ISSN 2226-3209

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

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

ВІСНИК
НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

NATIONAL ACADEMY OF MANAGERIAL STAFF OF CULTURE AND ARTS HERALD

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

3’2013

Київ – 2013

УДК 050:(008+7)

Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв :
наук. журнал. – К. : Міленіум, 2013. – № 3. – 220 с.

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

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

Редакційна колегія

Чернець В.Г., д.філос., професор (голова редколегії); ***Антонюк О.В.,*** д.політ.н., професор; ***Афанасьєв Ю.Л.,*** д.філос.н., професор; ***Баканурський А.Г.,*** д.мист., професор; ***Бітаєв В.А.,*** д.філос.н., професор, член-кор. НАМ України; ***Богуцький Ю.П.,*** к.філос.н., професор, академік НАМ України; ***Вільчинська І.Ю.,*** д.політ.н., професор (відповідальний секретар); ***Горбатенко В.П.,*** д.політ.н., професор; ***Даниленко В.М.,*** д.і.н., професор, член-кор. НАН України; ***Єсипенко Р.М.,*** д.і.н., професор; ***Ковальчук Н.Д.,*** д.філос.н., доцент; ***Кресіна І.О.,*** д.політ.н., професор; ***Кулешов С.Г.,*** д.і.н., професор; ***Личковах В.А.,*** д.філос.н., професор; ***Оніщенко О.І.,*** д.філос.н., професор; ***Онищенко І.Г.,*** д.політ.н., професор; ***Пазенок В.С.,*** д.філос.н., професор, член-кор. НАН України; ***Редя В.Я.,*** д.мист., професор; ***Ржевська М.Ю.,*** д.мист., професор; ***Слободяник М.С.,*** д.і.н., професор; ***Уланова С.І.,*** д.філос.н., професор; ***Федорук О.К.,*** д.мист., професор, академік НАМ України; ***Федотова О.О.,*** д.і.н.; ***Шкляр Л.Є.,*** д.політ.н., професор; ***Шульгіна В.Д.,*** д.мист., професор.

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

Рекомендовано до друку Вченою радою
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

(протокол № 8 від 28 серпня 2013 р.)

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

Свідоцтво КВ № 19938-9738ПР від 17.05.2013 р.

© Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2013

© Видавництво "Міленіум", 2013

Філософія

УДК 7.01:111.852

Юлія Віталіївна Юхимик
доктор філософських наук, професор
Національного педагогічного університету
імені М. П. Драгоманова

АСОЦІАТИВНІСТЬ ЯК БАЗА ХУДОЖНЬОГО МІМЕЗИСУ

Аналізується специфіка взаємозумовленості та різноаспектної взаємодії засадничих принципів художньо-мистецької комунікації – мімезису та асоціативності. Асоціативна здатність визначена як база функціонування мімезису в розмаїтті його типологічних проявів на різних рівнях мистецької комунікації, у різних образно-смислових контекстах зображальних та виражальних мистецтв, що є важливою умовою образного представлення та адекватного сприйняття авторських смислів.

Ключові слова: *мімезис, асоціативність, художня комунікація, художній образ, мистецтво.*

The article analyzes the specific of multilateral cooperation and interdependence of the fundamental principles of artistic communication – mimesis and associativity. Associative capacity is defined as the base of operation of mimesis in the typological diversity of its manifestations at different levels of artistic communication in the contexts of depicting and expressing Arts, which is an important condition for the creation of an artistic image and adequate perception of author's meanings.

