще 8 двосторонніх угод. Міжміністерські контакти на той час були представлені 13 документами [4, 2].

Серед вищезазначених документів можна стверджувати, що основу договірно-правової бази в галузі культури між Україною і Французькою Республікою склали п’ять документів, серед яких:

- Угода між урядом України та урядом Французької Республіки про статус та умови діяльності культурних центрів від 3 травня 1994 р;
- Угода між урядом України та урядом Французької Республіки про культурне та науково-технічне співробітництво від 19 жовтня 1995 року;
- Програма культурного наукового і технічного співробітництва між урядом України та урядом Французької Республіки на 1997–1999 рр. від 30 січня 1997 р. (є чинною до підписання нової програми);
- Протокол 1-го засідання Змішаної українсько-французької комісії з культурного та науково-технічного співробітництва від 15 червня 2001 р.;
- Дорожня карта українсько-французьких відносин від 11 листопада 2005 р.

Бажання співпрацювати у встановленні і всебічному розвитку політичних, економічних, торговельних, науково-технічних і культурних відносин зафіксовано також в Протоколі про дружбу та співробітництво між Парижем та Києвом, столицями двох суверенних держав, який набув чинності з дня його підписання (листопад 1992 р.) [7, 3]. Зокрема, в ст. 3 констатується "розширення співробітництва в таких напрямах, як культура, молодіжна політика, професійна освіта, спорт, ЗМІ, збереження культурної спадщини".

Відмітимо деякі особливості окремих нормативно-правових документів.

"Угода між урядом України та урядом Французької Республіки про статус та умови діяльності культурних центрів" [3, 133] охоплює 18 статей і була створена терміном на 5 років (дія якої може автоматично продовжуватись на наступні п'ятирічні терміни). Згідно з цією угодою сторони домовилися про "заснування Французького культурного центру в м. Києві та Українського культурного центру в м. Парижі та центрів в інших містах обох держав" (ст. 1), які сприяли б розвитку відносин між Україною і Францією "в галузі культури, освіти, виховання, науки і техніки, комунікації, зокрема, аудіовізуальної, а також співробітництву між вищими навчальними закладами" (ст. 2). Обумовлено, що "діяльність таких центрів здійснюватиметься під керівництвом Посольств обох держав" (ст. 3), а також у рамках децентралізованого співробітництва. "Центри можуть встановлювати безпосередні зв'язки з міністерствами та іншими державними установами, місцевими організаціями, об'єднаннями, товариствами, асоціаціями та окремими особами" (ст. 4) "відповідно до внутрішнього законодавства держави перебування, якщо інше не передбачено положеннями цієї Угоди та нормами міжнародного права" (ст. 6). До сфери діяльності таких центрів в обох державах буде відноситися: "проведення заходів у галузі культури, освіти, науки і техніки", "організація конференцій, колоквіумів та інших зустрічей", "демонстрація фільмів і аудіовізуальних матеріалів", "прийом наукових співробітників, лекторів, діячів культури та мистецтв", "поширення інформації про культурне життя, наукові та технічні досягнення держав", "забезпечення роботи бібліотеки, читального залу, салону аудіовізуальних засобів, надання у тимчасове користування книг, газет, журналів, фільмів, дисків, касет, діапозитивів та інших друкованих і аудіовізуальних матеріалів культурного, наукового та технічного характеру", "публікація та розповсюдження інформаційних програм, каталогів та інших матеріалів культурного, освітнього, наукового та технічного характеру", "вивчення мови та методики викладання і знайомство з культурою" (ст. 5). Окремо слід відмітити також прийняття 1994 р. ще однієї надзвичайно важливої урядової Угоди про співробітництво і обміни у галузі молоді та спорту, яка набула чинності з моменту її підписання з терміном дії на п'ять років (який за згодою буде автоматично продовжуватися на наступні терміни) і охоплює 11 статей [8, 3]. Зокрема, в ст.2 цієї Угоди наголошується, що сторони сприятимуть співробітництву та обміну між молоддю, що стосується "обопільного знайомства з культурою, цивілізацією та життям обох країн", "демократії та права людини", "солідарності та гуманітарних питань", "мистецької, спортивної та духовної діяльності" тощо. "Ініціатива створення програм співробітництва та обмінів належить асоціаціям молоді, учбовим закладам та спеціальним установам у справах молоді. Вони їх укладають, впроваджують та несуть відповідальність за їх виконання" (ст. 3).

"Угода про культурне, науково-технічне співробітництво України та Французької Республіки" [3, 134] була підписана відповідно до Договору про взаєморозуміння та співробітництво між урядом України та Французькою Республікою та керуючись принципами заключного акту Гельсінської конференції з питань безпеки і співробітництва в Європі (НБСЄ), документами Організації з питань безпеки і співробітництва в Європі (ОБСЄ) та прагненнями щодо подальшого розвитку співробітництва між двома народами у галузях освіти, культури, науки і техніки, вважаючи, що розвиток культурних та науково-технічних зв'язків між Україною і Францією став однією з найважливіших складних частин партнерства

між Європейським Союзом і Україною у розбудові нової Європи. Дана угода охоплює 11 статей і була складена на п'ятирічний термін, який автоматично може бути продовжено на наступні п'ятирічні періоди.

Згідно з цією Угодою сторони підтримують викладання та розповсюдження мови однієї Держави в навчальних закладах та в позашкільній мережі другої Держави, для чого будуть організовувати навчальні лінгвістичні стажування для викладачів та перекладачів, семінари, наукові відрядження, обміни викладачами, зокрема, лекторами або асистентами педагогічних інститутів, університетів та інших навчальних закладів, обміни учнями (наприклад, в рамках поріднення між школами). Французька сторона сприятиме розвитку викладання французької мови (зокрема завдяки розширенню двомовних секцій та франкомовних мереж) у системі початкових, середніх та вищих українських навчальних закладах за участю Французького Бюро співробітництва в галузі мови та освіти; заохочуватиме "викладання української мови у вищих навчальних закладах Франції (наприклад, у інституті Східних мов) і вважає за доцільне введення української мови у майбутньому, по можливості у перелік іспитів на одержання звання бакалавра" (ст. 1). Сторони погодилися сприяти встановленню співробітництва "між органами культури на державному і місцевому рівнях, а також юридичному" та сприятимуть "обміну інформації в галузі культури", "охороні культурної спадщини і реставрації творів мистецтва". Сторони сприятимуть "обмінам культурними заходами в галузі театру, опери, балету, музики, цирку, пластичних мистецтв", "спільним постановкам, зустрічам артистів та діячів мистецтва та встановленню контактів між ними". Сторони зацікавлені у створенні "ринку культури та мистецтва" та сприятимуть укладанню угод про партнерство. Сторони надаватимуть підтримку "підготовці кадрів в галузі культури" (наприклад, в рамках програм "Вітер зі Сходу" та "Міжнародне навчання в галузі культури"); сприятимуть організації культурних заходів на національному та міжнародному рівнях (таких як "Книжковий Салон" та фестивалі мистецтв). Сторони виявлятимуть інтерес до співпраці між "архівами, музеями, провідними бібліотеками" та підтримують співробітництво "у справі захисту прав митців (авторські і суміжні права)" (ст. 2). "Сторони надаватимуть підтримку діяльності культурним центрам" (ст. 3); "заохочуватимуть співробітництво між науковцями в галузі точних та прикладних, а також гуманітарних та соціальних наук (обміни вченими, фахівцями наукових та технічних галузей, організація конференцій та колоквіумів, спільні розробки дослідницьких проектів, обмін науково-технічною інформацією) та пряме співробітництво між Міністерством освіти, Державним комітетом з науки й технологій, Національною Академією Наук України і Центром Наукових Досліджень Франції (Угода від 17.06.93)" (ст. 4); "сприятимуть розвитку спільних акцій на європейському та міжнародному рівнях та підготовці і інформації українських спеціалістів стосовно європейської проблематики" (ст. 5); "сприятимуть співробітництву молоді у рамках багатосторонніх програм (Європейського Союзу та Ради Європи) (Угода від 3.05.94 р.)" (ст. 6); "сприятимуть розповсюдженню взаємної інформації на телеканалах та радіо обох держав про життя в обох країнах та домовляються про зміцнення в галузі кінематографії (шляхом зустрічей між спеціалістами та митцями, заходів в галузі кіно /фестивалі, ретроспективи, спільні кінопостановки, підготовка кадрів" (ст. 7) тощо.

Відповідно до положень, передбачених вищеназваною Угодою, сторони домовилися визначити пріоритетні напрямки співробітництва в лінгвістичній, виховній, культурній, науковій, технічній, аудіовізуальній галузях і в галузі вищої освіти та окреслили основні напрями Програми обмінів на наступні три (1997–1998–1999) роки. *Програма культурного, наукового і технічного співробітництва між Україною і Французької Республікою на 1997–1999 рр* [6, 1]. викладена у семи розділах. Культурне співробітництво розглядається у четвертому розділі, а саме: „Книга та бібліотека" (п.1), "Культурні обміни" (п.2), "Мистецькі обміни" (п.3), "Молодь і спорт" (п.4).

Нового етапу розвитку українсько-французькі відносини в галузі культури набули зі створенням *Змішаної українсько-французької комісії з культурного та науково-технічного співробітництва* [5, 1], створеної 2001 р. відповідно до Угоди про культурне, наукове і технічне співробітництво між Урядом України та Урядом Французької Республіки (від 19 жовтня 1995 р).

Своє перше засідання змішана французько-українська комісія з культурного та науково-технічного співробітництва провела 14–15 червня 2001 р. в Києві під головуванням з французького боку пані Елізабет Бетон-Делег, Начальника Департаменту співробітництва у науково-дослідній та освітній сфері Головного управління з питань міжнародного співробітництва та розвитку Міністерства закордонних справ Французької Республіки та з українського боку пана Костянтина Тимошенка, Директора Департаменту двостороннього співробітництва Міністерства закордонних справ України [5, 2]. За результатами цього засідання було укладено *Протокол 1-го засідання Змішаної українсько-французької комісії з культурного та науково-технічного співробітництва від 15 червня 2001 р.* [5, 2].

Під час цього засідання сторони "висловили задоволення існуючими між двома країнами культурними та науково-технічними обмінами та підтвердили намір продовжувати розвиток цих обмінів". При цьому сторони домовилися приділяти увагу таким галузям співробітництва, які "сприяли б утвердженню демократичних цінностей, модернізації економічного та громадського життя"

Сторони будуть спрямовувати свої зусилля на реалізацію таких пріоритетів, як надання більшої *ефективності співробітництву*: 1. удосконалення методів роботи; 2. розширення партнерських відносин; 3. зміцнення інструментів співробітництва; *зближення суспільств*: 4. підтримка реформ; *поглиблення взаємо пізнання:* 5. розвиток практики спілкування мовою партнера; 6. сприяння розвитку партнерства у галузі середньої, вищої освіти та науки; 7. поширення культурних та мистецьких обмінів; 8. сприяння виданню та розповсюдженню книжок; 9. сприяння розвитку засобів масової інформації та кіномистецтва; 10. активізація молодіжних обмінів; 11. гармонізація політики у сфері спорту. В Додатках обумовлено Інструменти співробітництва (д. 1), технічне співробітництво (д.2), співробітництво у мовній сфері (д.3), співробітництво у галузі середньої, вищої освіти та науки (д.4), співробітництво у культурній та мистецькій сфері, а також у сфері книгорозповсюдження (д.5), співпраця у сфері телебачення та радіомовлення (д.6) [5, 3].

Передусім відмітимо низку тенденцій, а саме: "розширення двостороннього співробітництва та сприяння зближення України з Європейським Союзом, пристосування двостороннього співробітництва між сторонами до європейських програм"; "розвиток децентралізованого співробітництва", "встановлення прямих партнерських відносин між місцевими органами влади двох країн, асоціаціями та неурядовими організаціями"; "використання побратимських відносин" (1.2). Констатується, що на сьогодні інструментами культурно-наукового співробітництва виступають французькі навчально-методичні Центри (CFDF), створені на базі Київського національного Університету ім. Шевченка, Дніпропетровського Державного Університету, Донецького Державного Університету, Львівського Національного Університету та Одеської Державної бібліотеки ім. М. Горького. Крім того, існує дев'ять організацій Альянс Франсез, які є неприбутковими громадськими організаціями (Дніпропетровськ, Донецьк, Горлівка, Харків, Одеса, Севастополь, Запоріжжя, Рівне, Сімферополь) та ініціативні комітети в Енергодарі, Феодосії, Ізмаїлі, Краматорську, Луганську, Миколаєві, Ужгороді, Полтаві, Слов'янську, Тернополі, Чернівцях, Вінниці). В Києві діє під керівництвом громадської організації французького права ("Асоціація батьків учнів") Французька школа, офіційно визнана Міністерством Національної освіти та Міністерством Закордонних справ Франції за сприяння Агенції з викладання французької мови за кордоном (AEFE) (додаток 1). Сторони домовилися про спряму-

вання зусилля таких пріоритетних секторів, як "державне управління, юстиція, громадська безпека, фінанси державних та приватних установ, професійна підготовка керівних кадрів підприємств, охорона здоров'я, довкілля, сільське господарство, транспорт та туризм" (4.2). Сторони намагатимуться спрямовувати свої зусилля "на розширення в Україні лінгвістичного простору Франкофонії, проводячи політику збереження мовного та культурного розмаїття" (5.1), з метою чого розроблено спільну програму "підтримки викладання французької мови в навчальних закладах України на всіх рівнях" (5.2), а також шляхом залучення європейських партнерів у рамках європейської програми "TEMPOS" (6.5). Сторони сприятимуть налагодженню "контактів між фахівцями книговидання (видавцями, дистриб'юторами, працівниками книгарень та їх участі у заходах країни-партнера) (8.3), заснуванню премії для відзначення найкращих перекладачів з французької мови на українську (8.4). Констатується, зокрема, домовленість обох сторін у сприянні поширення трансляції передач про країну-партнера, впровадження програми "Європа-сінема", прокату українського кіно у Франції та низки інших заходів у галузі телебачення, радіо та кінематографа (9.2). В окремому пункті зазначено, зокрема, про розвиток співробітництва в галузі молодіжної політики та спорту (згідно з міжурядовою угодою від 3 травня 1994р), зміст та обсяги якого визначатимуться спеціально створеним Змішаним комітетом з молодіжних та спортивних обмінів (10.1). Пріоритетними у спортивній сфері визначені такі теми, як "законодавство у сфері спорту вищого та професійного рівнів, боротьба з допінгом, організація навчальних циклів для підготовки кадрів для роботи в спортивній сфері" (11.1) [5, 4]. Даний протокол набув чинності з моменту його підписання і діятиме до 31 грудня 2004 р.

Наступний етап розвитку українсько-французького співробітництва відбувся під час візиту Президента України до Франції 22 червня 2005 р., коли президенти вирішили активізувати розвиток відносин між двома країнами. Було домовлено, що основні напрями двостороннього співробітництва буде викладено у *Дорожній карті українсько-французьких відносин* від 11 листопада 2005 р., реалізація якої відбуватиметься під контролем Міністрів закордонних справ. Тісніше співробітництво між Україною та Францією матиме, зокрема, на меті підтримку Францією реформ в Україні, спрямованих на засвоєння європейських стандартів у всіх сферах у рамках виконання Плану дій Україна – ЄС [2, 1].

Сторони будуть спрямовувати свої зусилля на реалізацію таких пріоритетів, як: інтенсифікація політичного діалогу (розділ I); підтримка Францією реформ з метою зближення між Україною і ЄС (розділ II); посилення економічного співробітництва (розділ III); співробітництво у галузі безпеки і оборони (розділ IV); співробітництво в галузі юстиції і внутрішніх справ (розділ V); і нарешті культурне, наукове і технічне співробітництво (розділ VI) [2, 1–4].

Розділ VI *Дорожньої карти українсько-французьких відносин* присвячений культурному, науковому і технічному співробітництві. Серед пунктів вищезазначеного розділу передбачено: *технічна допомога*: "призначення чотирьох експертів у галузі державної служби, юстиції, територіально-адміністративної реформи та сільського господарства" (п.1); *наукове співробітництво:* "підтримка виконання угоди про співробітництво між Національною академією наук України і Французьким національним центром наукових досліджень; продовження програми реалізації спільних наукових проектів «Дніпро» через сприяння поїздкам науковців" (п. 2); *культура:* "проведення культурних заходів; щорічних фестивалів «Французька весна в Україні» " (п. 3); "співробітництво між вищими навчальними закладами в контексті взаємного визнання дипломів між Україною та Францією; підтримка набуття Україною статусу спостерігача при Міжнародній організації Франкофонії" (п. 4); *співробітництво у галузі молоді і спорту:* "активізація молодіжних обмінів" (п. 5) [2, 4].

У результаті проведеного аналізу можна зробити такі висновки:

– концептуальні та практичні основи сучасної договірної бази культурної співпраці формувалися виважено і знайшли своє відображення у вищерозглянутих документах, які мали особливе значення для динамізації співпраці між обома сторонами;

– згадані угоди розвивались в річищі суспільно-політичних змін в Україні в 90-х роках XX століття та нового десятиліття XXI століття, що призвело до виводу їх на рівень стратегічного партнерства (на рівні урядів, міністерств, посольств, відомств, національних та міжнародних інституцій, асоціацій, регіональних зв'язків тощо);

– названі документи носили досить конкретний характер і визначали основні напрями культурного співтовариства, відповідали сучасному рівню розвитку та специфіці українсько-французьких відносин;

– пріоритетні напрями співробітництва, визначені у згаданих документах, враховують інтереси обох сторін і включають в себе широкий спектр проблем щодо опрацювання важливих культурних і мистецьких обмінів та проектів, розвитку контактів засобів масової інформації та кіномистецтва, активізації молодіжних обмінів, видання та розповсюдження книг, зв'язків у спорті в межах наявних можливостей з метою популяризації у цих сферах сучасного іміджу двох країн;

– основною тенденцією у розвитку нормативно-правової бази залишається залежність громадсько-політичного життя кожної з країн і культурного співробітництва від процесів демократизації, інтеграції культурно-освітнього потенціалу в європейський та світовий гуманітарний простір, а також використання міжнародного досвіду за принципом зрівноваженого партнерства.

Врешті-решт, Україна вигідно вирізняється серед європейських партнерів Франції тривалістю культурних зв'язків з нею, певною налагодженістю механізмів взаємодії. Об'єктивно оцінюючи геополітичне становище України, її інтелектуальний і культурний потенціал та спроможність у майбутньому стати впливовою та стабільною країною у Східній Європі, Франція сподівається мати Україну в якості надійного стратегічного партнера у важливих напрямках співробітництва, в тому числі в галузі культури в східному регіоні.

Література

1. Договір про взаєморозуміння та співробітництво між Україною та Французькою Республікою / Відомості Верховної Ради України. – №43. – 1992.

2. Дорожня карта українсько-французьких відносин (11 листопада 2005 р.) № 65029/0/1-05 від 9 грудня 2005.

3. Дутчак Г. Сучасний стан і перспективи культурного співробітництва між Україною і Французькою Республікою // Україна і Франція / Діалог. Історія, політика, економіка. – К., 2002.

4. Поточний архів Другого територіального управління Міністерства закордонних справ України (ПА ДТУМЗС України) за 2004 р. // Довідка щодо Українсько-французького культурно-гуманітарного співробітництва.

5. Поточні матеріали про співробітництво України з Французькою Республікою /Відділ міжнародного міжвідомчого співробітництва і протоколу Департаменту міжнародного співробітництва Міністерства юстиції України.

6. Програма культурного, наукового і технічного співробітництва між Україною і Французької Республікою на 1997– 1999 рр.

7. Протокол про дружбу і співробітництво між Києвом і Парижем (листопад 1992 р).

8. Угода про співробітництво і обміни у галузі молоді та спорту підп. 3 травня 1994 (чинна з дня підписання).