Keywords: *mimesis, associativity, artistic communication, artistic image, art.*

Мімезис та асоціативність – поняття, що активно функціонують у контексті естетичного знання різних культурно-історичних періодів. Вони присутні у різноманітних концепціях, присвячених визначенню специфіки художньої творчості, загальної сутності мистецтва чи окремих його видів. Очевидним є смисловий зв'язок між цими поняттями, – оскільки тісно пов'язані і взаємообумовлені й самі складні явища мистецького контексту, ними позначені. Водночас, якщо асоціативність, починаючи від XVIII ст. до нашого часу, завоювала особливу увагу дослідників, досить активно й зацікавлено вивчаючись широким спектром гуманітарних наук, зокрема загальною психологією, психологією творчості, естетикою (Г. Фехнер, Г. Спенсер, Й. Гербарт, Г. Еббінггаус, Д. Хартлі, М. Ломоносов, І. Франко, С. Васильєв, С. Раппопорт, А. Ашхаруа-Чолокуа, І. Савранський, Б. Ілієва), то мімезис ("наслідування") як об'єкт дослідницького зацікавлення не отримав належного повного й адекватного його участі в художньо-мистецьких процесах висвітлення (Е. Ауербах, Г. Келлер, М. Кемп, Д. Лукач, В. Татаркевич, Н. Нікітіна, О. Дубова), опинившись у певним чином двозначній ситуації – як явище, з одного боку, безумовно, активно присутнє у мистецькому, насамперед традиційно-класичному контексті, з іншого – як, однак, не цілком відповідне творчій сутності мистецтва та дещо консервативно-старомодне, непридатне для аналізу особливостей новітньої мистецької практики. Спроба наукової "реабілітації" мімезису як засадничого принципу функціонування мистецтва на усіх його рівнях та аналіз асоціативності як важливої умови реалізації художньо-мистецької комунікації, здійснювані автором у попередніх публікаціях [10; 11], будуть продовжені й у цій розвідці – у новому аспекті, метою якого є виявлення взаємозалежності та взаємозумовленості між цими двома особливими за своєю важливістю художньо-естетичними явищами.

Арістотель, який першим виклав ідею про ймовірну участь асоціацій у формуванні образів мислення (пізнання "через наведення"), також закріпив за собою авторство і на визначення мімезису як важливої засади художньо-образного творення [1]. Саме цей грецький філософ цілком зрозуміло – хоча й дещо афористично – визначив типологічну різноаспектність сутності художнього мімезису: "Оскільки поет є наслідувачем (подібно як живописець чи будь-який інший митець), то він завжди неминуче повинен наслідувати одне з трьох: або те, як воно було і є; або те, як говориться і здається; або те, як воно повинно бути" [1, 322], по суті визначивши основні типи мімезису – об'єктивно-матеріальний, суб'єктивно-психологічний, ідеально-смисловий. Однак, попри це, наступна естетична думка консервативно закріпила за мімезисом вузький статус явища специфічно-локального – і в культурно-історичному, і в художньо-видовому аспекті: мімезис як максимально точне відтворення художніми засобами формальних характеристик явищ матеріального світу; як ознака, притаманна, якщо не виключно, то абсолютно переважно мистецтву класичної антично-ренесансної парадигми та лише у контексті зображальних видів – живопису, скульптури, графіки. Подібне трактування важливої засади і художньо-образного творення, і адекватності глядацько-слухацького сприймання, очевидно, проігно-

© Юхимик Ю. В., 2013

рувало не лише початкову думку Арістотеля, а й реалії тривалої мистецької практики людства. Аналіз вияву міметичного принципу в культурно-історичному контексті мистецької практики дає підстави визначити його як єдність двох нероздільних аспектів – наслідувального використання формальних характеристик та логіки співвідношення цілісних форм чи окремих формальних елементів впізнаваних явищ об'єктивної дійсності як основи конструювання художнього образу з одночасним унаочненням певного ідеального смислу, випродукованого авторською уявою. Історична динаміка мистецтва свідчить, що мімезис незмінно функціонує у цій феноменальній площині людського культуротворення як важлива запорука: а) збереження та функціонування цілісності різностильової, різновидової, різножанрової тощо структури мистецтва; б) художньо-образного творення у контексті різновидової мистецької специфіки; в) адекватного сприйняття художнього твору аудиторією – глядацькою, слухацькою, читацькою. Безумовним же чинником сприяння виконанню мімезисом усього спектру його базових функцій і психологічним механізмом забезпечення цих процесів виявляється асоціативність – ця унікальна здатність людської психіки до динамічного утворення, збереження та актуалізації розгалужених зв'язків між численними елементами духовно-психічної сфери – думками, уявленнями, переживаннями тощо.

Безумовно, мистецтво супроводжує людину протягом усієї її культурної історії не як віднайдена ще в доісторичну добу можливість специфічного імітаційного подвоєння її життєвих реалій, а як унікальна сфера представлення та переживання смислів людського існування; відтак художній мімезис акцентує не сенсорно точно сприйняті й відтворені форми реальності, а смислові сутності явищ, ідеї, емоційні стани, що асоціативно з цими формами пов'язуються. Аналіз мистецької специфіки переконує, що навіть при найбільш точному художньому наслідуванні, здійсненому у системі специфічних, притаманних певному мистецькому виду виразових засобів, "…зображення, – як зазначає один із засновників сучасної психології мистецтва Р. Арнхейм, – ніколи не є точною копією об'єкта, але являє собою його структурний еквівалент, виражений певними зображальними засобами" [2, 161]. Цю думку поділяють і самі митці: "Треба бачити по-своєму і треба вміти це намалювати. Не змалювати, а намалювати, створити форму… Це важко" [4, 241]. Ця думка М.Врубеля може слугувати образним формулюванням класичних засад художнього мімезису – не як простого дублювання готових форм, а як важливої і плідної бази дійсної творчості. Вже саме перенесення процесу моделювання об'єкта з реального матеріально-природного контексту у сферу дії принципово іншого (у даному випадку художнього – звукового, кольорового, пластичного тощо) середовища робить неможливим прямолінійне їх уподібнення, змушуючи пам'ятати про специфічну умовність наслідувального їх порівняння та визнаючи мімезис способом оригінального художнього відтворення асоціативно сформованих суб'єктивних образів деяких життєвих прототипів.

Мистецтво завжди робить своєрідний навмисний – більше чи менше помітний – "відступ" зі світу очевидної реальності у світ художньої умовності (ідеалізації, типізації, схематизації, абстракції тощо) для глибшого й точнішого осягнення та представлення цієї реальності у важливих для автора смислах, векторах розвитку, тенденціях, можливостях. Художньо-міметична умовність не обмежується лише відмінностями між вихідними матеріалами реальних природних об'єктів та мистецьких творів, що виникають у результаті специфічного авторського їх наслідування, а сягає глибших сутностей існування мистецтва. "Безумовного (не деформуючого дійсність) мистецтва немає, – зазначає А. Гулига, – тільки в одному випадку воно приховує свою умовність, а в іншому – виставляє її напоказ" [6, 77]. Елементи художньої умовності при цьому – це специфічні гносеологічні прийоми, що застосовуються автором з метою адекватного представлення світу крізь призму власних особистісних смислів, адже, як зазначав ще І. Тен, "мистецтво відтворює не самі предмети та явища дійсності, а лише те, що бачить у них художник" [9, 73]. Зусиллями митця звична дійсність за допомогою асоціацій – буденних, предметних, міжчуттєвих, смислових, емоційних, художніх тощо – трансформується у художню реальність, "головним специфічним фактором буття якої є "обтяженість смислами"" [7, 56]. "Світ мистецтва", фактично, складається з концептуальних художньо-образно зафіксованих соціально-універсальних чи індивідуально-авторських уявлень про специфіку людського буття. Умовні елементи, що асоціативно вводяться у художній образ, поглиблюють і загострюють психологічну переконливість втілюваного авторського смислу, забезпечуючи існування та більш повне виявлення покладеної у творі основоположної мети та сприяючи реалізації головної функції мистецтва – "перетворення фізичного життя на духовне" [8, 82].

Навіть найточніша – на думку автора, читача, глядача, художнього критика – художня інтерпретація факту не здатна вичерпно точно і цілком об'єктивно наслідувати життя у всій мозаїчній складності його явищ, їх зовнішньо-видимих та внутрішньо-прихованих причинно-наслідкових зв'язків. Будь-який художній образ у кожному випадку є певною варіацією, суб'єктивно спричиненою автором деформацією реальної фактичної першооснови хоча б уже в тій мірі, в якій "варіацією на задану тему" можна визначити будь-яке об'єктивоване судження, будь-яку точку зору взагалі (у Ф.Тютчева в "Silentium": "…мысль изреченная есть ложь"). У ситуації художнього творення сюди долучається потужний вплив авторської, а за необхідності й виконавської асоціативності, уяви, фантазії, особистісного тлумачення усіх – навіть й найбільш очевидних у своєму сенсі – обраних для відтворення об'єктів та явищ.

Історія культури свідчить, що у процесі становлення мистецтво дедалі переконливіше стверджує себе як сфера відображення не лише окремих зразків природної формальної досконалості чи оригінальності, а як площина відтворення і художнього осмислення у ній поступово пізнаваної багатоаспектності виявів буття, однаково реальних і важливих для людини емоційних переживань, ідеальних конструкцій, трансцен-