Віталій Олександрович Радзієвський
викладач кафедри філософії
Київського національного університету
культури і мистецтв

ВІТЧИЗНЯНА ФЛОРА І КУЛЬТУРА В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ

Поет-академік М.Т.Рильський писав, що у щастя нашого є рівних два крила: краса троянд і виноград, прекрасне і корисне [1, 38]. Енологія і ікебана не дуже поширені в Україні, але для розвитку культури неабияке значення мала вітчизняна флора, яка надихала і дивувала багатьох діячів культури. Т.Г. Шевченко зазначив, що подив і натхнення пов'язані з "глибоким розумінням краси, безкінечності, симетрії і гармонії в природі" [1, 6]. Чимало вітчизняних науковців досліджували нашу флору (Б. Айзенман, С. Басова, А. Бондаренко, С. Гонич, Л. Голота, П. Горчакова, Г. Денбновецький, Н. Дербенцова, П. Динков, С. Зелепуха, В. Кархут, Г. Ліпкан, М. Носаль, І. Носаль, А. Мамчур, Л. Метлицький, О. Озерецковська, О. Попов, Г. Смик, І. Сахарчук, А. Тебякіна, Б. Токін, А. Філатова та ін.). Проблеми становлення і розвитку давньоруської фітокультури знайшли відображення в працях багатьох авторів, які висвітлювали загальний процес розвитку давньоукраїнської і слов'янської спадщини і цього напрямку медичної культури. Окремо варто визначити видатних академіків А.М.Гроздинського, І.І.Мечников, В.Ф.Купревича, О.І.Опаріна, В.Н.Сукачева, Н.Г.Холодного і особливо І.С.Чекмана.

Культура українців і її складова частина – фітокультура – відтворює духовність наших пращурів, яка формувалася протягом не одного тисячоліття. З часом вона збагачувалася новими знаннями, спостереженнями, практичними навиками окремих осіб, племен, цивілізацій, а потім держав.

М.Ю.Брайчевський, аналізуючи розвиток народів на території сучасної України, стверджує, що історія знає чотири періоди, які привели до сформування українського народу. Кожен з них складається з етапів соціальної статики і соціальної динаміки. На етапі динаміки попереднє суспільство гине. Поступово формується наступне статичне суспільство. Так, трипільська культура (VI–III тис. до н.е.) з образами рослин, які, за академіком Б.Рибаковим, ілюструють фольклор, космогонію, міфологію, зокрема фігурки з зображенням рослин (Кошиловці та ін.), змінилася тривалим періодом динаміки, що привело до утвердження скіфського суспільства (VII–V ст. до н. е.) і розвитку його фітомистецтва (VI–IV ст. до н. е.). З часом виникла черняхівська культура – одне з найбільших соціально-економічних і етнокультурних утворень першої половини І тис. н.е. в південно-східній Європі [2, 262], де вже добре знали траволікування в III–IV ст. н. е. З часом вже маємо стародавню Русь з оригінальним світоглядом.

На основі фітокультури формувались основи лікувального мистецтва, а рослини, трави, дерева стали невід'ємною частиною символів і образів, оспіваних народною пісенно-поетичною культурою (образи калини, явору, дубу тощо). Вітчизняна соціокультурна спадщина ввібрала в себе найкращі зразки національної духовності, в основі яких лежить український характер, його щира любов до всього оточуючого середовища, флори і фауни рідної Батьківщини.

У період глобалізації соціокультурних процесів і поширення впливу космополітизму на всі сфери духовного життя, включаючи і фітокультуру, дуже важливо відродити вже давно відомі кращі зразки вітчизняної культури траволікування, яка склалася ще в сиву давнину і користується великим попитом в сучасні роки. Це особливо актуально в зв'язку з розвитком таких допоміжних історичних дисциплін як емблематика, іконографія, фалеристика та інших.

© Радзієвський В. О., 2007

Подальший розвиток історичної науки, розробка старих допоміжних історичних дисциплін і створення нових має особливе значення, серед них можливе з часом окреме виокремлення фітомистецтва (у щільному зв'язку з біологією і медициною), травознавства (історичного травознавства), тощо. Достатньо пригадати, як виникали такі дисципліни, як історія держави і права України і зарубіжних країн, деонтологія (юридична і медична) та ін.

Багато наших історичних джерел згадують про лікування. зіллям. Про розвиток медичної культури і фітокультури згадують писемні пам'ятки часів Київської Русі. У "Статуті про церковні суди" Володимира серед злочинів проти віри, крім волхвування, значиться "зелейництво" (використовування різних лікувальних засобів язичницької медицини), цікавим є "Слово про хміль" (за І.П.Крип'якевичем приписують Кирилу Філософу, але виникло, мабуть, на Україні в добу Київської Русі [3, 252].

У вітчизняній культурі флора досить часто поетично оспівується, починаючи зі "Слово про полку Ігореві" чи навіть раніше, – наприклад, роль дуба у культі Перуна. Важко знайти митця, який би не звертався до оспівування дерев (калина чи явір в народних співах чи віршах Т.Шевченка) чи квітів (чорнобривці у Д.Павличка, соняшники у І.Драча тощо). Навіть небезпечні для здоров'я рослини відображені в українській культурі: пасльон чорний, білена чорна, дурман звичайний, гармаля звичайна та ін. [4, 2–12]. Навіть про коноплю не забуто, наприклад: пісня , "Унадився журавель до бабиних конопель", приказка "Виліз, як з конопель" або безліч виробів з модифікованої коноплі (в будівництві, одязі, навіть в їжі), особливо завдяки українським селекціонерам. Дослідження Інституту луб'яних культур (Глухів, Сумська обл.) отримали світове визнання – завдяки їх розробкам Канада в 1998 році зняла заборону на вирощування конопель і прийняла рішення про їх промислове вирощування. Подібні процеси відбуваються у Франції і Бразилії, а в Україні конопляна промисловість занепала [5, 8].

Про корисне зілля ми читаємо ще в "Ізборнику Святослава" (1073), в трактаті Епраксії, дочки Мстислава (середина XII ст.), Києво-Печерському патерику. Інших "словах", "житіях", "літописах" тощо (оповіданнях про лікаря Володимира Мономаха Агапіта, Прохора Лободніка, Антонія, Миколу Святошу та ін.). Величезний внесок у розвиток світової і вітчизняної фітотерапії зробив видатний український вчений, палкий патріот І.С.Чекман зі своїми учнями і співробітниками [6, 7–10].

Квіти і флора в цілому відігравали і відіграють важливу роль в українській культурі, відображаючи не лише поетичну і взагалі естетичну роль, а й виступаючи важливим лікувальним і профілактичним засобом для українців. Р.П.Франчук серед 50 видів досліджених їстівних рослин знайшла 26 видів зі значними антибактеріальними властивостями (насамперед, це соки бруслини, вишні, винограду, ожини, лісової полуниці, калини, кизилу, цибулі, малини, червоного перцю, коріння петрушки, сливи, червоної і чорної смородини, часнику, яблук сорту Антонівка звичайна [1, 25]. Світовий досвід довів, що насіння соняшнику, горіха (мигдаль, арахіс), пророщена пшениця і інші багаті на вітаміни Е продукти захищають дітей від астми.

За дослідженнями американського лікаря Дона Кальбертана (книга "Що б їв Ісус", видана 2006 р.), пшеничний хліб, боби, овочі і фрукти були щоденною їжею Христа. Він рідше їв рибу і біле м'ясо, запиваючи водою і червоним вином. Перші люди їли рослинну їжу. За Біблією, вживання м'яса з'являється після посту. Рослину їжу їли традиційно в піст. Без рослинності не можна уявити ні Українські поетичні образи, ні творчий колорит в цілому. Рослинний орнамент, вишиті квіти, символ дерева життя тощо. А як не згадати легендарне давньоукраїнське Івшан (або ще зустрічається як Імшан чи Іншан) – зілля, яким захоплювався не лише І.Крип'якевич.

На думку російського біолога Т.Угарової, біблійні рецепти найкорисніші для здоров'я: ідеальна формула людського раціону співпадає з біблійними рекомендаціями, де переважає рослинна їжа [7, 58–62].

Міністерство охорони здоров'я США, за даними засобів масової інформації, зокрема української преси, на початку XXI століття до найкращої їжі відносить і ту корисну рослинну їжу, яку вирощують і в Україні. Це, насамперед, хліб, злаки, такі овочі і фрукти, які помідори, морква, цибуля, яблука. Народна медицина має свої поради (листя капусти прикладають до голови від головного болю, червоний перець постає засобом знеболення тощо).

Це чудово, коли любов до рослинності і до плодів флори збільшується, але недостатність лише кальцію (переважає в м'ясо-молочній їжі) призводить до більш ніж 140 захворювань, та і серед зірок спорту вегетаріанців замало [8, 52–60]. Кому що: Піфагор симпатизував вегетаріанству, а Арістотель дуже любив поїсти м'ясо.

Медичною енциклопедією XII ст. був трактат "Мазі" княжни Євпраксії Мстиславівни, онучки Мономаха, де описувались різні хвороби і лікування ран. Відомим "дерматологом" був живописець Алімпій (XI–XII ст.). В Київській Русі до медичної культури включали мазі ("масти," "мазуни"), порошки ("порохи"), настої і відвари ("питие", "зелье"), прообрази пілюль ("горошики" під язик), використовували камені для припікання і призначали ванни з різних трав. Тогочасними аптеками були "погреби".

Доба роздробленості та азійська навала, як і доба Руїни (або, на думку деяких, Потопу) з поневоленнями, – близькі за своєю суттю, навіть є у декого тенденція ототожнювати ці сумні події, трагічні періоди вітчизняної історії – призводили до занепаду культури в цілому і фітомистецтва зокрема. Пізніше досягнення медичної культури, зокрема фітотерапії, містились у збірниках "Бджола" (XIУ–XI ст.), "Благопрохладний ветроград" та інші, а популяризувалася медична культура в народних "лічебниках", "зільниках " і "травниках". 1377 р. у Львові засновано шпиталь для бідних і хворих, в 1445 р. – першу аптеку. 1802 р. в Києво-Могилянській Академії відкрився медичний клас (всього Академію закінчило близько 800 вітчизняних лікарів).

Збирати рослини для лікувальної мети завжди треба в суху і ясну погоду. Траву і квіти треба збирати, коли рослина цвіте; коріння – восени або рано навесні, коли стебла й листя ще тільки починають рости, плоди – восени, коли вони повністю дозріють. Це правило, але бувають і винятки.

Сушити більшість рослин треба в тіні, провітрюючи, лише деякі рослини (конвалії та ін.) сушать на сонці, а ті, з яких збирають коріння, – в теплій печі. Звичайно коріння перед сушінням миють. Зберігають висушені рослини підвішеними в паперових кульках або в обгортках. Строк придатності для трави – 1 рік, для коріння, плодів і насіння – 2 і більше років. Найчастіше для внутрішнього вживання, а іноді й для зовнішнього готують відвари двох видів (тривалі – термін готування близько доби, короткі – до 1 години) і настої.

Настойку не слід путати з настоєм, бо настойку настоюють не на воді, а на спирті (в домашніх умовах замість спирту беруть в 2 рази більшу дозу горілки). Популярні в медичній культурі порошки (готують найчастіше в металевому посуді), мазі (на основі нутряку, коров'ячого масла, вазеліну з порошком чи екстрактом рослин, настойкою чи соком), екстракти, свіжий сік (наприклад, березовий). Останнім часом популярні ванни, напівванни з відвару (по 20–30 хвилин) і зігрівальні компреси [12, 7–10].

9 вересня корейці святкують велике традиційне свято – День хризантем. Українцям також доречно мати свій день, присвячений квітам. Наша традиційна обрядовість щільно пов'язана з рослинним світом. У більшості українських релігійних свят є або рослини (Вербна неділя, Зелені свята, взагалі більшість двунадесятих і великих свят та навіть деякі середні свята, як Купала, Петра і Павла, Симона) або їх символи чи згадки про них (Василя, Варвари та інші). Доречною є думка В.Королькова, що день шанування квітів має історичне і культурологічне підгрунтя та філософське пояснення. Він може бути, наприклад, 15 серпня, якраз після свята Маковея і після початку освячення чебреців, маку та іншої рослинності, в час

буяння і квітіння української флори, в переддень щедрих зборів врожаю. Тим більше, що серед величезного різноманіття української флори особливе місце посідають квіти.

У радянські часи тема дослідження культури квітів, як і фітокультури взагалі, не набула широкого наукового поширення, – про квітологію як науку годі було і говорити. В наш час, на жаль, до ролі вітчизняної флори в українській культурі і в сучасному житті звертаються, здається, лише в контексті права і законодавства (згадаємо Закони України "Про охорону навколишнього природного середовища", "Про рослинний світ", "Про карантин рослин", Червону Книгу тощо), екологічних проблем (зокрема про міграцію радіонуклідів у рослинах, про унікальну колекцію професора, доктора біологічних наук В.С.Коновалова, яка засвідчує наслідки мутації і природні аномалії) та в традиційної і нетрадиційної медицини (в питаннях клінічної фітотерапії, гігієни, дієтології, гомеопатії, вегетаріанства, валеології, віталогії, аюрведи тощо).

Про кропіткий труд фахівців медичної культури свідчить такий факт: для отримання протималярійного препарату хлорохіна (через проблему з доставкою у США кори хінного дерева під час Другої Світової війни) було зроблено 7 617 невдалих спроб (7 618 була вдала); щоб отримати примахін було досліджено 13 272 речовини (інший протималярійний препарат).

Варто зазначити, що навіть деякі представники сучасної української культури після радянського панування не завжди розуміються на назвах, специфіці і взагалі не досить добре володіють "мовою" квітів, не знають навіть мистецтва дарування квітів. Недарма у нас зараз так популярні слова видатного англійця У.Черчілля про те, що, якщо сучасне намагається судити минуле, то воно втрачає майбутнє. Забуття – це шлях в нікуди.

Якщо "ікебана" (японське мистецтво створення художніх композицій із квітів) загальновизнана, то українська школа квітчання маловідома, як і українська квіткова культура взагалі. Хоча з сивої давнини українці знали не лише про перелази, а й, наприклад, що колір сприймається не лише по-оптичному, емоційно, сприяючи різним почуттям (недарма є сила кольору і колористика).

Помаранчевий колір є святковим, теплим, асоціюється з повнотою цілому, життя, сонцем, радощами, владою. Жовтий колір має різні відтінки, але в цілому це повага до літніх, світло, радість. Білий – нейтральний, символізує невинність, чистоту. Чорний – теж нейтральний, але пов'язаний зі скорботою, працею і зменшує об'ємність. Зелений колір – заспокоює, надає надію, спокій, вважається корисним для очей і є мирним. Трохи сумним, довірливим, вірним, одночасно віддаленим і холодним вважають синій колір. Символікою фіолетового кольору є велич, дружба, розкіш. Червоний асоціюється з кров'ю, вогнем, пристрастю, революцією (в радянській літературі – з коханням, життям, свободою).

Вважається, що дарити квіти – це ціла наука і важливий критерій особистої культури, вона має свою історію, семантику і символіку, адже не всі квіти корисні для всіх випадків життя. Так, важливим є смак людини, аромат і символіка квітів. Кожна квітка, наприклад, орхідеї має своє особливе значення. Аромат деяких орхідей надто нав'язливий, а у деяких досить сильний, від нього виникає головний біль. Але, напевно, сотні різновидів орхідей все-таки поступаються нашим українським трояндам.

Взагалі квіти дарують без паперу, тримаючи, як правило, у лівій руці. Бутони мають бути вгорі (стеблі до низу), а їхня кількість відповідати події (3,5,7… – на святкову подію; 2,4,6...– на сумну).

Літній жінці дарують хризантеми і лілії ніжних відтінків, молодій жінці троянди і гвоздики, дівчині – бутони (багряні, які ще не розпустилися), червоні і рожеві троянди. Рожеві квіти (гвоздики та інші вважаються найтрадиційнішими і корисними в будь-якій обстановці; червоні (троянди, маки, тощо) відображають щире ставлення. Чим більше букет з квітів одного кольору, тим він більш святковий і урочистий. Вони суворі і благородні. Букети із квітів

двох і більше видів більш серцеві, безпосередні і живі. Окремі квіти (орхідеї, гербери тощо) мають вигляд стриманості і тендітності.

До різних подій фахівці радять дарувати різні квіти. На народження близнят – два однакові букети, при народженні дівчинки – рожеві і червоні квіти (духмяний горошок, троянди тощо), при народженні хлопчика – сині чи фіолетові квіти (незабутки, фіалки тощо) [9, 16–26]. Подібне дарують і на хрестини. Інколи на народження у нас в Україні дарують гілочки вишні і калини. В різних частинах України є свої етнографічні особливості і філософські тлумачення окремих квітів. Особливо багатими на рослинні шедеври є північ і захід нашої держави. На день народження дорослим дарують їх улюблені квіти, літнім людям доречно дарувати декоративні і цвітучі квіти у горщиках, дітям – маленькі веселі букети і вазу з яскраво прикрашеними квіточками.

Після розпаду СРСР більш популярним став звичай заручин, до якого, як правило, пасують святково-офіційні урочисті букети або веселі, жартівливі (залежить від характеру самої пори), використовують троянди, ліловий бузок, гвоздики, орхідеї. На весілля більш сталі канони: раніше передбачалися квіти одного кольору, зараз головне, щоб у букеті була гармонія. Важливим є особи наречених (вік, зовнішній вигляд, соціальний статус, особисті уподобання, розмір плаття тощо). Маленькій і худенькій нареченій недоречно дарувати великі квіти і важкий букет, а високій і статній – цілком природно. На річницю весілля чоловік дарує дружині її улюблені квіти. Це ж стосується ювілеїв. На різні свята дарують різні квіти, враховуючи зміст події, пору року, фінансові та інші можливості.

Червона радянська обрядовість (революційна, першотравнева) потроху забувається, а згадується народна, частково релігійна (наприклад, Зелені свята, вербне гілля за тиждень до Великодня). На Новий рік і Різдво звичайними прикрасами є гілочки лісових красунь і інших хвойних дерев. Недарма гектар хвойного лісу за день виділяє 5 кг корисних для людини летючих речовин [1, 14].

Навесні, 8 березня і 9 травня, традиційно намагаються дарувати весняні квіти. Як радіє серце березневим первоцвітам! Щоправда, раніше пролісків і інших первоцвітів було багато і вони не належали до червонокнижних квітів. Зараз законодавством заборонена торгівля всіма видами підсніжників, шафранів, білоцвіту весняного, сну чорніючого і великого, черемшини (цибулі ведмежої), цикламену Кузнєцова. В останні роки в Києві з 15 лютого до 31 травня триває операція “Первоцвіти”, спрямована проти браконьєрів.

Влітку і навесні квіти рясніють у садах і городах, у лісах і галявинках, у парках і скверах, степах і горах, у полях і на підвіконнях. Але їм не варто шкодити і не варто шукати в заборонених місцях (особливо заповідних), а тим більш зривати квіточки занесені у Червону книгу України. Адже це не лише порушення законодавства (за це передбачена адміністративна відповідальність, є статті у КУпАП), а й нехтування нормами моралі.

Специфічними є подарунки до професійних свят, або з нагоди визначних чи інших, вартих уваги, подій. Наприклад, відвідування хворого супроводжується ніжними тендітними квітами, бажано не білого і не червоного кольору і без міцного аромату (поруч з хворим не можна тримати, наприклад, бузок, гвоздики, конвалії). Від сильних ароматів у деяких виникає головний біль, запаморочення. Інколи квіти є доповненням до якогось подарунку (найчастіше вішають на сумочку або на пляшечку). Вони часто можуть слугувати прикрасою до столу. Майже будь-які квіти підходять до декорування столу. Навесні у дівчат досить популярні квіти у волоссі на спільні свята, розваги, події (07.07 – на Івана Купала, 12.07 – на Петра і Павла – вінки, чар-зілля, ворожіння, Троїцька обрядовість).

Досить пасують квіточки не лише на голові, а й на одязі (приколюють зазвичай булавками), у чоловіків квіти у петлицях. Це не лише красиво, а й корисно. Якщо свіжий подих надають такі красуні української флори, як петрушка, коріандр, м’ята, полинь, розмарин та

кардамон, то їх присутність поруч (на одязі, в кабінеті і т.п.) покращує працездатність. Для тих хто любить бутоньєрки необхідно врахувати стиль, колір, матеріал, форму і особливості одягу, а також специфіку бутоньєрки (коштовну, яскраву, простеньку, тощо). Солідній, поважній пані пасує розкішне вечірнє вбрання зі солідною складною бутоньєркою.

В українській народній культурі квітами прийнято прикрашати не лише себе і свій одяг, а й предмети побуту (кладуть поруч з рушниками, прикрашають квітами, наприклад, портрети Т.Г.Шевченка, В.А. Ющенка, козаків Мамаїв, українські ікони, окремі знаряддя праці). З квітами пов'язані дівочі ворожіння, юнацькі розваги і веселощі. Квіти відіграють неабияку роль у сумних подіях (похорони, проводи тощо). Найпоширенішим поруч з геометричними і тваринними зображеннями є рослинний орнамент, а Дерево життя і переплетене квітами Розп'яття поруч з різноманітними квітами є найулюбленішими народними символами, які зустрічаються не лише у фольклорі і народному декоративному мистецтві.