дентних сутностей – незалежно від ступеня їх відкритості для наочно-чуттєвого споглядання іншими. Поступово смислове трактування поняття "мімезис" охопило, врешті-решт, практично всі форми і сфери природного, людського та трансцендентного буття – так, зокрема, ранній античний мімезис постав як наслідування певних екстатичних станів людської психіки, зрілий мімезис античної класики – як наслідування досконалих матеріальних форм гармонійного Космосу і людського тіла як найвищої серед них; середньовічний мімезис як символічне наслідування безумовно реальної для релігійної свідомості та єдино досконалої Божественної ідеальності трансцендентного світу; ренесансний мімезис як наслідування природної краси земного світу, людини й ідеалів античності; бароковий мімезис – як наслідування вічного драматичного дуалізму буття, присутнього у кожний момент людського існування; романтичний мімезис – як наслідування бурхливої динаміки людських переживань та вічного пошуку недосяжного ідеалу краси й досконалості; мімезис сучасної доби – як наслідування трагічних поневірянь людського духа, з одного боку, надломленого й розпачливого, а з іншого – постійного у своєму вічному прагненні гармонії й добра. Художні результати конкретизації подібних міметичних моделей є настільки неподібними та відмінними за духовно-емоційною реакцією на них глядачів чи слухачів (приміром, скульптура давньоєгипетська, антична, сюрреалістична; фреска з Кноського палацу кріто-мікенської доби, візантійська ікона, ренесансний та експресіоністський портрет; звукозображальні твори галантного стилю та твори О.Мессіана чи А.Шенберга тощо), що це сформулювало хибну у своїй основі думку про наявність міметичної основи, традиційно ототожнюваної з наслідуванням параметрів відповідних природних матеріальних форм, у художніх творах одних напрямків і стилів та начебто її відсутність – значно більш уявну ніж реальну – у мистецтві інших. Ця ж думка привела до виникнення й зміцнення антагонізму в протиставленні мистецтва "класичного" (як міметичного і традиційно досконалого) і "некласичного" (аміметичного, з переважанням суб'єктивної оригінальності та надмірним допущенням руйнівних для його суті новацій), аж до намагання відділити мистецтво "справжнє" від "несправжнього" з усякими санкціями – аж до заборони і знищення – стосовно останнього.

Можна стверджувати, що пануючий у певний культурно-мистецький період тип художнього мімезису одночасно виявляється підсумковим "концентратом" дії асоціативності у творчості самих митців та важливим "пунктом запуску" специфічного кола асоціацій у наступних процесах роботи уяви сприймаючої аудиторії. Асоціативна основа міметичного творення – динамічна, мобільна, багатоаспектна – стає запорукою безумовно творчого його характеру в усіх типологічних проявах, не допускаючи перетворення принципу художнього наслідування на механістичний акт буквального копіювання, зберігаючи тим самим незнищенність творчої суті мистецтва різних періодів культурної історії. Базою формування різноаспектних міметичних типів художнього творення стають асоціативні фонди – суспільні та індивідуальні, наповненість та відкритість до динамічних модифікацій яких визначаються смислами пануючої світоглядної парадигми, духовно-ціннісних пріоритетів та специфікою естетичної свідомості доби і кожного митця зокрема, станом розвитку системи художньо-матеріальних засобів тощо.

Як наголошують психологи, сприймання людиною твору мистецтва має системний характер, і, як будь-яка інша система, воно прагне до певної стійкості та рівноваги між окремими складовими цього процесу – емоційними, інтелектуальними, вольовими. Застосування мімезису – у найрізноманітніших його модифікаціях та проявах – здатне забезпечити реципієнту необхідний комфорт від присутності в художньому об'єкті навіть мінімуму інтелектуально впізнаваних елементів і стимулювати подальший динамічний перехід до асоціативного осягнення глибинних сенсів художньої образності. У ситуаціях підкресленої аміметичності художніх образів, "…коли ситуація неясна, заплутана чи двозначна, ми починаємо докладати свідомих зусиль для досягнення стійкої організації, в якій… відчувається стан певної завершеності та рівноваги" [3], намагаючись хоча б мінімально ідентифікувати сенсорно зафіксований образ, гальмуючи при цьому на шляху осягнення внутрішнього його сенсу та суттєво уповільнюючи або й зовсім зупиняючи процеси художньо-естетичного переживання.

Кожен художньо-міметичний варіант передбачає неодмінне оволодіння та користування необхідним змістом використовуваного у даній соціокультурній ситуації асоціативного фонду – певної сукупності асоціативно пов'язаних значень, уявлень, відчуттів і почуттів, зрозумілих для учасників культурно-мистецької комунікації. Саме тому естетична свідомість людей відмінної – хронологічно чи регіонально-культурної традиції нерідко виявляється обмеженою у своїх можливостях осягнути і пережити художній сенс пропонованих творів, численні свідчення чому являє нам історія мистецтва.