А наш хліб – як не пригадати і не пам'ятати колядки "про жито, пшеницю і всяку пашницю"! Ще скіфи торгували хлібом. Анти, шануючи духів рослинності, виділяли дуб, бруслину, і ефемсроїдний ряст [10, 57]. Славилась місцева гречка в часи черняхівської культурі (хоча ці наші предки не обмежувались лише цією культурою). Ще Боспорське царство годувало хлібом Афіни і інші грецькі міста, постачаючи далеко не лише зернові культури, а Україна здавна славилась як щедра, гостинна, ласкава і доброзичлива житниця Європи.

А хіба можна уявити сучасний Київ без тополь і каштанів? Чи без двох Ботанічних садів і розповідей, що ще трохи більше 30 років тому столиця України славилась як саме зелене місто в світі? Щоправда і зараз щорічно на виставку квітів на схилах Дніпра приїздять фахівці і туристи з різних країн світу, щоб в черговий раз пересвідчитись, що дійсно українська флора чудова і неповторна, як і українські жінки, українські пісні, українська рослинність і гостинність і навіть український чорнозем...

Недарма Ліна Костенко закликає нас: "Любіть травинку і тваринку ...вечірню в попелі жаринку…" [6, 6]. Славетний Олександр Довженко писав: "Якщо людина до свого повноліття не посадила хоча б одне дерево, вона повинна платити за те, що дихає киснем". Мудро казав Максим Рильський:

Той, хто любить паростки кленові,
Хто, діброви молоді ростить,
Сам достоїн людської любові,
Бо живе й працює для століть

Промовлено досить мудро і навряд чи можна висловитися більш влучно. Безперечним є той факт, що вітчизняна флора і українська культура тісно взаємопов'язані в нашій історії і заслуговують на всебічне, об'єктивне і ґрунтовне дослідження, позбавлене будь-яких ідеологічних стереотипів, псевдонауковості, заангажованості і суб'єктивізму. Тим більшої актуальності набуває ця тема в контексті екологічних проблем, зокрема кліматичних змін на початку XXI століття, сумним прикладом чого є посуха на півдні України в квітні-червні 2007 р.

Лише досліджуючи і аналізуючи минуле, ми зможемо побудувати краще майбутнє, враховуючи те, що життя українців тісно пов'язане як з вітчизняною флорою, так і культурою.

Література

1. Тульчинська В.П., Юргилайтис Н.Г. Рослини проти мікробів. – К.: Урожай, 1981. – 64 с.
2. Археология Украинской ССР: В 3 т. – К.: Наукова думка, 1986. – Т. 3. – 573с.
3. Велика історія України: У 2 т. /Передм. д-ра І.П.Крип'якевича; Зладив М. Голубець. – К.: Глобус, 1993. – 1 Т. – 352 с.
4. Проценко В.А. Ядовитые растения. – К.: Здоров'я, 1987. – 120 с.

5. Баришев Р., Василькевич К. Україна буде багатіти коноплею // Держава 30.06–06.07.07. 2006.
6. Чекман І.С. Клінічна фітотерапія. Природа лікує. – К., 2000. – 514 с.
7. Кореспондент – 8 квітня. 2006.
8. Кореспондент – 29 серпня 2003.
9. Хен Р. Азбука цветов. – Берлин: Издательство сельскохозяйственной литературы, 1971. – 100 с.
10. Собко В.Г. Науки заповідне зілля. – К.: Фітосоціоцентр, 2005. – 452 с.
11. Федоров Л.Ю. Рассказы о ядах, противоядиях, лекарствах и ученых. – М: Знание, 1983 -128 с.
12. Попов О.П. Лікарські рослини в народній медицині. – К.: Київська фабрика набору, 1965. – 352 с.
13. Болтарович З.С. Народна медицина українців. – К.: Наукова думка, 1990. – 230с.
14. Болтарович З.С. Українська народна медицина: Історія і практика. – К.: Абрис, 1994. – 320 с.
15. Ганіткевич Я.В. Історія української медицини в датах і іменах. – Л.: Світло, 2004. – 368 с.
16. Історія фармації України / Р.В.Богатирьова, Ю.П.Спіженко, В.П.Черних та ін. – Х.: Прапор, Вид-во УкрФА, 1999. – 799 с.
17. Киево-Печерский патерик или сказания о житии и подвигах Святых Угодников Киево-Печерской Лавры. – К., 1991. – 256 с.

Катерина Олексіївна Ходарченко
викладач Чернігівського державного інституту
права, соціальних технологій та праці

З ІСТОРІЇ МЕЦЕНАТСТВА ЛІТЕРАТУРНОГО ЖИТТЯ НА ЧЕРНІГІВЩИНІ

У ринкових умовах господарювання зростає роль меценатства – діяльності меценатів, покровителів наук та мистецтва, а також їх представників [6, 179].

Феномен меценатства, зокрема українського, вимагає найдосконалішого дослідження. Питаннями вивчення меценатства в Україні займаються М. Слабошпицький, Ю. Хорунжий, В. Ковалинський, М. Пасічник та ін. Меценатство було досить поширеним явищем і в Чернігівському краї. На жаль, воно недостатньо досліджене.

Метою даної статті є спроба акцентувати увагу на деяких аспектах доброчинної діяльності меценатів, зокрема у сфері літературного життя початку XX століття на Чернігівщині.

Історія літературного меценатства на Чернігівщині має славні сторінки. Загальновідомими є імена чернігівських меценатів братів Безбородько, які заснували у Ніжині гімназію (нині це державний педагогічний університет ім. М. Гоголя, що став кузнею літературних кадрів). Чернігівський поміщик Павло Галаган своїми коштами підтримував видання журналу „Киевская старина". На Чернігівщині у славетній Качанівці гостинно приймали діячів літератури батько і син Григорій та Василь Тарновські, які морально та матеріально підтримували Тараса Шевченка, Миколу Гоголя, Пантелеймона Куліша, Дмитра Яворницького, Віктора Забілу, Миколу Костомарова та багатьох інших. Так, В. Тарновський подарував П. Кулішу 1000 карбованців сріблом на видання „Записок о Южной Руси" [8, 117].

Але історія українського меценатства, на жаль, ще приховує багато людських доль, які сприяли розвитку літературного життя. Серед них – Володимир Леонтович (1866–1933 рр.), ім'я якого повертається з небуття. Суспільно-політичний діяч, меценат, письменник, редактор, видавець першої всеукраїнської газети "Громадська думка", міністр земельних справ уряду П. Скоропадського, юрист, підприємець, він змушений був емігрувати за кордон, де і помер.

© Ходарченко К. О., 2007

Певною мірою життєвий і творчий шлях В. Леонтовича пов'язаний з Чернігівщиною. У Прилуках майбутній діяч навчався в гімназії, яку закінчив 1884 р. Фонди Чернігівського літературно-меморіального музею-заповідника Михайла Коцюбинського зберігають декілька десятків листів В. Леонтовича до М. Коцюбинського за період з 1909 до 1913 рр., які свідчать про те, що Леонтович розумів значимість розвитку української мови та літератури, а тому був меценатом літературного процесу, зокрема на Чернігівщині. Він виходив із того, що літературне життя Чернігівщини на початку XX століття мало не регіональний, а національний характер та широкий ідейно-політичний і морально-психологічний діапазон (центром якого був Чернігів).

Особливе місце в тодішньому літературному процесі займав Михайло Коцюбинський. Оселившись у Чернігові з родиною 1897 р., Коцюбинський активно включився в громадське та літературно-мистецьке життя краю. Він стає головою Чернігівської "Просвіти", редагує "Земский сборник", впорядковує альманахи "Хвиля за хвилею" та "З потоку життя". У будинку письменника щопонеділка збиралася демократична українська інтелігенція. Ці літературні вечори завдяки поезії Павла Тичини "На суботах Коцюбинського" більш відомі як літературні суботи. Їх відвідували письменники Б. Грінченко, В. Самійленко, М. Вороний, М. Чернявський, Т. Коваленко, письменник і художник М. Жук, частим гостем був композитор М. Лисенко та ін. Коцюбинський велику увагу приділяв обдарованій молоді, саме завдяки йому в Чернігові зародилася нова генерація українського письменства – Павло Тичина, Василь Елланський, Іван Цитович, Аркадій Казка та ін.

Між Леонтовичем та Коцюбинським і їх сім'ями склалися щирі й сердечні стосунки. Коцюбинський неодноразово запрошував Леонтовича до себе на літературні понеділки [5, 153], а 7–10 серпня 1908 р. М. Коцюбинський гостював у маєтку В. Леонтовича в Ромодані Полтавської губернії, про що останній згадував так: "Часи, що перебули з нами, згадуємо раз у раз... Як Ви поїхали, в нас попустішало в хаті! Спасибі, що закликаєте до себе. Як тільки переїдемо до Києва, радо зберуся і приїду до Вас" [5, 152].

Гонорари, які отримував М. Коцюбинський за свої твори, не давали йому змоги утримувати сім'ю і повністю віддатися літературній роботі. Тим часом стан здоров'я письменника погіршувався. Необхідно було тривале лікування.

У травні 1910 р. М. Коцюбинський виїхав з Чернігова лікуватися до Італії. Перед цим у Києві він зустрічався з В. Леонтовичем, який організував йому зустріч з лікарями, про що у листі до дружини 29 травня 1910 р. Коцюбинський писав: "Вчора був у Леонтовича..." [5, 161].

Коцюбинський і Леонтович перебували разом на острові Капрі (коштом останнього), спілкувалися з М. Горьким та його дружиною М. Пєшковою. Після цих зустрічей Леонтович писав Коцюбинському: "Досі не можу інакше згадувати свою подорож і нашу з Вами зустріч на Капрі як якийсь чарівний сон. Будь ласка, перекажіть від мене поздоровлення і самі найкращі бажання Марії Федорівні і Олексію Максимовичу і подякуйте їм за ті милі часи, які я зазнав в їх домі. Дякую їх дуже і за їхнє відношення до мене" [5, 181–183].

Володимир Леонтович розумів геніальність постаті М. Коцюбинського, про що неодноразово зазначав у своїх листах: "Мій дорогий, мій любий, мій коханий друже Михайле Михайловичу! Як засмутив, якого жалю завдав мені Ваш лист, те, що Ви все ще почуваєте себе негаразд, все нездужаєте. Але не тратьте, мій дорогий друже, надії. Ви будете здорові, Ви мусіте бути здоровим і не журіться, що зараз не в силі працювати, як працювали, хто зможе працювати, коли слабий. Але, дасть Бог, подужчаєте, знов дасте нам і радість, і втіху, і науку Вашими творами... Може, будете Михайло Михайловичу, коли у Києві, то знову поїдемо по лікарях у місті. В мене тут є знайомі лікарі, а це все краще, щоб вони звернули більшу увагу, а що до того, що Вам зараз не пишеться, то я певен, що се тільки часова річ. Почуєте себе краще, то знов подаруєте Україні, дасть Бог, багато ще прекрасних речей" [5, 160].

Леонтович багато допомагав Коцюбинському. Зокрема, він дав кошти на грошову заставу за звільнення з-під арешту сестри М. Коцюбинського Ольги, турбувався про лікарів для хворого письменника, про переселення М. Коцюбинського на південь (у зв'язку з хворобою) та отримання для нього там державної чи громадської, чи приватної служби. "І тільки те, що на це не згодився сам М. Коцюбинський, проекта розбило", – писав Володимир Леонтович [4, 18]. Як Голова Товариства допомоги українській літературі, науці й штуці він наполіг на встановленні для Коцюбинського довічної щомісячної пенсії в розмірі 500 карбованців від Товариства. "Добрым гением писателя" назвала Михайлина Коцюбинська Володимира Леонтовича [2, 22].

Завдяки Леонтовичу не тільки Коцюбинський, а й інші чернігівські митці (наприклад, М. Жук) мали умови для творчої праці. Меценатська діяльність Леонтовича, зокрема на Чернігівщині, – це свідчення його відданості українському народові, вболівання за його національно-духовний розвиток.

Отримуючи допомогу від Товариства допомоги українській літературі, науці й штуці особисто від В. Леонтовича, чернігівські письменники, особливо Коцюбинський, почували себе ніяково, приймали її як борг, який пізніше повернуть. Тому, мабуть, у Коцюбинського і виник задум про створення Організації прихильників української літератури, яка сприяла б розвитку письменства на Україні. З цією метою Коцюбинський 1910 р. розробляє проект Статуту Організації прихильників української літератури, який було опубліковано в журналі "Глобус" і який містив 14 положень.

Зокрема, у проекті Статуту М. Коцюбинський писав: "Загальновідомий факт, що український письменник, навіть талановитий і плодовитий, не може прожити літературною працею, бо вона не дає йому жадного заробітку. Коли він людина незаможна, а це сливе завжди буває, він мусить заробляти хліб сторонньою, часом дуже важкою працею, оддаючи літературі лише короткі вільні хвилини, або й зовсім занедбує свій талант. Трапляється, що талановитий письменник, який міг би збагатити своїми творами рідну літературу, шукає, знеохочений, пристановища в чужій літературі, бо там він знайде такі умови, які сприяють розвоєві таланту. Одною з таких умов – безперечно, дуже важною – є матеріальна забезпеченість, що дає можливість зробитись фаховим письменником, розвинути літературну техніку, весь час, все життя своє віддати любимій праці, не марнуючи сил своїх для забезпечення – часто важкими способами – потреб щоденного життя" [9, 121].

Далі Коцюбинський пропонує цікаву програму діяльності Організації прихильників української літератури, всі аспекти якої відображаються у Статуті. Насамперед це створення групи людей, котрі стурбовані долею України та її літературою. Ця група знаходить прихильників української літератури, які виділятимуть щомісячно кошти для заснування стипендіального капіталу, що використовуватиметься для матеріального заохочення українських письменників та для видання їх книжок.

Керувати таким капіталом, на думку Коцюбинського, має літературна комісія, що складатиметься з трьох членів. "Члени комісії повинні бути людьми з добрим літературним смаком і між ними хоч один загальновідомий на Україні" [9, 121]. Така комісія визначатиме кращі твори, сприятиме у їх виданні та призначатиме стипендії письменникам. "Стипендії можуть одержувати такі письменники, діяльність яких корисна або може бути корисною для української літератури, і коли б вони схотіли цілком віддатися літературі, то не мають власних достатків, аби жити не заробляючи" [9, 122].

Згідно з Статутом, письменник зобов'язаний подавати комісії на рік "не менше як шість аркушів друку (аркуш 40 тисяч літер) своїх творів прозових, або $1^1/_2$ аркуша віршових (аркуші = 16 Х 32 рядків), і не більше 10 аркушів прози, 3 аркуші віршів. На рівні з оригінальними творами лічуться і переклади класичних творів... Коли стипендіат подасть менше згадуваного minimum (6 або ½ арк.), то комісія може припинити видавати йому стипендію" [9, 122].

Певні зобов'язання перед письменниками мала і літературна комісія. Якщо вона "...за 2 роки не видрукує поданих їй творів стипендіатових, то зовсім утрачає право на їх видання" [9, 122]. Крім того, комісія повинна допомагати письменникам і таким чином, як безплатна висилка їм книг і періодичних видань, щоб вони були в курсі національних літературних справ.

На жаль, передчасна смерть М. Коцюбинського не дала йому змоги реалізувати в життя даний проект, але актуальність його очевидна і нині, в умовах незалежності України, коли національно-духовний розвиток у державі відроджується, коли суспільство вступило на шлях демократичних змін. А це значить, що утворюються нові громадські об'єднання, політичні партії, формується громадянське суспільство. Без цензури та ідеологічного тиску пожвавився і літературний процес, у тому числі на Чернігівщині. Розвивається різножанрова і різностильова література Чернігівського краю, активно працюють Чернігівське відділення Національної спілки письменників України, літературна спілка "Чернігів", Чернігівський інтелектуальний клуб. Виходить низка періодичних видань: "Літературний Чернігів", "Сіверянський літопис", "Література та культура Полісся" тощо, випущено поетичні антології: "Під небом Полісся" та "Станція Чернігів", збірник літературознавчих статей і нарисів "Поетичні голоси Чернігівщини", антологію прози "Чернігівський шлях". Відновлено літературні свята: "В сім'ї вольній новій", "Чуття єдиної родини", "Над Дніпром, Десною й Сожем", "Седнівська осінь", "Качанівська муза", Кочурівські читання тощо. На Чернігівщині вручаються літературні премії імені М. Коцюбинського, Б. Грінченка, Л. Глібова, П. Куліша, П. Тичини, В. Блакитного, В. Стуса, Міжнародна премія "Тріумф". Щорічно проводиться обласний літературний конкурс для дітей та молоді, видаються книги багатьох чернігівських письменників: С. Реп'яха, Д. Іванова, В. Буденного, М. Ткача, В. Шкварчука, С. Павленка, С. та Т. Дзюби, К. Дужої, В. Мастєрової, Я. Ковальця, П. Дідовича, В. Леуса, В. Сенцовського, К. Москальця, С. Маринчика, М. Холодного та багатьох інших, а також талановитої чернігівської молоді (О. Ярового, А. Дністрового, С. Коноваленка, О. Куценко, А. Захарченка, Г. Малігон, Я. Гадзінського, Т. Винник та інших), переможців літературних конкурсів видавництв "Гранослов", "Смолоскип" тощо.

Незважаючи на те, що на Чернігівщині розроблено обласну програму поліпшення книговидання, з обласного бюджету фінансується видавництво журналу "Літературний Чернігів", літературна премія ім. М. Коцюбинського, встановлюються стипендії для діячів літератури та мистецтва, підтримуються чернігівські видавництва, які презентують свою книжкову продукцію на всеукраїнських та міжнародних книжкових ярмарках, форумах видавців, коштів на літературний процес бракує.

Тут не можна не відзначити, що певний внесок у розвиток літературно-мистецької діяльності на Чернігівщині роблять деякі підприємці Чернігова, Прилук, Ніжина, українська діаспора, установи "Чернігівбанк", "Чорнобильська АЕС", але справжньої меценатської допомоги ще замало. Дуже хотілося би, щоб і нині на Чернігівщині з'явилися такі меценати, як Володимир Леонтович, дійовим став проект Організації прихильників української літератури, розроблений ще на початку XX століття Михайлом Коцюбинським.

Література

1. Ковалинський В. Від щедрот душевних: З історії меценатства на Україні // Урядовий кур'єр. – 2002. – № 217.
2. Коцюбинская М. Владимир Леонтович – еще один услышанный голос нашей истории // День. – 2006. – № 53 (31 марта).
3. Коцюбинський М. Твори: В 7 т. – К., 1975. – Т. 4.
4. Листи до Михайла Коцюбинського / Чернігівський літературно-меморіальний музей-заповідник Михайла Коцюбинського, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної Академії Наук України. – К.: Укр. пропілеї, 2002. – Т. 1. – 367 с.

5. Листи до Михайла Коцюбинського / Чернігівський літературно-меморіальний музей-заповідник Михайла Коцюбинського, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної Академії Наук України. – Чернігів: Чернігівські обереги, 2002. – Т. 3. – 480 с.

6. Новий тлумачний словник української мови. У 3-х т. – К.: Аконіт, 2006. – Т. 2. – 926 с.

7. Пасічник М. С. Історія України: Державні процеси розвитку культури та партнерства: Навч. посібник. – К.: Знання, 2005. – 735 с.

8. Письма Кулиша к Тарновскому //Киевская старина. – 1898. – Кн. 5.

9. Проект Організації прихильників української літератури // Глобус. – 1928. – № 8. – С. 121–122.

10. Слабошпицький М. Українські меценати. – К., 2001. – 325 с.

11. Хорунжий Ю. Українські меценати. – К.: Академія, 2001. – 136 с.

Сейран Номанович Мамбетов
аспірант Київського національного
університету культури і мистецтв

ВПЛИВ ТЕЛЕБАЧЕННЯ І РАДІО НА РОЗВИТОК ЕСТРАДНОЇ КУЛЬТУРИ

Зародження телебачення починається з 70-х років XIX століття. Воно нерозривно пов'язане з розвитком електротехніки та її практичним застосуванням, зокрема для зв'язку на великі відстані. Можливість швидкої передачі повідомлень на великі відстані у вигляді електричних сигналів наштовхнула на думку про використання аналогічних принципів для передачі зображення на відстані.