Різні міметичні типи (предметно-тілесний, процесуально-динамічний, психоемоційний, ідейно-смисловий), якими мистецтво навчилося ефективно оперувати впродовж власної тривалої історії, орієнтовані на різну ступінь співпадіння з зовнішньо- чи внутрішньоформальними характеристиками об'єктивних реалій та, відповідно, активізують різні асоціативні комплекси, зафіксовані суспільною та індивідуальною як свідомістю, так і сферою безсвідомого. Виражально-смислові елементи твору стають "вмикачами" асоціативної роботи психіки, переводячи її з пасивно-очікувального стану в стан продуктивної активності. Саме від якісного наповнення початкової художньо-міметичної форми залежить кінцевий результат, визначальний характер відновлених чи по-новому сформованих асоціацій.

Початкові предметно-знакові асоціації інформують про зовнішньо-видимі аспекти об'єкта, дії, явища. Водночас вони допомагають подолати неминучу для кожного мистецького виду конкретно-чуттєву обмеженість – приміром, надання оптичної просторовості та масштабності музичним образам здійснюється шляхом асоціативного поєднання реально сприйнятих акустичних характеристик звуко-

вих комплексів і синергетично пов'язаних з ними та уявно викликаних певних просторових характеристик; статичний живописний образ виключно асоціативним шляхом реалізує в уяві глядача потенцію динамічної дії чи звукові характеристики середовища тощо. При цьому важливою складовою стають асоціативні зв'язки між різносенсорними елементами, які допомагають створити чуттєву стереофонічність результативного образу. Одночасно у процес втручаються і асоціації емоційно-почуттєвої сфери, які формують кінцевий ефект естетичного переживання художнього феномена, що, врешті-решт, і складає бажану мету спілкування з мистецтвом. На цьому рівні раніше асоціативно активовані чи на новій основі сформовані окремі уявлення, емоції, ідеї входять в єдине русло уявлень, переживань, роздумів, ідейних висновків тощо, творячи комплексне духовно-естетичне враження від твору.

Тісний зв'язок між мімезисом та асоціативністю прослідковується на кожному – авторському, виконавському, гладацькому (слухацькому) – рівні функціонування мистецької комунікації. Варто при цьому наголосити на особливій ролі психічної активності кожного з учасників цієї специфічної духовно-комунікативної системи – насамперед, їх здатності до швидкого й багатовекторного творення нових асоціативних побудов, здатних призводити до становлення образів-уявлень із максимальним апелюванням до усієї повноти знань, уявлень, інтуїтивних прозрінь особистості; образів-уявлень, здатних суттєво перевершувати початкову ідею та чуттєво представлений об'єктивний зміст твору. Важлива роль при цьому відводиться і процесам дисоціації – руйнування колишніх сталих асоціативних зв'язків і вивільнення психічних складових становлення наступних асоціацій, оскільки подібні необхідні дисоціативні явища виявляються запорукою постійного оновлення пам'яті, уяви, фантазії, усього процесу продуктивної творчості.

Домінуючий тип асоціативності зумовлений художньо-видовою специфікою, оскільки приналежність як до більш загальних контекстів умовно визначених "зображальних" та "виражальних" мистецтв, так і до конкретно-видової площини, з одного боку, орієнтують на використання певних міметично-типологічних особливостей і відповідних художньо-конструктивних засобів творення, а з іншого – визначають психологічну специфіку сприймання міметичної конструкції готового твору, впливаючи на роботу асоціативної сфери. Можна констатувати відчутну відмінність між творчими результатами, приміром, у сфері образотворчого мистецтва (малярства, скульптури, графіки) та в галузі архітектури чи музики. Водночас відзначимо, що історична динаміка мистецтва демонструє тенденцію на зростання смислового "розмикання" "зображальних" видів, розмивання їх меж, орієнтованість власне на опосередковано-виражальні можливості художньої образності. Однак видова специфіка все ж доволі відчутно визначає домінуючу міметичну тенденцію представлення різних площин, різних зрізів буття.