Принципова можливість здійснення телебачення з'явилася після того, як 1873 р. англійські вчені Дж. Мей та У. Сміт відкрили світлочутливість хімічного елемента селену, тобто зміну його опору під дією світла. В результаті вивчення цього явища згодом у різних країнах було представлено багато проектів «бачення на відстані за допомогою електрики», в яких використовувалися властивості селену для світло-електричного перевтілення. Здебільшого ці проекти мали за основу не теоретичні дослідження і практичні досліди, а припущення, засновані на неправильних положеннях, тому і не могли здійснюватися практично.

Телебачення і радіо мають перевагу над іншими засобами інформації завдяки своїй оперативності, можливості інформувати людей безпосередньо з місця подій. Газети, а тим більше журнали та книжки, поступаються їм, незважаючи на те, що вони більш ґрунтовні, дають ширші можливості для аналізу, узагальнення, коментування. Інформацію, яку вони містять, можна зберегти, за необхідності – повернутися до неї, використати, порівняти з новою інформацією. Водночас всі засоби інформації мають одну спільну рису – масовість, яка охоплює велику, практично необмежену кількість людей. За всієї важливості глядацьких вражень телебачення не може змінити своєї природи, відмовитися ні від слова, ні від інших звукових засобів: музики, гулів тощо. Саме від радіо телебачення взяло міжмовні звукові компоненти, які додатково до зображення несуть смислове навантаження. Але психологія сприйняття звуку по телебаченню і психологія сприйняття звуку по радіо – речі зовсім різні, так як «наше вухо сприймає для себе тільки те і тільки так, як йому підказує око». Це цікаве спостереження має сенс для всіх телепередач, в тому числі для тих, які базуються переважно на звукоряді – «розмовні», «музичні» тощо.

© Мамбетов С. Н., 2007

У пошуках образно-виразних звуків телебачення намагається використовувати досягнення радіопередач у створенні акустичних образів, які самі по собі виявилися здатними викликати у слухачів зорово-пластичні асоціації. Однак у цій галузі роботи зі звуком телебаченню ще передбачається зробити багато. Телебачення здебільшого перейняло форми своєї діяльності від радіопередач. Ці два канали інформації мають багато подібних якостей. Їм властива оперативність, що переважає оперативність газет, вони володіють особливою документальністю, довірливістю інформації, спроможні донести її до мільйонної аудиторії, «з перших вуст». Ефект присутності, що породжується радіо- і телетрансляцією, надає їй максимальну переконливість.

На відміну від газети чи книжки, радіо і телебачення приходять у кожний дім, у кожну сім'ю живим людським голосом. Вони здатні передавати з документальною точністю емоції доповідача, гам мітингу, реакцію глядачів, вболівальників під час концерту чи захоплюючого спортивного поєдинку. Телебачення і радіо дають змогу зберегти і консервувати інформацію для того, щоб через необхідність можна було б повернутися до улюблених програм, які є вже архівом. Проникаючи майже в кожну квартиру, радіо і телебачення несуть інформацію, знання навіть тим людям, які через ті або інші причини –зайнятість, погіршення здоров'я, віддаленого місця проживання, відсутності потреби розширити кругозір – не виписують газет і журналів, рідко переглядають кінофільми і театральні вистави. Ці прошарки населення за допомогою радіо і телебачення залучаються не тільки до сфери політичних новин, а й світу культури, мистецтва, спорту. Радіо здатне передавати інформацію одночасно з реальними подіями. Ця якість, доповнена зображенням, є сильною стороною і телебачення. В даному разі вони виступають не тільки як прямі канали передачі самої події, як способи донесення його слухача і глядача, а і як коментатори. Причому коментування часто відбувається у процесі події. Радіо також помітно перебудувалось з розвитком телебачення. Враховуючи, що розуміння радіоповідомлення не потребує такої концентрації уваги, як повідомлення по телебаченню чи в газеті, його можна слухати, займаючись іншою справою, розмежування програм телебачення і радіо йшло, передусім, залежно від часу: ранкова та денна аудиторія збереглась за радіо, вечірня перейшла до телебачення. В умовах росту телебачення і радіо не тільки не втратило аудиторію, але й отримало перспективу її збільшення. У своєму впливі на аудиторію радіо пішло далі телебачення з диференціації програм, розрахованих на певну аудиторію. Більшість радіослухачів перестало слухати всі програми підряд, віддаючи перевагу тим небагатьом передачам, які викликають у них інтерес.

Радіо мало перевагу і в оперативності повідомлень про події у країні та за кордоном, вийшло вперед за об'ємом розповсюдження музичної культури. Вплив телебачення призвів до переходу від змішаного радіоповідомлення до більш вузької спеціалізації окремих програм з чітко вираженим профілем повідомлень, з орієнтацією на певні групи людей, до подальшого удосконалення найбільш розповсюджених видів радіоповідомлення-інформації та музики до активізації у ранкові та пізні вечірні години, тобто у час найменш інтенсивної діяльності телебачення. Як наслідок розвитку телебачення стала особливо гострою проблема координації програм радіо та телебачення.

Аналіз співзвучності програм радіо і телебачення показує, що найбільшого ефекту в спільній роботі обидва засоби інформації та пропаганди досягають тоді, коли в програмуванні здійснюються два підходи – взаємодоповненість та контрастність програм при однакових загальних принципах програмування. При цьому, треба відразу додати, що йдеться про реальне планування. В реальному плануванні радіо- та телепередач, в ранкову і обідню годину, коли повідомлення орієнтується на сільське населення, домогосподарок, пенсіонерів, дітей, найбільш плідним є принцип взаємодоповнення: аудиторії пропонуються дві однотипні чи одножанрові передачі, які можуть виходити одна за одною, спочатку по радіо, потім по теле-

баченню, чи навпаки. Ці передачі можуть бути присвячені одній темі чи готуватися одним автором. У вечірню годину, особливо в години, коли телебачення привертає найбільшу аудиторію, радіопрограми можуть верстатися за принципом контрастності: наприклад, естрадному концерту, що йде по телебаченню, протистоїть образотворча, літературна чи інша документальна передача по радіо.

У той час, як ефективність телебачення найбільш очевидно проявляється у сфері навчання та розваг, радіо і тепер залишається важливим засобом пропаганди музичної культури, оперативним джерелом інформації. У наш час телебачення і радіо також є одним з найголовніших джерел формування естрадної культури. Популярність та авторитет артистів залежить від їх ротації в теле- та радіоефірах. Сьогодні, коли телебачення і радіо є найдоступнішим з усіх засобів масової інформації, здавалося б, у цьому немає нічого поганого. Але почнемо з того, що, говорячи про мистецтво, ми завжди маємо на увазі талант, обдарованість, чим володіє не кожен. Саме цей стереотип сьогодні зламало телебачення і радіо. Адже для того, щоб сьогодні бути в ефірі, естрадним артистам, в першу чергу, треба володіти чималим капіталом, а талант і здібності займають друге місце, а це значить – не так і важливо.

Говорячи про великі фінансові вклади, які потрібні артисту для того, щоб його пісні звучали в ефірах радіо і телебачення, що є необхідністю для його слави, не говорячи про популярність, - все це можна обґрунтувати. Наприклад, запис фонограми, підбір сценічного іміджу, постановка танцю, підготовка сценічного майданчика зі спеціальною світловою технікою та звуковим обладнанням, яке коштує немалих грошей, знімальна група телебачення тощо – все це представляє собою велику творчу лабораторію, де задіяна значна кількість людей, праця яких, як і все інше, повинна бути оплачена. Отже, телебачення і радіо – це невід'ємна частина естрадної культури, а естрадна культура – це невід'ємна частина шоубізнесу. Тобто, говорячи про естраду, про так звану «попсу», ми розуміємо чийсь капітал. І як завжди, знову виникає банальне питання: а як бути зі справжніми талантами? Адже здебільшого вони не мають потрібного капіталу, щоб розкрутитися. Якщо надіятись на державну підтримку, то сьогодні країна має такі економічні проблеми, що їй не до шоу. Говорячи про державну підтримку естрадної культури, у даний момент важко вдається зберегти фольклорну музику, це той шар музичної культури, який без державної підтримки просто вимре, а це веде до поступового вимирання народу як національності. Тому державні пріоритети сьогодні належать не естрадній культурі, а фольклору, до речі, як і в усьому світі.

А якщо згадати про меценатів та спонсорів, то сьогодні це – великий дефіцит, якщо пощастить – то одному із тисячі. Але коли в сучасній естрадній музиці головними критеріями стали фінанси, у той час у меценатів і спонсорів знайшлись близькі люди, які не проґавлять нагоди отримати славу і популярність, не докладаючи зусиль. Від слави ще ніхто не відмовлявся. На жаль, ситуація, що склалася, надзвичайно гальмує розвиток естрадної культури. Але не все так страшно. Адже з'явилось так багато теле- і радіоканалів, а значить – з'явилась і конкуренція, а конкуренція – це одна з рушійних сил прогресу, а прогрес – це той самий розвиток! І саме за допомогою цієї конкуренції в останній час у ефірах стало з'являтися дедалі більше нових проектів, в яких ми почули справді талановитих естрадних виконавців. Це такі проекти, як «Наша пісня», що вийшла на Першому національному каналі, «Шанс» на каналі «Інтер», «Народний артист» на каналі «1+1» та інші.

Талановита молодь отримала можливість вийти на професійну сцену без будь-яких фінансових вкладень. Хоча це тільки на першому етапі. Це поки що не вирішує усієї проблеми розвитку естрадної культури, але з'явилася надія, адже найголовніше – треба сформувати хороший смак у наших телеглядачів і радіослухачів. Отже, можна зробити висновок, що змінити ситуацію і дати поштовх у розвитку естрадної культури повинен саме він – глядач. За нього сьогодні йде жорстока конкуренція на теле- та радіоканалах, саме глядачі повинні на-

вчитися відокремлювати і відрізняти справжні таланти від штучних, ляльок, які бездарно співають, що заполонили наші теле- і радіоефіри. Телебачення і радіо буде виконувати забаганки і потреби своєї аудиторії. І, можливо, зараз настав той переломний момент на телеекранах і в радіоефірах, який дасть великий поштовх і в розвитку естрадної музичної культури.

Сила засобів масової інформації буде, вочевидь, проявлена тільки тоді, коли вони зможуть змінити сприйняття телеглядача, розширити його до глобальної перспективи. Майбутні художні перспективи на телебаченні і радіо потребують участі багатьох людей і організацій, та нових альтернативних телевізійних систем. Складання програм з мистецтва потребує культурного міжнародного підходу з метою вираження соціальних і особистих проблем, а також загальнолюдських цінностей. Погляди представників різних прошарків суспільства, що відтворюють широкий спектр думок, і будуть називатися мистецтвом, і вільні від цензури, вони будуть звертатися до здатної оцінити їх аудиторії.

Література

1. Дундурей Д.Д. // Искусство и кино. – 12.10. 2004.
2. Егоров В.В. Теория и практика советского телевиденья. – М., 1980.
3. Толмачев В.Б. Производство телефильмов. – М., 1971.
4. Хоффман К.Р. Искусство радио и телевиденья. – М., 1993.

Марія Богданівна Парахіна
науковий співробітник
Київського національного університету
ім. Тараса Шевченка;
Тетяна Володимирівна Полушкіна
науковий співробітник
Київського національного університету
ім. Тараса Шевченка

УКРАЇНА НА МІЖНАРОДНІЙ АРЕНІ В XX ст: ЗМАГАННЯ ЗА ВЛАСНУ ДЕРЖАВНІСТЬ

Держава Україна з'явилася на політичній карті світу в той час, коли XX століття хилилося до свого кінця. «Друга серед рівних» радянська республіка перетворилася на повноправного суб'єкта міжнародної політики. Але саме так проявилася невблаганна логіка історії, за якою утворення імперського типу кінець кінцем приречені на розпад. Активна зовнішньополітична діяльність України, реалізація її міжнародної правосуб'єктності, стали важливими чинниками процесів українського державотворення.

Основні напрямки зовнішньої політики відкрили перед Україною широкі перспективи багатогранної міжнародної діяльності. Хоча, слід зазначити, що на шляху реалізації суверенних прав у сфері міжнародних відносин і встановлення безпосередніх зовнішньополітичних зв'язків на міжнародній арені Україна зустрілася з серйозними проблемами як внутрішнього характеру – обмеженими можливостями економічної бази, валютно-фінансовими негараздами, відсутністю власного досвіду в сучасних дво- і багатосторонніх міжнародних зносинах, опором певних політичних сил та нових політичних еліт, – так і зовнішнього – негативними наслідками ізоляції від загальноєвропейських структур та сталими стереотипами у міжнародній сфері щодо оцінки України як однієї з республік колишнього СРСР.

Змагання українського народу за власну державність в XX ст. розпочалося на початку століття і тісно пов'язане з історичними долями інших слов'янських народів Європи.

Висвітленню цих питань присвятили свої праці В.Дем'янець, А.Чубарьян, М.Держалюк та інші науковці. 1998 р. побачила світ монографія М.Держалюка, в якій висвітлюється міжнародне становище України в період національно-визвольної революції 1917–1922 рр., коли українська нація у віковічному прагненні до незалежності здобула, хоч і тимчасову, але значну перемогу. Завдяки молодій національній дипломатії незалежність України визнали провідні держави Центральної Європи. Однак у подальшому міжнародне становище виявилося несприятливим для українських визвольних сил, які опинилися у міжнародній ізоляції. Здобувши незалежність 1991 р., Україна отримала широке міжнародне визнання, що позитивно вплинуло на її становище і подальшу долю.

Революція 1917 р. в Росії докорінно змінила положення країн Східної Європи. Світовий конфлікт та революційна боротьба фактично призвели до розпаду протягом 1917–1918 рр.

© Парахіна М. Б., 2007
© Полушкіна Т. В., 2007

могутніх багатонаціональних імперій: Російської, Австро-Угорської та Османської. На руїнах колишніх велетнів постали нові суверенні незалежні слов'янські держави, які прагнули здобути визнання та зайняти належне місце на світовій арені серед суб'єктів міжнародного. Серед новоутворених держав на сході Європи була і Україна.

Березень 1917 р. на Україні був позначений бурхливим процесом формування державності українського народу. 4 березня утворився найвищий державний орган – Центральна Рада. У квітні національним конгресом у Києві було прийнято рішення про автономію України у складі федеративної республіки Росії. Слід зазначити, що національно-визвольні сили країни на початку 1917 р. прагнули зберегти федеративні зв'язки з Росією, але Україна не змогла вибороти права на самостійне існування.

По мірі того, як стало зрозумілим, що Росія остаточно виходить з війни проти Німеччини, продовження війни Україною набувало для Антанти ключового значення. Союзники обговорювали можливості й умови надання фінансової та технічної допомоги в обмін на продовження Україною війни. Як згадував один з провідних діячів Ради П.Христюк, "плани-пропозиції представників Антанти зводились до того, щоб утворити з українців-вояків кілька корпусів, які разом з чехословацькими полками, сформованими з австрійських полонених і мобілізованих чехів-колоністів з України, а також поляками, зайняли б найважніші пункти на румунському і південно-західному (українських) фронтах і таким способом притягували б на цих фронтах певну кількість війська Центральних держав" [15, 69]. Проте заклопотана війною з Німеччиною, не маючи на сході Європи відповідних військових ресурсів, Антанта мало чим могла допомогти українському урядові й уникала жорстких зобов'язань перед Центральною Радою. Реально на розвиток подій в цьому регіоні впливали Росія і Німеччина. З другого боку Центральна Рада була не в змозі виправдати сподівання Антанти і протистояти Центральним державам у військовому плані. В той час на території України перебувала кілька мільйонна армія, але серед її складу лише 20% було українізовано. Українське військо, що налічувало 400-600 тисяч чоловік, зібране з українців, розпорошених в царській армії, не відповідало завданням національної армії [5, 28].

Перебіг подій, що склався на кінець 1917 р., підштовхнув Центральну Раду проголосити III Універсал, і ті ж самі події змусили українців домагатися допущення до мирових переговорів у Брест-Литовську представників УНР, як самостійної держави. Україна, яка тільки ставала на ноги, мала реальну можливість диктувати свої умови миру, що окрім практичних, безпосередніх здобутків, мали ще й історичну далекосяжну вагу і офіційне визнання української державності на міжнародній арені.

3 грудня 1917 р. був виданий ультиматум більшовицького уряду за підписами Леніна та Троцького під назвою "Маніфест до українського народу з ультимативними вимогами до Української Ради", згідно з яким право на самостійність України визнавалося тільки за умови встановлення там радянської влади. За змістом цей документ був зверненням керівництва Росії до народних мас України та повністю ігнорував державні органи УНР, підкреслюючи цим, що вся повнота влади належить Раді Народних Комісарів і на Україні. 5 грудня український уряд відповів на радянський ультиматум виваженими та переконливими твердженнями про те, що державний устрій і вищі органи влади України служать інтересам та потребам основних верств населення, заперечував формування державного ладу на зразок радянської системи [5, 22–23].

Саме з моменту отримання українським урядом ультиматуму більшовиків від 3.XII.1917 р. УНР вступила на шлях самостійної міжнародної політики. Після цього Генеральний секретаріат 11 грудня 1917 р. звернувся до всіх воюючих і нейтральних держав з нотою, в якій зазначалося, що УНР після проголошення 20 листопада 1917 р. свого III Універсалу "стає на шлях самостійних міжнародних відносин до тих пір, поки не буде створена загальнодержавна федера-

тивна влада в Росії й не станеться поділу міжнародного представництва між урядом Української Народної Республіки й Федеративним урядом майбутньої Федерації" [6, 227–229].

VII сесія Центральної Ради, яка відбулась 12–17 грудня, остаточно визначила зовнішньополітичну орієнтацію переважно на країни Центральної Європи, сформувала українську делегацію на переговорах у Брест–Литовську і поставила перед нею першочергове завдання – перешкодити Росії підписати від імені УНР мирний договір з делегаціями країн Четверного союзу; вимагати укладання загального миру; відстоювати інтереси України як держави незалежної і нейтральної, що особливо постраждала від війни.

15 (18) грудня сесія затверджує рішення Генерального секретаріату про направлення до Бресту на мирні переговори з країнами Четверного союзу делегації УНР у такому складі: В.Голубович – голова, О.Севрюк, М.Любинський, М.Левицький та ін. Слід зазначити, що український уряд на засіданні 15 грудня постановив відрядити попередню делегацію у складі Левицького, Любинського і Севрюка "з інформаційною метою і доручити Генсеку Міжнародних Справ дати цій делегації відповідних довірено-дипломатичних кур'єрів для безпосередньої передачі секретних справ" [13].

У день початку Брест-Литовських переговорів, 22 грудня 1917 р., Центральна Рада звернулася до представників Четверного союзу з нотою і мотивованою пропозицією прийняти українську делегацію як єдино правомочну відстоювати інтереси народу України й вести саме з нею мирні переговори. На ноту Центральної Ради дуже скоро надійшла відповідь від представників Четверного союзу. Вони були "готові привітати участь представників УНР у мирних переговорах у Берестi-Литовському". Така спішність, як пояснював учасник переговорів німецький генерал Гофман, пояснювалася "радістю", з якою зустріли делегати Центральних держав звернення українського уряду, сподіваючись застосувати український чинник під час тиску на російську делегацію [13].

Отже, на Брест–Литовські мирні переговори Центральна Рада та її уряд – Генеральний секретаріат – відрядили делегацію із представників Української Народної Республіки, що вже мала правову основу для існування, а саме III Універсал. Ним була конституційно оформлена правомочність української влади на даній території, яка тільки теоретично вважалася федеративною частиною загальної республіки народів колишньої Російської імперії. Також УНР мала бажання засвідчити перед усім людством свою спроможність відстоювати і захищати інтереси свого народу.

Проголошене більшовиками у Декларації прав народів Росії право націй на самовизначення аж до відокремлення від Росії носило суто декларативний характер, оскільки далі проголошення справа не пішла. Але, незважаючи на цю обставину, українська нація мала використати більшовицьке гасло на свою користь, що і сталося, але знову ж таки за підтримки з боку Центральних держав.

Історія піднесла українським державникам визначний шанс раз і, по можливості, назавжди вирішити проблему відносин з радянською Росією, яка напередодні постала у дуже гострій формі. Відбувалося збройне протистояння. Протягом листопада 1917 – січня 1918 рр. загони Червоної армії провели близько 200 боїв та сутичок з військами Центральної Ради [5, 30].

Тривалий розрив українських регіонів між іншими державами протягом багатьох років зміцнював прагнення української нації до соборності, до територіальної єдності. І знову ж таки більшовицькі заклики до "миру без анексій і контрибуцій" надавали українським представникам впевненості у правомочності та небезпідставності своїх територіальних вимог, які в черговий раз засвідчували, що Україна виступає як повноправний суб'єкт міжнародного права та чинник світової політики.

Перед українською делегацією постали конкретні завдання, що мали багато спільних моментів з болгарськими основними прагненнями. Як болгарський уряд так і державні лідери

УНР уповноважили своїх представників відстоювати права свого народу на вільне існування в межах єдиної держави. Єдиним фактором, що різнив позиції та ставлення з боку обох урядів до питання національно-територіального об'єднання кожного з народів, було різне трактування більшовицького лозунгу про мир без територіальних загарбань. Українці оперуючи ним, сподівалися наполягати на приєднанні українських етнічних територій (Холмщина, Галичина, Буковина та Закарпаття), що на той час перебували під владою Австро-Угорської корони. Українські представники почувалися більш впевнено ще й через те, що самим фактом своєї участі у міжнародній конференції вони виключали можливе домінування делегації радянської Росії при вирішенні її територіальних проблем.

Відтак основною метою української делегації на мирних переговорах у Брест–Литовську був вихід Української Народної Республіки на міжнародну арену, утвердження її як суб'єкта міжнародного права, підписання демократичного миру без анексій і контрибуцій, який в свою чергу забезпечив би об'єднання всіх українських земель у єдиній державі. Насамперед представники УНР прагнули використати визнання самостійності України німцями та австрійцями, заручитися згодою радянської делегації на участь українців у переговорах як представників незалежної держави і після цього почати пред'являти до обох сторін територіальні претензії.

Болгари ж фактично були вимушені під тиском військово-політичних обставин та під патронатом великих союзниць вперше зустрітися з українською державною справою. І тому початком нових українсько-болгарських міждержавних відносин слід вважати мирну конференцію між країнами Четверного союзу та Радянською Росією і молодою українською державою.

На першому ж засіданні конференції, яка відбулася 22 грудня 1917 р. радянська делегація оголосила принципи (мир без анексій, без насильницького приєднання чужих народностей та територій, без контрибуцій і т. д.) мирного врегулювання. Вона запропонувала шість пунктів, які повинні були лягти в основу мирних переговорів [14, 103].

Першою помітною подією у Бресті став акт вручення 25 грудня декларації про згоду Центральних держав на пропонований більшовиками "мир без анексій і контрибуцій". Така згода далася болгарській стороні досить важко.

Уряд УНР 22 січня приймає IV Універсал, за яким Україна проголошувалася самостійною, ні від кого не залежною, вільною, суверенною державою. Цим державним актом український уряд фактично прискорив досягнення порозуміння з державами Четверного союзу, а також розкрив стан відносин між Україною та Росією. Проголошення незалежності забезпечило необхідну правову базу для міжнародної діяльності УНР і укладання міжнародно-правових актів, що відразу позначилося на ході переговорів у Бресті й загалом на міжнародному статусі України. Німеччина та Австро-Угорщина прийняли рішення підписати з Україно окремий мирний договір.

Радянсько-українські відносини на даний час були фактично визначені. Більшовики розпочали бойові дії проти уряду в Києві, намагалися сформувати в Харкові український радянський уряд і до Бресту привезли представників харківської Ради, а саме, голову ЦВКу Є.Медвєдєва, народного секретаря у військових справах В. Шахрая та народного секретаря з освіти В.Затонського [14, 128]. Вони повинні були представляти інтереси української радянської влади і дотримуватися спільної з делегацією радянської Росії лінії на переговорах. Троцький відмовлявся тепер визнавати право українців самостійно вести переговори з Четверним союзом. Німці та австрійці у Брест-Литовську були у дещо розгубленому стані, розуміючи, що становище Центральної Ради дійсно важке. Врешті вони вирішили укласти сепаратний мир з Україною, практично по всім пунктам зробивши поступки. Згідно з проектом договору країни Четверного союзу визнавали УНР, визначали її кордони, і в спірному питанні стосовно Холмської губернії перевага надавалася Україні, погоджувалися на створення автономної

української області Галіції і домовлялися про поставки Україною біля 100 тис. вагонів зерна до червня 1918 р. [12, 236]

Більшовики у питанні Центральної Ради не схильні були до поступок і у випадку відмови німецької та австрійської делегацій визнати нове українське керівництво у Харкові спроможним вести переговори пропонували розірвати переговори у Бресті. 9 лютого 1918 р. від імені Болгарії підписали мирний договір з Україною: голова делегації – прем'єр-міністр В.Радославов, А.Тошев, І.Стоянович, Ганчев і д-р Т.Анастасов. Від української сторони: голова делегації О.Севрюк, М.Любинський і М.Левитський.

Болгарська делегація лише двічі приймала участь у дискусії з приводу українського питання на мирних переговорах: перший раз – коли виник українсько-австрійський конфлікт навколо проблеми виділення Східної Галичини в окрему українську автономну провінцію – коронний край в межах Габзбургської монархії, а другий – під час безпосереднього оформлення тексту Брест-Литовського мирного договору. У першій ситуації болгарський прем'єр для скорішого розв'язання конфлікту між Україною та Австро-Угорщиною зайняв позицію посередника і намагався допомогти вирішити це питання саме на користь української сторони. У другому випадку болгарська делегація прямо домагалася від українських представників вставити в текст договору фразу про евентуальний спільний кордон України з Болгарією (в гирлі Дунаю). Болгарія в цей час підпорядковувала собі всю територію Добруджі до гирла Дунаю. Українці на переговорах претендували на українські частини Бессарабії, тобто Хотинський повіт (з територією 4 тис. км² і населенням 410 тис.), а також Білгородський та Ізмаїльський райони, що разом становили територію в 13 тис. км² з населенням 610 тис. чол. [9, 60–61]

Румунія ж претендувала на всю територію Бессарабії: 46 тис. км² з 2 мільйонами 440 тис. чол. населення, відносну етнічну більшість якого (тобто 65–70%) складали румуни [8, 208]. Німеччина та Австро-Угорщина у бессарабському питанні під час переговорів підтримали румунську сторону, оскільки союзникам по Четверному союзу був необхідний мир з Румунією.

Так домагання України щодо бессарабських територій були зведені нанівець, хоча Німеччина була готова задовільними українські претензії, але у тому разі, коли українська сторона погодилася б надати Німеччині права на користування своїми вугільними та залізорудними копалинами на 40 років. З огляду на те, що українська делегація відмовилася прийняти умови Німеччини, питання приналежності Бессарабії на мирних переговорах у Брест-Литовську було фактично вирішене не на користь України. До того ж українців турбувало більш важливе і складне питання стосовно Східної Галичини. Представники України вміло використали, з одного боку протиріччя між радянською та австро-німецькою делегаціями, а з іншого – продовольчі проблеми в Німеччині та Австро-Угорщині, про які українцям було добре відомо. Ось що з цього приводу писав у своєму щоденнику Чернін: “Спершу вони (українці) вимагали Східної Галичини для нової “України”. Про це не могло бути і мови. Тоді вони поскромнішали, але від того часу, коли у нас почалися заворушення, вони знають, який наш стан і що ми мусимо підписати мир, щоб дістати збіжжя. Тепер вони вимагають окремих прав для Східної Галичини” [14, 218]. Отже, українська делегація, спираючись на лозунг самовизначення народів, так неоглядно підтриманий Німеччиною, Австро-Угорщиною та радянським урядом як засіб для розчленування Російської імперії, спочатку вимагала передачі їй Східної Галичини, а потім виділення цього краю в автономну область. І оскільки саме Австро-Угорщина потребувала як скорішого підписання миру, Чернін пішов на поступки.

Питання української Галичини було принциповим на переговорах у Бресті у той час, коли бессарабська проблема не набула такої ваги, хоча українські представники добре усвідомлювали важливість доступу до гирла Дунаю – цієї важливої трансєвропейської водної

магістралі для міжнародної торгівлі з усіма балканськими та центральноєвропейськими державами. Отже, мрія болгар отримати спільний державний кордон із східноєвропейським світом, конкретно – з Україною, на цих переговорах не здійснилася.

Підписання Брест-Литовського мирного договору між Україною та країнами Четверного дало молодій українській державі практично все те, чого вона бажала, насамперед – визнання її державності з боку країн-учасниць Четверного союзу, яке вона отримала лише одного разу протягом боротьби за своє визволення та соборність у 1917-1920 рр. Болгарії не вдалося досягнути своєї високої мети. Її бажання отримати Добруджу наштовхнулося на протидію своїх союзників по Четверному союзу. Згодом було прийняте рішення про встановлення на цій території кондомінімуму, тобто спільного управління чотирьох держав – Болгарії, Німеччини, Австро-Угорщини і Туреччини.

Брестський мир вивів українське питання на міжнародну арену, воно стало об'єктом не тільки російської, а й німецької політики. У цій справі Україна повинна частково завдячити Болгарії, яка підтримувала українські претензії і до того ж проявляла при цьому найбільшу доброзичливість у порівнянні з представниками решти делегацій.

Фактична рівновіддаленість України від Росії та Німеччини стала 1918 р. неабияким поштовхом до українського відродження. УНР продемонструвала на міжнародній арені вміння діяти водночас як об'єкт і суб'єкт міжнародних відносин. Зобов'язавшись поставляти країнам Четверного союзу продовольство, вона взамін отримала політичний та воєнний захист, підтримку в боротьбі проти агресивних зазіхань Росії. З боку Центральної Ради це була відчайдушна спроба врятувати українську державність.

Європа у першій чверті XX ст. виявилася розділеною на антагоністичні військово-політичні блоки. Україні та Болгарії довелося вибирати між ворогуючими угрупуваннями. Революційні потрясіння в Росії та небажання більшовиків погодитися з існуванням самостійної України ще більше ускладнили й без того непросте становище УНР. До укладання миру Центральну Раду спонукали не пронімецькі симпатії її лідерів, як це було у випадку з болгарським урядом, а об'єктивна внутрішня та зовнішньополітична ситуація, що склалася на той час. Без зовнішньої підтримки Центральній Раді і українському уряду бракувало сил одночасно захищати країну від більшовицької навали і протистояти Центральним державам. Болгарія ж за допомогою німецької військової могутності сподівалася передусім об'єднати свій народ в межах однієї спільної території. Обидві слов'янські країни у свій час розраховували на допомогу Антанти. Болгарія не дочекалася її раніше ще у 1916 р. перед вступом країни у війну, Україна ж мир з німцями уклала в той момент, коли остаточно зрозуміла, що практична допомога з боку Антанти не надійде. Як для України, так і для Болгарії союз з Центральними державами спричинив розрив відносин з країнами Антанти. Хоча і співпраця з Німеччиною для обох країн не була довготривалою.

Підписання Брестського мирного договору фактично стало відправною крапкою у довготривалих контактах між Україною та Болгарією у XX ст., які охоплювали усі сфери життя двох народів. Додатковий болгаро-український договір був правовим підґрунтям для встановлення двосторонніх дипломатичних та торгово-економічних відносин.

Історично склалося так, що долі українського і польського народів тісно переплелися. Налагодження українсько-польських сучасних відносин в останнє десятиліття XX ст. стало результатом докорінних змін в Європі. Перебудова розпочата Горбачовим призвела до "демократичних революцій" в соціалістичних країнах Центральної і Східної Європи. Об'єктивна необхідність у змінах назрівала вже давно і наприкінці 80-х років особливо гостро проявилися кризові явища командно-адміністративної системи управління суспільством державного соціалізму. Причиною цих змін був крах моделі суспільного ладу, що запроваджувався в країнах

Центральної і Східної Європи після Другої світової війни з приходом до влади комуністичних прорадянських партій.

У червні 1989 р. на виборах у Польщі перемогу здобуває "Солідарність". У серпні створюється уряд національної довіри на чолі з Тадеушем Мазовецьким – редактором часопису "Солідарність". Діяльність цього першого не комуністичного уряду Польщі почалася з ліквідації всього, що нагадувало про тоталітарний режим [4, 30–31]. Уряд Мазовецького почав проводити зовнішню політику, яка поклала в основу польські національні інтереси, тобто зовнішня політика почала вироблятися не в Москві, а у Варшаві.

Звичайно, в ті часи Польща не розвивала політичних відносин зі своїми східними сусідами, зокрема з Україною, насамперед тому, що ні Україна, ні інші радянські республіки не були суб'єктом міжнародних відносин де-факто.

Та все ж 8–10 вересня 1989 р. на першому з'їзді Народного Руху України були присутні представники "Солідарності", в тому числі Адам Міхнік, Богдан Борушевич, Влодзімеж Мокрий [11, 100–101; 2, 6].

16 липня 1990 р. Верховна Рада України прийняла Декларацію про державний суверенітет. Ця Декларація "де-юре" дозволяла проводити Україні напівнезалежну зовнішню політику та різний підхід до центру і радянських республік.

У вересні 1990 р. до Києва прибула офіційна делегація Республіки Польща. Було підписано Декларацію про принципи і основні напрямки розвитку українсько-польських відносин [10, 15]. В ній зазначалося, що сторони не мають територіальних претензій одна до одної, і що кордон непорушний. Передбачалося налагодження політичної, економічної та науково-технічної співпраці. Обидві сторони зобов'язувалися дотримуватися прав національних меншин і поліпшити становище етнічних поляків в Україні та етнічних українців у Польщі.

Декларація також була направлена на припинення багаторічної радянської і польської комуністичної пропаганди, шляхом легітимізації оновлених українсько-польських зв'язків на основі історичних фактів і традицій. Декларація містила посилання на "національно-культурну спорідненість польського та українського народів", крім того висловлювалася надія, що "позитивний спадок тривалих відносин" дасть змогу зміцнити українсько-польські зв'язки. Цей документ показував, що Україна вже не керується в зовнішній політиці настановами Москви і не орієнтується винятково на неї. Декларація – це перший документ, який стверджував українсько-польські відносини на рівні двох незалежних держав Центральноєвропейського регіону [3, 17].

Республіка Польща стала першою державою, яка визнала самостійність і незалежність України і заявила про бажання встановити з нею повні дипломатичні відносини. Це відбулося 2 грудня 1991 р., коли спеціальний посланець польського уряду Єжи Козакевич засвідчив свою повагу до вибору українського народу в міністерстві закордонних справ України і повідомив про визнання [3, 68]. Польській преса повідомляла, що вперше за декілька століть Польща має східний кордон з дружньою державою, що незалежність України змінила геополітичне становище Польщі, всієї Європи і навіть світу.

У травні 1992 р. у Варшаві відбулася зустріч президентів України і Польщі, де було підписано Договір про добросусідство, дружні відносини і співробітництво. В ньому було зафіксовано положення про політичне співробітництво на міжнародному рівні, про відмову від війни як засобу вирішення спірних питань, про проблеми міжнародної безпеки, а також положення про те, що всі суперечності мають регулюватися європейськими нормами, що і Україна, і Польща прагнуть інтегруватися в Європу.

Відомий публіцист Ернест Скальський запропонував польському Сеймові проголосити декларацію про подолання кривавої спадщини, згідно з формулою листа єпископів: прощаємо й просимо прощення, та очікувати відповідної реакції з української сторони [7, 43].

Самміт приніс для українських політиків розчарування. Ще до візиту Президента України офіційні особи наполегливо вели переговори зі своїми польськими колегами про можливість приєднання України до "Вишеградської групи". Це об'єднання було створено Польщею, Угорщиною і Чехословаччиною для координації дій спрямованих на інтеграцію в Європейський Союз і НАТО. Але проти членства України категорично виступили Угорщина і Чехословаччина, обґрунтовуючи це тим, що Україна відстала від них у проведенні політичних та економічних реформ. На думку аналітика Держдепартаменту США С.Буранта, справжня причина була в тому, що ці країни намагались дистанціюватись від своїх східних сусідів та не бажали погіршувати стосунки з Росією, яка вважала Україну зоною свого впливу [11, 102].

Водночас під час візиту Л.Кравчука 1992 р. до Варшави було підписано низку угод і домовленостей, які створювали повноцінну договірно-правову базу польсько-українських торгово-економічних відносин. Зокрема: Угода про господарське і науково-технічне співробітництво; Угода про економічне, науково-технічне та виробниче співробітництво між Міністерствами сільського господарства України і Польщі тощо.

Для налагодження міжрегіональних відносин 18 грудня 1992 р. було підписано Угоду про співробітництво прикордонних воєводств-областей України і Польщі. В січні 1993 р. Угоду про взаємне заохочення та захист інвестицій. У червні між урядами України і Польщі було укладено Угоду про залізничне сполучення через державний кордон.

Для ефективного впровадження в життя спільних документів було створено координаційні органи: Міжурядову українсько-польську змішану Комісію з питань торговельного та економічного співробітництва (на початку 1993 р.), Міжурядову Координаційну раду з питань міжрегіонального співробітництва (у травні 1993 р.) [1, 126]. Під час візиту міністра закордонних справ Г.Сухоцької було проголошено створення Консультативного Комітету Президентів України і Польщі (у травні 1993 р.) у складі двох комісій: з політичних питань та безпеки, а також у справах національних меншин.

Та в тому ж таки 1993 р. розвиток українсько-польських відносин загальмувався. Польща змінює свої методи зовнішньополітичної стратегії і проголошує політику "рівновіддаленості" щодо українсько-російських відносин. Коли Росія і Україна вели складні переговори про підвищення плати за транзит російської нафти і газу в Європу українською трубопровідною системою, Польща парафує угоду з Росією щодо будівництва газопроводу через Білорусію та Польщу до Німеччини. В Україні це викликало негативну реакцію, тому що позбавляло її можливості впливу на Росію. Український трубопровід був єдиним, яким російський газ надходить в Європу. З боку Польщі ця угода не набула реальною змісту. Польська влада розуміла, що підтримуючи Росію, яка відновить вплив в регіоні, б'є по життєвим інтересам України.

Прогрес у розвитку українсько-польських відносинах все ж відбувався. У лютому 1994 р. міністр закордонних справ Анджей Олєховський започаткував нову ініціативу стосовно східної політики Польщі. Не виокремлюючи ніякої східної країни-сусіда пропонувалося сприяти їм у побудові демократичних інститутів і ринкової економіки шляхом збільшення контактів між людьми і торговельних зв'язків [1, 103]. Тобто Польща на підтвердження продовження політики "рівновіддаленості" заявила про готовність відігравати ту ж саму роль стосовно східних країн-сусідів, яку західноєвропейські країни відігравали щодо Польщі.

Станом на кінець 1994 р. було прийнято 54 документи, спрямовані на співробітництво між Україною і Польщею. На сьогодні їх число збільшилося в декілька разів. Активна співпраця, угоди у політичній, військовій та економічній сферах мали велике значення для стратегії розвитку співробітництва.

На рубежі XX століття Україна, бувши об'єктом політики сильніших сусідів, взагалі не існувала. Вона не мала усвідомлення власної ідентичності, вона була безіменною. Але

завдяки плеканням невеликої когорти патріотів її було врятовано від небуття і остаточного розшматування. XX століття стало для нашої держави рубіконом, здолавши який вона почала формувати модерну українську націю, поступово просуваючись шляхом здобуття власної державності. Кожний новий крок на шляху соціальних перетворень відкриває нові можливості для осмислення історичного минулого, здійснення наукового прогнозу на майбутнє.

Література

1. Афанасьєв І. Польсько-українські стосунки у 1991-1997 рр. // Україна і Польща у Східно-Центральній Європі: спадок і майбуття. – К., 1999.
2. Бойко О. Народний Рух України: від створення місцевих організаційних структур до установчого з'їзду // Людина і політика. – 2001. – № 3.
3. Глібов В., Горун Д. Українсько – польські взаємини в пострадянський період // Політика і час. – 1997. – № 5–6.
4. Дем'янець В. Політична та соціально-економічна трансформація в Польщі у 90-х роках // Людина і політика. – 2000. – № 4.
5. Держалюк М. Міжнародне становище України та її визвольна боротьба у 1917–1922 рр. – К., 1998.
6. Дорошенко Д. Історія України 1917–1923 рр.: У 2 т. –Ужгород, 1932. – Т. 1.
7. Заброварний С. До повного примирення і щирого порозуміння // Політика і час. – 1997. – № 9.
8. Радославов В. България и световна криза. – София, 1993.
9. Сергійчук В. Українська дипломатія й утвердження державних кордонів 1917–1920 рр. // Науковий вісник Дипломатичної академії України. – 1998. – Вип.1.
10. Сорока М. Світ відкриває Україну. – К. – 2000.
11. Стівен Р. Бурнат. Україні і Польща: до стратегічного партнерства // Політична думка. – 1997. – № 3.
12. Фельштинский Ю. Крушение мировой революции. – Лондон, 1991.
13. ЦДАВО України. – Ф. 2592, оп. 1, спр. 2, арк. 63.
14. Чубарьян А. Брестский мир. – М.,1964.
15. Шульгин О. Про нашу міжнародну політику // Український вісник. Орган незалежної республікансько-демократичної думки. – 1925.– Зб. 2.

Євгенія Михайлівна Луценко
кандидат історичних наук, професор
Державної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

УЧАСТЬ І ПОВНОВАЖЕННЯ ЖІНОК ЄВРОПЕЙСЬКИХ КРАЇН У ПОЛІТИЦІ

Поступ жінок за досягнення рівності між жінками та чоловіками є основою громадянських прав й однією з основних умов досягнення соціальної справедливості, тому його не можна розглядати окремо від питання проблем жіноцтва. Це єдиний спосіб побудови стабільного, справедливого суспільства й підґрунтя будь-якого демократичного суспільства, яке прагне справедливості й поваги до прав людини. Повноваження жінок і ґендерна рівність є реквізитами для досягнення політичної, соціальної, економічної, культурної та екологічної безпеки усіх людей [1].

Незважаючи на те, що наша країна проголосила курс на побудову демократичної та правової держави, в Україні все ще залишається відверта дискримінація жінок. Особливо у політичному житті. Західна Європа має у цьому напрямі величезні здобутки. Особливо Сканди-

© Луценко Є. М., 2007

навські країни. Суттєві ґендерні зміни відбуваються в усіх країнах Європи. Вивчення досвіду позитивних змін є надзвичайно актуальним для України й пояснює актуальність обраної теми. Українські вчені мало уваги приділяють цій проблемі, що свідчить про наукову новизну дослідження.

Рівність жінок і чоловіків. Що ми маємо на увазі, коли говоримо про це? Передусім під рівністю статей розуміють рівне становище, незалежність, відповідальність та участь і чоловіків, і жінок в усіх сферах суспільного й приватного життя. Поняття рівності між статями, окрім тих об'єктивних розбіжностей, котрі пов'язані з приналежністю до різних статей, прямо протилежне поняттю нерівності між статями, тобто різниці в умовах життя жінок і чоловіків. Дефініція "рівність" має на увазі принцип всеосяжної, повноцінної участі жінок і чоловіків у житті суспільства.

Яким чином будується політика в сфері вирішення проблеми рівності статей у європейських країнах? Зауважимо, що країни Європи стали на рейки ґендерних перетворень набагато раніше України. І багато з них мають суттєві системні перетворення. Передусім йдеться про царину політичного життя. Ця сфера посідає особливе місце в захисті жінок від дискримінації. Саме в політичному житті традиційно існувала дискримінація жінок. Скажімо, у законодавстві України задекларовані рівні права жінок і чоловіків, не існує розробленого механізму стосовно гарантій рівності в реалізації права на участь в управлінні державою. Відтак, у нашій країні представництво жінок порівняно із чоловіками менше, починаючи з жінок-депутатів усіх рівнів, жінок – членів Кабінету Міністрів, жінок на керівних посадах в органах державної влади та місцевого самоврядування. Жодна спроба введення, принаймні, тимчасового квотування не знайшла підтримки "чоловічого" парламенту України.

Проте в Європі цей процес активно просувався вже після Другої світової війни. Саме тоді Міжнародне співробітництво в галузі захисту прав людини скерувало свій поступ на подальше становлення й розвиток інституту захисту прав жінок, який поступово перетворився на інститут ґендерної рівності. Після Другої світової війни, у другій половині XX ст., були прийняті найважливіші універсальні міжнародно-правові акти щодо прав жінок в усіх сферах суспільного буття. Зокрема, у царині політичного життя, в економічній сфері, у галузі освіти, у сфері сімейних відносин. І вже в 70-х роках у міжнародному праві почали складатися передумови для ґендерного реформування суспільства [2, 9]. Важливою особливістю ґендерних перетворень у країнах Європейського Союзу стали спільні дії в створенні ґендерно виваженого законодавства.

Знаковим рішенням Європейської Комісії стала її Заява про комплексний підхід до проблеми рівності між жінками й чоловіками в загальному контексті політики й діяльності в рамках Європейського Союзу, прийнята 21 грудня 1996 р. У цій Заяві, власне, прозвучала політична воля всіх членів ЄС стосовно суттєвих змін в участі й повноваженнях жінок у політиці. Цей документ став своєрідним продовженням уже третьої Програми дій за рівність шансів жінок і чоловіків у середньостроковій перспективні в рамках Європейського Союзу (1991-1995 рр.) і на той момент діючої Четвертої Програми дій (1996–2000 рр.). У Заяві вказується, що в інтересах рівності статей потрібно з усією визначеністю мобілізувати весь комплекс дій і політичних ліній, з метою активної і зримої інтеграції в усі політичні концепції. У заяві говорилося про стурбованість щодо існуючого стану проблеми рівності між жінками й чоловіками. Причому група комісарів з питань рівності можливостей, очолювана Ж. Сантером, її Головою, розцінила проблему інтеграції жінок в усі гілки політичної влади як один із найважливіших інструментів для здійснення комплексного підходу.

Європейська комісія почала встановлювати ґендерний паритет у власних структурах. Із цією метою в кожному Управлінні було призначено чиновника, який відповідає за вивчення будь-якої програми чи документа цього управління через призму рівності статей за сприяння

змішаної групи за участі представників різних служб. Ця група була створена ще 1995 р., і є своєрідним проводирем комплексного підходу до встановлення ґендерного паритету в структурах ЄС. Зазначимо, що фінансування комплексного підходу до проблеми рівності статей забезпечено переважно перерозподілом коштів [3]. Цей приклад яскраво ілюструє, як політичною волею був "запущений" процес, що призвів до створення організаційної структури й напрацювання методів для забезпечення політики інтеграції й програм спостереження, що стосуються встановлення ґендерної рівності.

Правда, це не означає, що в усій Європі швидко відбудуться зміни в усіх сферах життєдіяльності. Так, статистичною службою Європейських спільнот було оприлюднено огляд європейського бізнесу в Огляді "Факти та цифри" від 8 лютого 2007 р. За даними 2003–2005 років, європейський бізнес містить 23 сектори, у 19 з 23 працює більше чоловіків, ніж жінок. Чоловіки переважають передусім у будівництві (92% всіх працівників) та видобувній галузі (90%). Натомість жінок більше в текстильній, швейній та взуттєвій промисловості (65%), роздрібній торгівлі (61%), готельному та ресторанному бізнесі (55%) та фінансових послугах (51%) [4].

Проте всі країни Євросоюзу відразу після прийняття зазначеної вище Заяви взялися за комплексний підхід у встановленні ґендерного балансу, у наданні політичних повноважень жінкам з метою встановлення ґендерного паритету. Причому, з ініціативи осіб високого рівня.

Скажімо, у Португалії перші кроки в здійсненні комплексного підходу щодо укріплення принципу рівних можливостей було розпочато 1997 р. за ініціативи Прем'єр-міністра країни. План заходів було розроблено спільно всіма міністерствами. Голова Уряду запропонував міністерствам переглянути свою політику під кутом проблеми рівності статей. Повноваження із забезпечення його виконання й оцінки його результатів були покладені на Верховного комісара з питань сім'ї й заохочення рівності статей.

Ключовими елементами плану була наступні аспекти: комплексний підхід у системі освіти (інтеграція питань, що стосуються проблем рівності статей, до шкільних програм, а також до програм професійно-технічної підготовки, програми створення нових робочих місць, підготовка державних службовців у дусі рівності жінок і чоловіків, професіоналів – шкільних викладачів системи професійно-технічної підготовки, інтегрованих до ринку праці), а також перегляд статистичних даних для забезпечення включення до них даних окремо по статях.

Питання ґендерної рівності були включені до програм вивчення впливу різних практичних заходів програм департаментів міністерств на національному, регіональному й місцевому рівнях із тим, щоб дати оцінку їхнього впливу на умови життя жінок і чоловіків [4].

Якщо Португалія, можна сказати, ще робить перші кроки в розбудові ґендерно-чутливого суспільства, Північноєвропейські країни в цьому поступі вже мають величезні набутки. Так, жінки склали більшість в Уряді Фінляндії.

У квітні поточного року Прем'єр-міністр Фінляндії Матті Ванханен переобраний на другий термін. 12 місць з 20 в уряді, який склав присягу 19 квітня, посіли жінки. До складу уряду ввійшли представники й представниці від центристів, консерваторів, зелених і Народної партії. Це перший уряд Фінляндії, де жінки становлять більшість [5].

Однак такі здобутки залишаються тільки мріями в більшості країн світу. Попри обіцянки Пекінської конференції збільшити кількість жінок, що входять до урядів, прогрес у цій області просувається повільно й вибірково. Згідно зі звітом, складеним міжнародною науково-дослідною організацією "Зальцбурзький семінар", лише в 13 з 195 країн 25% і більше урядових посад, пов'язаних із прийняттям політичних рішень, обіймають жінки.

Благодійні організації, наприклад, ActionAid, що функціонує в Об'єднаному Королівстві Англії та Північної Ірландії, стверджують, що права жінок пішли з області ключових міжнародних інтересів в останні роки, поступивши місце боротьбі з бідністю. Вони зробили права

жінок своїм основним пріоритетом і проводять кампанії по залученню уваги урядів до цієї проблеми. "Тридцять п'ять років роботи з організаціями на місцях навчили нас тому, що якщо ми не будемо підтримувати жінок у їхній боротьбі за свої права, ми не зможемо розраховувати на створення більш справедливого світу. Немає жодної проблеми…, котра не була б проблемою жінок – тому жінки все ще на марші", – сказала Джессіка Вудрофф, директорка з політики ActionAid.

Хілларі Бенн, міністр Об'єднаного королівства Англії й Північної Ірландії з питань міжнародного розвитку, в своїй промові підтвердила, що міністерство реагує на такі сигнали. Вона підкреслила, що міністерство має намір зосередитися на "ключовій ролі жінок у царині попередження конфліктів і забезпечення миру". Джессика Вудрофф на це зреагувала позитивно: "Чудово, що держава вирішила приділити увагу правам жінок, – заявила вона. – Неможливо боротися з бідністю, не забезпечивши права жінок" [6].

У багатьох країнах світу жінки не беруть участі в політичному керівництві. Хоча представництво жінок у демократичних державах досягає в середньому 33%: у парламентах скандинавських країн жінки посідають 40%–50% постів, понад 20% – показник по Північній Америці і приблизно 20% – в Європі [7].

Міністерські посади, котрі зазвичай обіймають жінки в урядах, такі: Міністерство освіти, Міністерство комунікацій, Міністерство закордонних справ, Міністерство праці й Міністерство охорони навколишнього середовища. Дуже рідко жінки обіймають пост Міністра оборони, національної безпеки, фінансів, національних інфраструктур або транспорту.

Представництво жінок у політиці вимірюється переважно за формальними аспектами й представництва в офіційних установах. Представництво жінок у Парламентах і урядах має як символічне, так і практичне значення для представленості й участі жінок в управлінні справами держави.

Починаючи з березня 1997 р. і до грудня 1999 р., Рада Міністрів Північних країн Європи зініціювала проект, який мав на меті ввести дійові методи й інструменти інтеграції проблематики рівності між жінками й чоловіками в політику в галузі працевлаштування, а також у справах молоді в Північних країнах Європи. Головним його завданням було напрацювання й проведення перевірки різних методів, а також спроба знайти найкращу модель для інтеграції безпосередньо проблеми рівності статей у звичайну діяльність уряду. Структура проекту була подібна "парасольці" й покривала низку сфер діяльності. Найбільш важливі види діяльності знайшли своє відображення в проектах застосування комплексного підходу на місцевому, регіональному або національному рівні в кожній окремій країні. На рівні всіх Північних країн Європи такі спільні види діяльності, як семінари, робочі групи, поїздки з дослідницькими цілями та програми обміну досвідом були організовані з тим, щоб підтримати розвиток національних проектів. Було призначено відповідального за проект, у чиї обов'язки входило забезпечення координації північного проекту, і створено групу підтримки, яка складалася із представників – представниць усіх Північних країн Європи. Ця група спостерігала й підтримувала розвитку проекту. Була запущена й низка національних проектів, зокрема у Данії, де існує Рада за рівність, у Фінляндії, де в межах проекту в проблематиці рівності між жінками й чоловіками працювало кожне міністерство. В Ісландії були проведені експерименти з методами й інструментами, що дають змогу враховувати проблематику рівності статей у процесі прийняття політичних й адміністративних рішень. Серед цих методів можна, наприклад, перелічити збір статистичних даних окремо по представниках обох статей, проведення навчальних стажувань із питань, що стосуються розбіжностей між статями, директиви й методи визначення впливу на становище, відповідно, чоловіків і жінок.

Що стосується Норвегії, то там Міністерство в справах сім'ї та дитинства інтегрує проблематику рівності між жінками й чоловіками у свою звичайну діяльність у сферу моло-

діжної політики. У Швеції питання рівності статей перетворилась в звичайну щоденну роботу Бюро із працевлаштування [7].

Результати послідовної політики урядів Скандинавських країн дали очікувані позитивні результати. На сьогодні в Скандинавських країнах повноваження жінок значно розширилися, і значно зросло їхнє представництво в парламентах. Якщо говорити мовою цифр, то в законодавчому органі Швеції жінки посідають 45,3% місць, у Норвегії – 37,9%, у Фінляндії – 37,5%, у Данії – 36,9%, у Нідерландах серед усіх парламентарів жінки становлять 36,7%.

Яким чином жінки в цих країнах досягли вражаючого успіху? На думку норвезької дослідниці Елізабет Рогг, порівняно широке представництво жінок у політиці можна пояснити двома стратегіями впливу: тиску з боку громадянського суспільства й громадських організацій у поєднанні з ініціативами згори – від політичних лідерів. Іншою причиною вона вважає специфічне трактування демократії, коли протягом тривалого часу принцип представництва різних інтересів був і залишається однією з основних цінностей. Норвежці переконані, що "головними аргументами на користь залучення жінок до політики є:

1. Виключення жінок із політичної сфери є формальним і фактичним дефіцитом демократії в країні.
2. Жінки як група мають інший досвід і інші інтереси, ніж чоловіки" [3, 58–59].

Відтак в Уряді Норвегії, призначеному 17 жовтня 2005 р., Прем'єр-міністром є чоловік, однак половину посад міністрів (9 з 18) обіймають жінки.

Наведені дані не просто свідчать про перемогу паритетної демократії в окремих країнах. Насправді активна участь жінок у соціально-політичному й економічному житті своєї країни тісно переплітається з економічним розвитком і демократичними інституціями. Це доводять різноманітні показники ООН, які свідчать, що країни, які посідають перші позиції по представництву жінок у політиці, як, скажімо, наведені дані щодо Скандинавських країн, водночас є лідерами за економічними показниками та якостями життя. Мортен Енберг, керівник проекту з питань виборів та управління Координатора проектів ОБСЄ в Україні, вважає, що вагоме представництво жінок у політиці має низку позитивних наслідків:

– внесення до порядку денного нових і забутих тем, оскільки різниця в життєвому досвіді впливає на пріоритети, що обирають жінки й чоловіки;

– посилення конкуренції ідей – необхідність серйознішого обґрунтування рішень і більш цілеспрямованого винайдення компромісів;

– підвищення якості управління – згідно з даними ООН, за 2000–2005 рр. найкращі показники в сфері людського розвитку (що включає тривалість життя, доступ до інформації, охорону здоров'я, систему соціального страхування) мали Скандинавські країни (перше місце – Норвегія) [3, 64].

Сьогодні Норвегію взагалі вважають своєрідним "раєм для жінок", оскільки їй удалося привернути увагу до необхідності забезпечення ґендерної рівності. Поступово в країні склався національний механізм для просування ґендерної рівності, який сьогодні виглядає так:

– парламентський комітет із питань культури, сім'ї та ґендерної рівності;

– комітет державних секретарів різних міністерств;

– форум представників громадських організацій і Міністра в справах дітей та рівності, що відбувається двічі на рік;

– департамент у рамках діяльності уряду, що працює в Міністерстві у справах дітей та рівності, займається управлінням, координацією та розробкою політичних рішень, ґендерним бюджетуванням (передбачається впровадження ґендерного напрямку в роботі всіх міністерств);

– Інститут омбудсмена з ґендерних та дискримінаційних питань (до 1 січня 2006 р. це було дві незалежні інституції: Центр з питань ґендерної рівності (політично незалежний, пов-

новаження надані Парламентом Норвегії), який займався консультуванням, інформуванням, моніторингом та розробкою інноваційних рішень та омбудсмен з питань ґендерної рівності (політично незалежний), який займається моніторингом впровадження Закону про ґендерну рівність) [8, 17–18].

У Швеції відповідальність за проведення політики в сфері рівності статей з 1994 р. покладено на Віце-прем'єр-міністра. Відповідно до генеральної політичної лінії, перспектива рівності статей повинна враховуватися при підготовці будь-яких рішень кабінету міністрів. Усім міністрам ставилося в обов'язок завдання з аналізу впливу діяльності їхніх відомств на стан у галузі рівності статей. До їхньої компетенції входив також обов'язок зміцнювати й розвивати рівність статей у зонах відповідальності своїх міністерств. У програмному документі, яким скеровувалась діяльність щодо встановлення ґендерної рівності підкреслювався той факт, що дії, які будуть іти на благо рівності статей, мають бути невідривною частиною процесу прийняття політичного рішення, і повинні бути введені в усі процеси, що відбуваються в рамках урядової діяльності в усіх сферах життєдіяльності суспільства.

Наведені дані унаочнюють, що країни, у яких переважно вирішена проблема рівності статей, ішли схожим шляхом. Цікаво, що в тих державах, де наявний високий рівень представництва жінок в органах законодавчої та виконавчої влади, пересічні громадяни живуть на якісно більш високому рівні, аніж у в інших країнах світу.

Європа має великий досвід у ґендерній політиці. Європейське Співтовариство відчуло необхідність здійснення нових підходів у цій сфері на початку 80-х років. Уже 1982 р. почала формуватися цілеспрямована політика рівних можливостей для жінок та чоловіків, яка вилилось в затвердження середньострокових Програм дій Співтовариства щодо рівних можливостей для жінок та чоловіків. Ці програми дали змогу системно планувати заходи, зробили процес прийняття рішень передбачуваним і відкритим для громадськості, запровадили контроль із боку Ради міністрів Європейського Парламенту за ходом її реалізації [3, 93]. Виконуючи ці програми, країни Європейського Союзу зробили чималий крок у встановленні паритетної демократії.

Наведені приклади яскраво унаочнюють, що комплексний підхід міг бути здійснений із метою "покриття" всіх сфер діяльності в царині встановлення ґендерної рівності. Потрібні програми, які дозволили б визначити всі організаційні структури, процедури спостереження й контролю, прийняття рішень, а також різні фази в рамках процесу в цілому. Потрібно поставити за ціль не тільки викладати чи популяризувати аналітичні методи, а й проводити роз'яснювальну роботу щодо дій, спрямованих на впровадження та укріплення принципу рівності між статями на всіх рівнях вироблення політики. Причому можна використовувати різні методики, які пройшли успішне випробовування в європейських країнах: навчальні семінари, використання спеціалістів із питань рівності між жінками й чоловіками. Перші семінари з роз'яснення різних питань у рамках проблеми, що розглядається, і для відповідної підготовки кадрів, наприклад, у Швеції, призначалися для представників вищих ешелонів влади. З 1994 р. вони проводяться й донині. Підрозділ, що займається питаннями рівності статей, постійно проводить трьохгодинне навчальне стажування/семінар з питань ґендерної рівності, розраховане на міністрів, держсекретарів, політичних радників, спеціальних комісарів та високопоставлених чиновників. Подібні навчання, безперечно, були б дуже корисні в Україні.

Невдовзі в нашій державі грядуть нові вибори до Верховної Ради. У вирії перевиборчих подій і протягом формування виборчих списків українські політики, на жаль, забувають про всі міжнародні зобов'язання, які давалися, зокрема, під час підписання угоди Україна – Європейський Союз. Зокрема, йдеться про те, що до 2015 р. ми маємо мати у своєму органі законодавчої влади 30% жінок. Сьогодні наша держава в царині ґендерних перетворень ще не

досягла рівня європейських вимог, попри тривалу співпрацю з Радою Європи, попри проголошення курсу на європейську інтеграцію. Зрозуміло, що ґендерні перетворення – складний і неоднозначний процес. Однак забезпечення рівної участі жінок у прийнятті політичних рішень – це не тільки ознака правової держави. Це ще й виконання державою взятих на себе міжнародних зобов'язань. Для здійснення кардинальних змін в Україні є всі умови. Перехід від традиційної політики укріплення принципу рівності між статями до комплексного підходу до проблеми рівності між жінками й чоловіками вимагає політичної волі на найвищому рівні й довгострокової стратегічної роботи. Політична воля – визначальний фактор досягнення успіху. Скориставшись європейським досвідом, наша держава могла б тільки виграти в досягненні якісно нового рівня розвитку демократичних перетворень.

Література

1. Промова місії. Пекінська платформа дій. Четверта Всесвітня конференція Об'єднаних націй з проблем жіноцтва. – Пекін, 1995, параграф 41.

2. Бурменський М.В. Міжнародне право: Гендерна експертиза. – К.: Логос, 2001. – 40 с.

3. Жінки в політиці: Міжнародний досвід для України: За матеріалами міжнарод. наук. семінару, Київ, 7 жовтня 2005 р. / За заг. ред.: Я. Свердлюк та С. Оксамитної. – К.: Атіка, 2006. – 271 с.

4. Вісник Представництва Європейської Комісії в Україні // http://www.delukr.cec.eu.int

5. http://www.korrespondent.net/main/186863/

6. Пенкет А. Борьба за равенство и свободу женщин продолжается http://www.inopressa.ru/independent /2007/03/08/13:43:16/woman

7. http://www.ipu.org/wmn-e/classif.htm

8. Становище жінок у Норвегії //Посольство Королівства Норвегії в Україні; ГО "Жіночі перспективи". – К., 2006. – 40 с.

Олександр Юрійович Гребініченко
аспірант Національного інституту проблем
міжнародної безпеки Ради національної
безпеки і оборони України

КРИЗА КОМУНІКАЦІЙ В ПОСТІНДУСТРІАЛЬНИХ КРАЇНАХ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ "ДЕМОКРАТИЧНОГО ПРОЕКТУ"

Напевно, одним із найцікавіших парадоксів трансформації та структурування соціально-політичної дійсності постіндустріалізму як стадії домінування інформаційно-комунікативних процесів над іншими та виродження їх у самодостатню форму існування є феномен «втрати» комунікації в суспільстві комунікації.

В умовах, коли оформилися всі можливості технічно-організаційного, соціально-політичного та історично-культурного характеру для побудови комунікативного суспільства, в якому вільно представляються ідеї та досягається аргументований консенсус, сама комунікація починає втрачати сенс у контексті відтворення важливих функцій соціалізації та підтримання рівня соціально-політичної взаємодії в суспільстві.

Криза сучасного типу комунікації виявляється в її байдужості до власного змісту та «втраті значення» (за Ж. Бодрійяром), у постійному відтворенні та розповсюдженні її беззмістовних форм, переродженні комунікації в пусту форму соціальної взаємодії [3]. Криза сучасних

© Гребініченко О. Ю., 2007

комунікацій задає дискурс, в межах якого можна розмірковувати як про системну кризу всієї західної цивілізації, так і лише про чергову зміну фази суспільного розвитку та утворення нового Модерну, чи Постмодерну [1].

Метою нашої статті є дослідження природи, причин, місця та ролі кризи комунікацій на сучасному етапі розвитку західних постіндустріальних суспільств.

Криза комунікацій як криза спілкування в суспільстві масової культури, що постійно відтворює продукти комунікації, є однією із найбільш розхожих тем західного мейнстріму. В умовах надлишку виробництва комунікацій та інформації, швидкість розповсюдження актів та форм взаємодії яких значно перевищує можливості породження смислів, відбувається нівелювання як самого змісту комунікативного акту, так і здатності його осмислити та рефлексувати. Мережа комунікацій, що обплутує все суспільство, породжує та розповсюджує симулякри – пусті образи та смисли, що відносять самі до себе, закриває доступ до реальності, створює гіперреальність, уявний світ, який є більш справжнім, ніж реальний, та призводить до відчуження членів суспільства [6].

Такий стан речей викликаний передусім особливим статусом, якого набула комунікація у системі суспільних відносин. Із засобу комунікативного забезпечення та супроводження соціально-політичної взаємодії вона перетворилася на головний фактор її детермінації, та структурування.

Масовість комунікативних процесів (як з точки зору об'ємів виробництва, так і доступності широкій аудиторії) призвела до якісної зміни сучасного суспільства порівняно з традиційним – воно стало публічним. Усі його сфери охоплені єдиною надструктурою – простором масової (суспільної) комунікації, що принципово змінює особливості репрезентації та ідентифікації суб'єктів. Успіх чи неуспіх будь-якої діяльності визначається фактором включення до сфери масових комунікацій та інформаційно-комунікативних відносин. Так публічне суспільство породжує зовнішню по відношенню до його членів *комунікативну необхідність* – необхідність бути суб'єктом масових комунікативних відносин, учасником комунікативного (символьного) обміну. Водночас комунікація в різних сферах, будучи детермінованою властивостями масового комунікативного середовища, набуває загальних, універсальних рис, певного «формату». Вона стає [5; 7]:

– сценічною (свідомо обирається час, місце, контекст, інтер'єр, освітлення, публіка, стилістика, жестикуляція тощо);

– драматичною (драматизація подій з метою мобілізації уваги публіки та спонукання до відповідної реакції);

– містичною (обмеження контакту з аудиторією виключно сценічною ситуацією);

– ідеалістичною (ідеалізація подій для переважання в процесі репрезентації власної інтерпретації);

– спрощеною (зміст опосередковується необхідністю сценізації, умовами та контекстом ситуації).

«Форматованість» комунікації призводить до відчуження оригінальних, ідентичних конкурентних форм публічної комунікації та спонукає суб'єктів комунікації діяти за нав'язаним ззовні алгоритмом Перенесення суспільних процесів у комунікативне поле, де чітко визначені характеристики та правила взаємодії, дає можливість власникам «формату» задавати межі суспільно-політичного дискурсу, контролювати та програмувати перебіг процесів та явищ, а також поведінку суб'єктів комунікації. В публічному суспільстві не тільки створюються умови комунікативної необхідності, а й задаються параметри комунікації.

Комунікативна необхідність в публічному суспільстві виступає, отже, базовим елементом управління та є формою спонукання суб'єкта до свідомого чи несвідомого включення

в комунікативний (символьний) обмін за правилами «формату». Вона характеризує факт керованості соціуму та міру взаємодії (комунікація-реакція) політичної і соціальної сфери.

Такого роду «комунікативна необхідність» породжує формування двох потужних та, на перший погляд, протилежних процесів, які цілком визначають характер соціалізації індивідів та структурування суспільства. Перший процес, який умовно можна назвати процесом «уніфікації розрізнень», полягає у намаганні різноманітних суб'єктів включитися до системи масової комунікації, поступившись свідомо чи несвідомо для цього своєю ідентичністю (або її часткою) в обмін на деякий комунікативний образ, «імідж», що є придатним для взаємодії в комунікативному середовищі, а також задає суб'єкту достатньо загальний для всіх учасників тип поведінки та алгоритм дій.

Другий процес, який умовно можна озвучити як процес «розрізнення уніфікації», полягає у небажанні суб'єктів включатись у систему масової комунікації, в протистоянні впливові мас-медіа та масової культури, в спробах зберегти національну та особисту ідентичність. Але для того, щоб бути почутим в публічному суспільстві необхідно так чи інакше потрапити в публічну сферу обміну комунікаціями. Тому, кооперуючись із маргіналами першого процесу (тими хто бажає, але не може досягти публічності), вони організовують різноманітні публічні акції протесту, реакційні рухи, символічні дії, не помічаючи, що їхня поведінка програмується тією ж «комунікативною необхідністю» та визначається тим же «форматом» комунікації.

Симптоматично, що «комунікативна необхідність» програмує поведінку як суб'єктів масових комунікативних відносин, так і груп, що фактично залишаються поза межами комунікативної взаємодії, але наявністю активної позиції відносно такої нерівності практично стають учасниками комунікативного обміну.

У суспільстві масової публічної комунікації, відтак, міра підтримання заданого формату комунікативного обміну та інтенсивності комунікацій стає індикатором його прогнозованої керованості, а діяльність правлячих сил спрямовується на створення, підтримання та пошук нових ефективних умов «комунікативної необхідності».

У традиційному (індустріальному) суспільстві західної демократії умови «комунікативної необхідності» забезпечували товарні відносини (формат вироблення та масового споживання матеріальної продукції), однак нині, в процесі становлення постіндустріального суспільства, цю роль підпорядкували комунікації (формат вироблення та масового споживання інформації, стандартів, цінностей).

Фактично, традиційне суспільство, вступивши в нову постіндустріальну фазу свого розвитку, властиво, залишається тим же традиційним суспільством, продовжуючи масово виробляти, відтворювати, помножувати та споживати продукти інформації та комунікації. Принципово нових якісних змін, які потенційно можуть задати інформаційно-комунікативні технології, поки що не відбувається. Змінюються лише засоби та технології, що задають «комунікативну необхідність».

Натомість, через утилітарне та прикладне відношення до комунікації як до товару та універсальної маніпулятивної технології, традиційне західне суспільство, що виробляло замовлення на комунікацію як на засіб збереження чинної гегемонії (за Грамші), схоже, стало її заручником.

У результаті створення умов для потужного кількісного та якісного розповсюдження масово-комунікативних технологій комунікація з інструмента супроводження проекту «західної демократії» переродилася в неконтрольований процес виробництва комунікації через комунікацію, використовуючи для відтворення та розмноження своїх пустих смислів та значень елементи самої структури суспільства (його цінності). Комунікація «з'їла» цінності та почала паразитувати на їх змісті. Можна говорити про перемогу комунікації (як процесу в собі) над

структурою, що її породила. За таких умов суспільство стає «суспільством без гарантій», де все можливо, а значить – все стає нормою [2, 165].

Постійне маніпулювання та безвідповідальне множення інформаційних смислів призвели до того, що із структури суспільства почав випадати (відчужуватись) основний його елемент – окремий індивід, який внаслідок дезорієнтації у реальному соціально-політичному вимірі втратив свободу та всі можливості раціонального вибору, а значить базові громадянські права [4]. Це похитнуло основи ідейно-політичної гегемонії західної цивілізації та загнало її в глухий кут.

Криза традиційної західної демократії, що проявляється в кризі комунікації, полягає в її нездатності надалі підтримувати умови «комунікативної необхідності» в межах існуючої комунікативної структури – ціннісно-світоглядних координат. Тому на кризі комунікацій закінчується лише проект «суспільства західної демократії та ліберальних цінностей», який формувався переважно в інформаційно-комунікативному полі. Натомість із кризи комунікацій західна цивілізація народжує проект нового Модерну, або Постмодерну, який, подібно до традиційного суспільства, що привласнило та поставило собі на службу комунікацію, використовує кризу комунікацій як засіб для подальшої еволюції та трансформації.

Усі ті процеси, що характеризують «кризу комунікацій» в постіндустріальних демократіях – знецінення (інфляція) комунікації, втрата довіри до суб'єктів комунікації, підміна змісту комунікації симулякрами, неможливість встановлення причинно-наслідкових зв'язків, втрата або зміна ідентичності, знецінення цінностей, відчуження члена суспільства – в новому Модерні (Постмодерні), навпаки, вбудовуються в нову структуру комунікативного обміну, оскільки Постмодерн поки не задає жодних цільових, ціннісних орієнтирів та граничних умов, а адекватно та неспотворено відтворює дійсні суспільні явища.

Нова комунікативна структура будується навколо різноманітних реакцій та відношень незалежні від їх позитивності чи негативності. Головне – факт реакції, який відображає включення до комунікативного обміну, а значить і до структури управління.

Постмодерну байдуже, в умовах якої тематики штампувати смисли, образи та значення. Все є правильним і все є неправильним, все є логічним і все є нелогічним, все є правдивим і все є хибним. Усі явища (навіть їх відсутність) повинні бути відображені та висвітлені системою масової комунікації. Заборонених тем не існує: знецінення цінностей демократії, гіперреальність та втрата життєвих координат, маніпулювання масовою свідомістю та відчуження, глобалізм та антиглобалізм, світова катастрофа та криза демократії – всі дискурси мають право на життя, якщо вони створюють систему «комунікація – реакція – управління».

Криза комунікацій якраз і задає умови інформаційної деполяризації, що відновлює «комунікативну необхідність» .

У цьому контексті «криза комунікацій» виступає механізмом управління соціумом на етапі переходу до нового «політичного проекту» західної цивілізації. Новий проект Постмодерну приходить на зміну і поки що співіснує з іншими традиційними проектами: «суспільства споживання», «масової культури та масової комунікації», «демократичних цінностей та свобод», «ліберальної демократії», «глобальної безпеки» тощо.

Постмодерн, що порівняно з традиційними проектами за своїми потенційними модернізаційними можливостями є більш гнучким та має незаплямований поки що імідж, використовує кризу комунікацій як «буфер» для виведення західного суспільства на якісно новий виток розвитку.

Криза комунікації як гранична ситуація, в якій індивіди втрачають довіру до комунікації, до певних цінностей, відчувають своє відчуження та втрату життєвих орієнтирів, намагання запрограмувати їх буття зі сторони, створює дуже сприятливі умови для насадження альтернативних глобальних доктрин, мобілізації соціуму та переходу на новий рівень соціально-політичної взаємодії. Адже, безумовно, людина намагається подолати комунікативну кризу і

шукає шляхи виходу із ситуації – тоді їй просто необхідно підказати. Головне вірно обрати об'єкти, які будуть створювати та підтримувати «комунікативну необхідність» у суспільстві. Можна, наприклад, чесно зізнатись у факті відчуженості соціуму або у хибності загальновизнаних цінностей на даному етапі розвитку та ввести нові, або науково-популярно довести неістинність монотеїстичної релігії та повернутись до насадження політеїстичного світогляду, або в основі майбутнього суспільства поставити цінності «безпеки» від «тероризму» над цінностями «свободи» та «права».

Постмодерн, відтак, супроводжує та підживлює комунікативну кризу, продовжує виробляти обмін образами, значеннями, забезпечуючи умови «комунікативної необхідності». Інформаційний колапс, в який заганяється кожний член суспільства, призводить до відчуття ним абсурдності навколишньої ситуації, до розуміння панування тотального абсурду на стику раціонального та ірраціонального. Постмодерн, очевидно, буде підтримувати абсурд до неможливості, потім урочисто піддасть його «суду Лінча» і явить суспільству нову, ретельно розроблену та прораховану форму соціально-політичної взаємодії, в якій, можливо, прихована маніпуляція масовою свідомістю перетвориться у відкритий алгоритм добровільного примусу, визнаного якщо не всіма, то більшістю.

У процесі переходу до Постмодерну політична комунікація, дійсна криза якої через нівелювання можливості впливу на раціональний вибір електорату виражається у втраті принципово важливої її основи – реакції, буде, очевидно, спрямовуватись у зворотній від виборця бік: від периметру – всередину політичної системи з метою формування політичного процесу, напрямок перебігу якого не буде залежати від електорального елементу та дійсних умов «комунікативної необхідності».

В традиційному суспільстві західної демократії електорат був потрібен для легітимації чинної гегемонії. В основі ж легітимації Постмодерну буде не електоральна згода більшості, а об'єктивні *процеси-посередники* (глобальні та національні загрози у різних сферах, криза комунікації, генна інженерія тощо), що створюватимуть «комунікативну необхідність» та мобілізуватимуть реакцію соціуму в межах нових комунікативних структур, заданих процесами-посередниками.

Політична сфера Постмодерну відокремиться від соціальної та набуде мобілізаційно-консенсусного змісту. Політичний процес визначатиметься цілком внутрішніми характеристиками, пропонуючи суспільству тільки прийнятні для процесу управління альтернативи.

Політична комунікація із соціумом прийме виключно опосередковану форму – не через партії, неполітичні організації чи мас-медіа, а через вже згадані процеси-посередники, як існуючі об'єктивно, так і створювані штучно. Вони і будуть тими «китами», на яких створюватиметься формат соціально-політичної взаємодії в Постмодерні.

Отже, криза комунікації, що похитнула основи традиційного суспільства західної демократії та поставила під сумнів його цінності, в Постмодерні з дестабілізуючого фактору перетворюється в механізм управління. Криза комунікацій виступає захисним «буфером» для переходу на якісно новий рівень соціально-політичних взаємин, де управління соціально-політичною сферою буде здійснюватись через процеси-посередники: важливі об'єктивні національні та світові процеси, що будуть задавати комунікативні структури, в межах яких забезпечуватиметься «комунікативна необхідність» та, відповідно, керованість суспільством.

В контексті кризи комунікацій та кризи постіндустріальних демократій, напевно, зарано стверджувати про кризу усієї західної цивілізації. Скоріше, можна говорити про факт трансформації «політичного проекту західної демократії» та передумови реалізації нового проекту її розвитку (умовного Постмодерну), в якому управління здійснюватиметься на інших засадах та інших цінностях.

Викладені вище міркування та висновки окреслюють коло важливих нових підходів у дослідженні українського політико-комунікативного простору та його кризових явищ.

По-перше, потребує аналізу криза суспільних та політичних комунікацій з точки зору аналізу її як механізму зовнішнього та внутрішнього управління соціально-політичними процесами в українській державі.

По-друге, важливим є дослідження та визначення джерел, механізмів реалізації та характеристик «комунікативної необхідності» (порядок денний, образи, стереотипи, іміджі), «формату» комунікацій, що задаються суспільству та політичній еліті, а також процесів-посередників, які спрямовують соціально-політичний розвиток України.

По-третє, потребує аналізу криза комунікацій в українському суспільстві, з акцентом на її, власне, комунікативних характеристиках (інтенсивність, гіперреальність, симулякризація, діалогічність) та системних (ефективність комунікації між елементами політичної та соціальної систем) з метою визначення її природи: комунікативної чи організаційно-технологічної.

Нарешті, необхідним є дослідження перспектив побудови західної моделі демократії на Україні та оцінка можливої трансформації чинної «української демократії» в «демократію по-українськи» – у найкращому розумінні цього слова.

Література

1. Алексеева Т.А. Современные политические теории. Опыт Запада (Курс лекций). – М.: РОССПЭН, 2000.
2. Бек У. От индустриального общества к обществу риска // Thesis. – 1994. – №5. – С.161–168.
3. Гараджа А.В. Современная западная философия. – М., 1991.
4. Кара-Мурза С.Г. Манипуляция сознанием. – М.: Эксмо, 2005. – 832 с.
5. Мюнх Р. Развитие общественной коммуникации. – http: //www. acade- mygo.ru /Site/GrObsh/Publications/Munch3.shtml.
6. Baudrillard Jean. Simulacra and Simulations // Selected Writings, Stanford, Stanford University Press, 1998. – P.166–184.
7. Munch R. Dynamik der Kommunikationsgesellschaft Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1995.

Ольга Леонідівна Боринська
аспірант Прикарпатського національного
університету ім. В. Стефаника

ВАРІАНТИ ПОЛІТИЧНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ НА ПОСТРАДЯНСЬКОМУ ПРОСТОРІ

Розпад Радянського Союзу відкрив перед республіками можливість демократичного розвитку, кожна з країн обрала свій шлях: Прибалтійські країни приєдналися до Європейського Союзу, Білорусь опинилася в лещатах авторитарного режиму, Росія намагається відновити імперські ідеї, Грузія і України зробили свій вибір все ж таки на користь демократії, а Туркменістан, Узбекистан, Казахстан, Азербайджан стали новими осередками авторитаризму. Всі інші пострадянські держави повторюють у різних варіаціях перераховані вище форми політичної влади.

Американський політолог С.Хантінгтон сформулював тест на демократію „двома передачами влади", згідно з яким демократія стає невідворотною лише в тому випадку, коли партія демократизаторів поступається владою після поразки на виборах, а потім повертається

© Боринська О. Л., 2007

в наступному електоральному циклі. На пострадянському просторі такий тест не пройшла жодна з держав, але елементи демократичного устрою все ж присутні в окремих випадках [5].

Причини такої різноманітності спробувала з'ясувати відомий політолог М.Кармазіна у статті «Деякі особливості президентства на пострадянському просторі (1991–2004 рр.)» [7]. Хоча майже кожна з колишніх республік обирає президента, деякі суспільства стали значно «закритішими», ніж за часів СРСР. Варіанти використання цього демократичного інституту розкриті у статті, зокрема з'ясовується різний характер президентства: від демократичних (республіки Прибалтики) до авторитарного (Білорусь), тоталітарного (Туркменістан) та країн «радянського порядку» (Вірменія). Простежуються «спадковості» президентської влади (у 2000 р. Б.Єльцин передав повноваження В.Путіну, Г.Алієв оголосив своїм наступником сина І.Алієва). Персоніфікація президентської влади доведена до абсолютизму в Туркменістані, у країнах Узбекистану, Казахстану, Азербайджану президентська влада має сімейно-клановий характер. Варто зауважити, що чим більш демократичною є країна, тим менше вона підтримує зв'язки з Росією, наприклад, країни Прибалтики, зате всі авторитарні правителі знаходять там підтримку і визнання [7, 29–39].

Погоджуючись із визначеними М.Кармазіною особливостями президентства на пострадянському просторі і кваліфікацією політичних систем у колишніх республіках, спробуємо визначити причини і обставини, що призвели до утворення як демократичних, так і протилежних режимів. Одним із важливих чинників дослідники виділяють етнічні особливості, які зумовлюють певний політичний режим, притаманний даній країні, а деколи і єдино можливий для неї [14].

Ілюстрацією для практично безболісного переходу від тоталітарної системи Радянського Союзу до європейських цінностей демократії можуть бути Прибалтійські республіки – Латвія, Литва, Естонія. Стриманість і урівноваженість у прийнятті рішень сприяла швидкій адаптації ідей приватної власності та демократії.

У березні 1990р. в Латвійській Республіці пройшли вибори у Верховну Раду Латвійської РСР, на які вперше було дозволено балатування кандидатів кількох політичних рухів. Ця Верховна Рада встановила перехідний період, котрий завершився скликанням п'ятого Сейму Латвійської Республіки (вибори до першого Сейму відбулися ще в жовтні 1922р.). Вибори до Сейму проходять наприкінці повноважень попереднього, що складається зі 100 депутатів і обирається на 4 роки. Для виборів територія країни ділиться на 5 багатомандатних виборчих округів: Рига, Відземе, Лашгале, Земгале, Курземе. Кількість мандатів у них коливається від 14 до 28. У кожному окрузі кількість обраних депутатів встановлюється пропорційно кількості мандатів, дотримується принцип пропорційності. Особливістю виборчої системи є те, що, хоча голосування проходить по поданих партіями спискам кандидатів у депутати, виборці мають право змінювати порядковий номер кандидата шляхом ставлення «плюсів» і «мінусів» біля відповідного прізвища [9, 37]. Вибори у восьмий Сейм відбулися в жовтні 2002р., у його склад увійшли 8 фракцій і 17 постійних комісій [9, 36].

Президента Латвії обирає Сейм, починаючи з сьомого Сейму – на чотири роки. Вибори президента є закритими, голосування відбувається за допомогою виборчих бюлетенів. Прагнення прибалтів до впорядкованості втілено у постановці питань депутатів Сейму до міністрів і президента Банку Латвії. Питання подаються у письмовому вигляді і формулюються так, щоб відповідь могла бути короткою і конкретною. У питання не можна включати оцінку. Не менше десяти депутатів у письмовому вигляді можуть подати запит кабінету міністрів. Відповідь на запит має бути у письмовій формі не пізніше ніж упродовж двох тижнів, якщо запит звичайний, і сім днів, якщо терміновий. Запит є дуже дійовим засобом парламентського контролю, так як його результатом може бути висловлення недовіри міністру чи уряду в цілому. Політичні системи Литви і Естонії дещо відрізняються за формою, але за змістом

(прозорість дій уряду, демократичність виборів та ін.) відповідають всім європейським стандартам [5].

Впевнено ставши на шлях демократії, прибалтійські держави допомагають своїм сусідам. Так, 27 березня 2007 р. відбувся третій за останні два роки візит естонського міністра іноземних справ У.Паета в Молдову. Серед запланованих заходів зустріч з прем'єр-міністром Республіки Молдови В.Тарлевим та міністром іноземних справ та європейської інтеграції Андрієм Стратаном, а також участь у відкритті інформаційно-освітнього центру, створення якого профінансувала Естонія [16].

Ситуацією у Придністров'ї занепокоєні й інші європейські держави. Верховний представник Європейського Союзу із зовнішньої політики і безпеки Хав'єр Солана в європарламенті у Брюсселі 29.03.2007 висловив сподівання на досягнення домовленості з Росією щодо врегулювання конфлікту [17].

Отже, в сучасній Молдові одним із пріоритетних напрямків державної політики є консолідація полікультурного і багатомовного населення країни. Нещодавно проголошена національна автономія Гагауз Єри – регіону з компактним проживанням гагаузів і болгар на півдні держави. Труднощі Молдови в досягненні міжнаціональної злагоди, особливо в перші роки становлення державності, зумовлені відсутністю зваженої державної політики, яка регулювала б відносини між різними етносами, які століттями проживали на цій землі [1, 64]. Наслідки протистояння між Кишиневом і Тирасполем відчуваються й досі. Вирішення мовного питання (в лютому 2003 р. президент В.Воронін виступив з ініціативою надати російській мові статус офіційної) досі займає чи не основну увагу у внутрішній політиці країни. Спостерігаються тенденції до не сприйняття співвітчизниками один одного через етнічну, культурну чи релігійну окремішність. За даними соціологічних опитувань, кожен третій громадянин Молдови виступає за «сильну владу» [1, 66]. У постанові парламенту від 25 липня 2002 р. уряду було доручено розробити і подати на затвердження Концепцію державної політики в галузі міжетнічних відносин [1, 67]. Документ, після тривалих обговорень, був прийнятий наприкінці 2003 р. Тільки успішне вирішення проблеми міжетнічних відносин може гарантувати політичну стабільність та міцність державного устрою.

Проблеми на етнічно-культурному рівні не обійшли стороною і Грузію, яка відстоювала свою незалежність після розпаду СРСР не один раз: весна 1989 р. (9 квітня був розігнаний мітинг, який вимагав проголошення незалежності), зима 1991–1992 рр. (збройне протистояння уряду З.Гамсахурдія й опозиції в центрі Тбілісі), осінь 2003 р. – вимога скасувати сфальсифіковані результати парламентських виборів і відставка Е.Шеварнадзе. Перший мітинг був прологом розпаду СРСР і проголошенням незалежності, другий – провал національного уряду З.Гамсахурдії, третій – «Революція троянд». Прагнення до відстоювання своїх інтересів зумовило за відносно короткий проміжок часу стільки протистоянь, результатом яких було кровопролиття. Е.Шеварнадзе не був диктатором у звичайному розумінні цього слова, влада була вкрай слабка і навіть аморфна: на думку Н.Ладарії, народ повстав не через жорстокість режиму, а через його неспроможність [8, 25]. Приводом послужили парламентські вибори 2 листопада, на яких була велика кількість порушень на користь урядового блоку [8, 26].

Стержнем опозиції в Грузії стала харизматична і безапеляційна трійка лідерів М.Саакашвілі, Н.Бурджанадзе, З.Жванія. Віра в свою особливу місію та здатність до самопожертви протиставлялись апатії Е.Шеварнадзе [13, 45]. Грузинам нагадали, що в них є гідність, навіть мова нової влади з першого ж тижня після виборів була однаково зрозуміла як для селянина, так і для інтелігенції. Одним з перших кроків президента було внесення змін до Конституції, зокрема про необхідність перегляду тексту Конституції після закінчення семирічного терміну після прийняття змін. І хоча новій владі закидають, що кадрові призначення робляться відповідно до критеріїв партійної лояльності, а не професіоналізму, Грузія довела, що обирає демократію [8, 28].

На початку лютого 2004 р. парламент Грузії прийняв проект зміни грузинської Конституції 1995 р., внесений М.Саакашвілі. Зміни передбачають скасовану 1995 р. посаду прем'єр-міністра й істотно розширюють повноваження президента. Зокрема, президент одержав право на розпуск парламенту в разі неприйняття проекту бюджету чи кандидатури прем'єр-міністра, а також на скасування урядових актів своїм декретом [8, 28].

Погляд російських урядовців на сьогоденну Грузію озвучує у своїй публікації А.Чигорин: «Об'єктивно Грузія рано чи пізно повернеться у спільну з Росією ойкумену, і цей процес буде стимулюватися … економічною і духовною привабливістю Росії» [13, 58]. В.Дубнов також висвітлює провідну роль Росії у майбутньому Грузії та її найближчих сусідів: «І час від часу знову будуть вибухати кризи, і Москва знову доведе всьому світові свою ключову роль на Кавказі» [4, 8]. Незадоволення Росії останніми подіями в Грузії може свідчити як про втрату ініціативи Москвою, так і про настрої та побудову нової, в деякій мірі шовіністичної ідеології в середині самої країни [11, 53].

Протилежним є ставлення північного сусіда до Білорусі, яка залишається не лише споживачем енергоресурсів, а й певною мірою „експериментальною зоною", де проходить перевірку на міцність нова форма правління – президентська диктатура. Хоча наступ на демократію в Білорусії почався ще з червня 1994 р., коли прем'єр-міністр В.Кебич закрив незалежний тижневик „Свобода" та програми на радіо „Криниця" і „Білоруська молодіжна", за критику існуючої влади, на президентських виборах 1994 р. до влади абсолютно легітимним шляхом прийшов О.Лукашенко. Перемогу зумовило те, що кандидат виступив як проти старого режиму і свавілля радянської номенклатури, так і проти ринкових перетворень. Соціально-політичні ідеї О.Лукашенка були неконкретизованими і загальними, основна увага зосереджувалася на чесності та рішучості лідера. Кожні наступні вибори сприяли укріпленню вертикалі влади президента і зменшенню демократичних свобод у державі [2, 266].

На президентських виборах 2001 р. опозиція Білорусі сподівалася змінити політичну ситуацію на свою користь. Лідери В.Гончарик, А. Лебедько, С.Шушкевич, користуючись підтримкою своїх партій, провели передвиборчу кампанію, що само по собі майже неможливо зробити в умовах повної заангажованості переважної більшості засобів масової інформації. Після проголошення підсумків (перемога О.Лукашенка з результатом 75 % голосів) опозиція позбавилась ілюзії перемогти легальним шляхом. Влада змогла сфальсифікувати результати більш як на 25 %, оголосити вибори такими, що відбулися, будучи впевненою у своїй міцності і якщо не підтримці народу, то у його байдужості і пасивності. Після цих подій В.Карбалевич писав: „Виходить, що білоруси голосують за цінності, які не змінюються і суспільство самовідтворюється разом з режимом" [6, 39]. Такий висновок можна зробити проаналізувавши суспільні цінності тих верств населення, які підтримували О.Лукашенка, зокрема у них присутні занижений рівень запитів, консерватизм, страх перед конкуренцією, пошук ворогів, культ авторитарного правителя, політична пасивність та покірність, індивідуальна пристосованість до будь-якої влади [12, 50].

За офіційними результатами виборів 19 березня 2006 р. за О.Лукашенка проголосувало 83% виборців, за О.Мілінкевича – 6,1 %, за С.Гайдукевича – 3,5 % і за О.Козуліна – 2,2. Явка виборців – 92,2 %, що знову підсилює враження повернення радянської дійсності. Зі свого боку, міжнародна комісія по спостеріганню за виборами Бюро по демократичним інститутам і правам людини ОБСЄ у своєму докладі, який був оприлюднений 20 березня 2006 р., зробила висновок, що проведення виборів не відповідає зобов'язанням Білорусі в рамках ОБСЄ. Зокрема, комісією були відмічені такі недоліки: створення правоохоронними органами атмосфери невпевненості в безпеці, залякування; обмеження і недопущення до проведення передвиборчої кампанії опозиційних кандидатів; затримування учасників агітації, фізичні; напади на діячів опозиції, затримання і тюремне ув'язнення; електронні ЗМІ загальнонаціонального значення

підконтрольні виключно державі і висвітлювали лише діяльність О.Лукашенка, ігноруючи решту кандидатів, тоді як незалежні друковані ЗМІ відчували тиск у реалізації своєї професійної діяльності. 22 березня в заяві ЄС вказується на „несанкціоноване використання державної влади, тиск на інакомислячих, проблеми з достроковим голосуванням і підрахунком голосів", отже, у світлі цих недоліків ЄС рахує результати президентських виборів у Білорусі абсолютно сфальсифікованими, до цієї заяви приєдналися Молдова і Україна [15].

Інший варіант недемократичного розвитку продемонстрував Казахстан. Передумови для утвердження диктатури в Казахстані були закладені ще в Конституції 1995 р., де центральне місце в системі державних органів належить голові держави – президентові, який хоча і обирається шляхом прямих виборів при таємному голосуванні строком на сім років, але має дуже широкі повноваження: визначає основні напрямки внутрішньої і зовнішньої політики, забезпечує функціонування всіх гілок державної влади [10, 43]. Упродовж всього строку своїх повноважень президент зобов'язаний призупинити членство у будь-якій політичній партії, хоча партійна система не є актуальною у клановому суспільстві, про що свідчить порівняно мала кількість партій у Казахстані. На останніх виборах Н.Назарбаєв отримав 91 % голосів виборців. Опозиція заявила про фальсифікацію: діючий президент набрав 60 % голосів, а опозиція не 6 %, а 13 % [10, 44]. Такі результати засвідчують, що опозиція практично не користується популярністю, тому і не вийде народ на вулицю з гаслами проти фальсифікації. На думку В.Дубнова, казахстанська політична система – це відбудована вертикаль влади, що тримається на суміші нафти і доларів [10, 45]. Влада може належати лише декільком олігархічним кланам, близьким до головної казахстанської сім'ї, і будь-яка політична реконструкція може призвести до катастрофи, але, на відміну від слов'янського, для східного менталітету таке положення речей є досить органічним і вписується у систему цінностей звичайного громадянина, тим більше, що присутні економічна стабільність і впевненість у завтрашньому дні.

Особливістю Казахстану є те, що в силу свого геополітичного розташування (приблизно 3 млн кв. м з населенням в 5 млн чол., яке розкидано по всій території) ні одна ідея (ні національна, ні революційна, ні навіть ісламська) не може стати масовою. Основною перешкодою для розвитку демократії в Казахстані є непрозорість і закритість еліти, а також жорсткі правила її формування. Еліта Казахстану неоднорідна і суперечлива, складається з двох великих сегментів: старої партійної номенклатури, котра зуміла адаптуватися до сучасних умов, і освіченої молоді, котра свідомо вливається в стару еліту для вирішення власних економічних проблем [10, 48].

Доля більшості пострадянських країн залежить не лише від внутрішнього вибору народу, а й від світової політичної кон'юнктури та процесів глобалізації. З часом зникає і саме поняття «пострадянського простору», характер і динаміка політичних процесів зумовлюють власний варіант розвитку в кожній з країн, а також перспективи та можливості його реалізації.

Література

1. Анікін В. Державна етнополітика та формування громадянського суспільства // Політичний менеджмент. – 2004. – № 5. – С. 63–69.

2. Батенко Т. А.Лукашенко: спроба політичного портрету // „Ї" Незалежний культурологічний часопис. – 2000. – № 18. – С. 265–268.

3. Вишняк А. Измерение уровня демократии: наука и международная практика http://dialogs.org.ua/project_ua_full.php?m_id=863

4. Дубнов В. Курортная война: [Грузинско-осетинский конфликт] // Новое время. – 2004. – № 33. – С. 6–8.

5. Заец И. От Литвы до самых, до окраин. Демократия на постсоветском пространстве http://dialogs.org.ua/crossroad_full.php?m_id=824

6. Карбалєвич В. Білоруська модель посткомуністичних трансформацій// Політична думка. – 2000. – № 1. – С. 38–43.

7. Кармазіна М. Деякі особливості президентства на пострадянському просторі (1991–2004 рр.) // Політичний менеджмент. – 2005. – №3. – С. 28–41.

8. Ладарія Н. Революція троянд: історичний контекст // Часопис «Ї». – 2004. – №4 (34). – С.256–261.

9. Строй В. Саэйма. Несколько слов об истории // Віче. – 2005. – № 6. – С. 36–38.

10. Токаев А. Казахстан в мировом сообществе // Международная жизнь. – 2001. – № 7. – С. 41–50.

11. Филлипов В. Укрепление вертикали власти и деполитизация этничности в России // Свободная мисль. – 2005. – № 11. – С. 49–67.

12. Чернов В. Политический режим в постноябрьской Беларуси// Людина і політика. – 1999. – № 1. – С. 48–54.

13. Чигорин А. Грузинський тест // Международная жизнь. – 2004. – № 9. – С. 40–59.

14. Ющишин О. Поняття національного характеру, ментальності і національної свідомості як інструмент культурологічного аналізу http://www.iai.donetsk.ua/_u/iai/dtp/CONF/4_2004/articles//stat410.htm

15. Специальный проект компании Белапан. Президентские выборы а Беларуси: 2006 год. http://elections.belapan.com/president2006/rus/itog.php?PHPSESSID=a02f4fde4a1b8ebf43e2f5bff213ce8320.03.2007.17.15

16. All Moldova – информационно-справочный портал, организующий информацию о молдавских предприятиях и о Республике Молдова http://www.allmoldova.com/index.php?action=mainblock&rid=1157310487&id=1174979956&lng=ru 31.03.2007. 18.49

17. http://www.allmoldova.com/index.php?action=mainblock&rid=1157310487&id=1175243854&lng=ru 31.03.2007. 19.00

ЗМІСТ

Філософія

Богуцький Ю. П. Культура в системі світової самоорганізації 3

Предко О. І. Феномен релігійного досвіду: релігієзнавчо-психологічний аспект..... 9

Герасимчук В. А. Текст філософського роману – текст культури..... 15

Войцехівська О. І. Семіотика як об'єкт наукового пізнання в концепції Д. Чандлера 21

Галицька Т. М. Основні параметри образу світу українського етносу 27

Хамідова Н. М. Соціокультурні традиції і механізми їх передачі..... 33

Брезинський В. М. Онтологія цінностей 38

Омелаєнко Г. Д. Проблеми історико-філософського визначення сутності, змісту та класифікації екзистенціальної психології 43

Мистецтвознавство

Горенко Л. І. Новгород-Сіверський гурток "автономістів" кінця XVIII – початку XIX ст. як осередок українського національного відродження..... 49

Ковалик П. А. Хорова школа Олександра Кошиця 58

Гужва О. П. Ріхард Штраус на шляху до синтезу мистецтв..... 63

Хуан Ге До питання про жанрово-композиційні особливості "Страстей за Матфеєм" Й.-С. Баха..... 70

Самохвалова А. В. Хореографічна мініатюра: до питання історії становлення і розвитку 76

Чілікіна Н. О. Просторова композиція хореографічних творів 81

Сунь Пенсян Вплив релігійно-філософських та ідеологічних доктрин на розвиток музичного мистецтва Китаю..... 87

Історія

Святненко А. В. Законодавче регулювання культурно-освітньої діяльності Православної церкви на Правобережній Україні (кінець XVIII – початок XIX ст.) 92

Ленда Р.І. Особливість розвитку стильової парадигми в українській літературі нової доби: перша половина XIX ст. 97

Гоцалюк А. А. Традиції в обрядах гуцулів Карпатського регіону..... 104

Донченко Є.В. Політико-правове забезпечення культурного обміну Україна – Франція (кінець XX – початок XXI століття)..... 109

Радзієвський В. О. Вітчизняна флора і культура в історичній ретроспективі 116

Ходарченко К. О. З історії меценатства літературного життя на Чернігівщині 122

Мамбетов С. Н. Вплив телебачення і радіо на розвиток естрадної культури..... 126

Політологія

Парахіна М. Б., Полушкіна Т. В. Україна на міжнародній арені в XX ст: змагання за власну державність..... 130

Луценко Є. М. Участь і повноваження жінок європейських країн у політиці..... 138

Гребініченко О. Ю. Криза комунікацій в постіндустріальних країнах та перспективи розвитку "демократичного проекту"..... 144

Боринська О.Л. Варіанти політичних трансформацій на пострадянському просторі 149

Наукове видання

В І С Н И К

ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Щоквартальний науковий журнал

3’2007

Редактор ***І. Ю. Вільчинська***

Комп'ютерна верстка ***С. І. Супруненко***

Здано до набору _____2007. Підп. до друку _____2007. Формат 60х84 $^{1}/_{8}$.
Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. ____. Облік.- вид. арк. ___. Наклад 1000 прим.

Видавництво "Міленіум"
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників,
розповсюджувачів видавничої продукції
ДК№ 535 від 19.07.2001 р.

м. Київ, вул. Фрунзе, 62-в, оф. 12
Тел./факс (044) 501-52-49

E-mail: info@millennium.net.ua
www.millennium.net.ua