У загальному вигляді модель життєвого універсаму постійного перебування людини можна представити у вигляді такої схеми: а) доступний чуттєвому сприйманню матеріальний світ природних та штучно сконструйованих людиною об'єктів та явищ; б) не відчутний безпосередньо-сенсорно, але усвідомлюваний простір соціальних відношень, зв'язків, залежностей – простір, який, власне, і формує переважаючу частину духовних – емоційно-почуттєвих, інтелектуальних – реакцій людини, стимулюючи відповідні вольові дії, різні види поведінки, багатоманітні способи діяльності тощо; в) надзвичайно багата, складна і динамічна сфера внутрішнього ідеального життя людини, представлена процесами та результатами відчувань, переживань, мислення, запам'ятовування, уявлення, фантазування. За опосередкованою аналогією між особливостями і специфічними можливостями різних систем художньо-виразових засобів та відповідними сферами буття визначилися і відповідні пріоритети у міметичній орієнтації пов'язаних з ними мистецьких видів. Так, образотворчі мистецтва, безумовно, тяжіють до міметичних запозичень конкретних формальних конструкцій сфери видимих природних та культурних об'єктів та явищ; антропоморфні зображення також складають вагому частку художньої продукції у цих видах. "Виражальна" архітектура, натомість, у переважаючій мірі орієнтована на опосередкований мімезис глобальних ідеальних – у сенсі продукування людською свідомістю – моделей світопорядку – космогонічних та соціальних. Третя – ідеально-емоційна – сфера живить насамперед основний вид музичного мімезису, оскільки наочна динамічна процесуальність є важливою характеристикою обох явищ – і людської почуттєвості, і музичного тонового середовища, що і робить цілком органічним їх поєднання на основі міметичного принципу.

Плідне аналітичне поле у цьому сенсі творить видова пара архітектури й музики. Спільною для обох видів є орієнтованість на опосередкований специфікою художньої матерії мімезис суттєвих для людини і тісно взаємопов'язаних, однак закритих для прямого спостереження сфер – соціально-ідеологічної (архітектура) та емоційно-почуттєвої (музика). Оскільки ж пряме й безпосереднє художнє наслідування емоційних чи соціально-ідеологічних процесів та станів є неможливим, то художнє мислення активно користується знаками та символами, здатними їх умовно, однак цілком адекватно представити й унаочнити з допомогою широкого асоціативного спектру. Заглиблення у суть готової архітектурної і музичної образності відбувається через низку складних асоціативних уявлень. Одночасно і самі ці образи творяться шляхом складного мімезису – асоціативного опосередкування характерних нематеріальних ознак загальної духовної атмосфери соціуму (архітектура) чи специфіки емоційного переживання важливих для людини характеристик буття (музика) з одночасним представленням їх через систему специфічних художньо-виразових засобів – будівельних матеріалів певного ґатунку, фактури, кольору, способу обробки, масштабу, споруди (архітектура) чи мелодії, гармонії, поліфонії, тембральності, гучності, темпоритміки (музика) – та композиційних особливостей їх поєднання, формальної виразності окремих елементів, пропорційності, симетричності чи, навпаки, асиметричності, ритмічності тощо. Очікуваний належний естетичний результат виявляється лише у випадку мак-

симально точного асоціативно-смислового співпадіння сутнісних ознак ідеального образу прототипу та обраної для його представлення художньо-формальної конструкції, "…коли два самостійні явища чи стани об'єднуються так, що один стан являє собою смисл, який можна осягнути за допомогою другого стану" [5, 118].

Активна асоціативна робота психіки створює належну і єдино можливу основу функціонування низки більш часткових міметичних форм і способів художнього творення – таких, приміром, як канон, цитування, стильові запозичення. Так, зокрема, художньо повноцінне функціонування жорстко регламентованого та фіксованого канону, який визначає специфіку мистецтва різних періодів та стилів (насамперед, стародавнього Єгипту, східнохристиянської сакральної традиції, доби Класицизму) стає можливим виключно завдяки присутності асоціативності, яка не допускає перетворення канонічно регламентованих образів на позбавлені духовно-естетичного смислу трафаретні схеми, даючи можливість повноцінно творити і у межах досить суворої визначеності (єгипетські статуї, візантійські ікони, класицистські портрети тощо).

Можна констатувати очевидну взаємозумовленість художнього мімезису та асоціативності як базових засад творення, функціонування та осягнення мистецької образності у різновидовому контексті художньої практики. Водночас визнання універсалізму міметично-асоціативних зв'язків передбачає конкретизацію їх локальних проявів на різних рівнях функціонування мистецтва, що має стати предметом наступних естетичних розвідок.

Використані джерела

1. Аристотель. Политика / Аристотель. – М. : АСТ, 2002.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Рудольф Арнхейм. – М.: Прогресс, 1974.
3. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства / Арнхейм Р. [Электр. ресурс] // Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/arnh/02.php.
4. Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике / [сост.: Э.П.Гомберг-Вержбинская и др.]. – Л.: Искусство, 1976.
5. Гегель Г.-В. Эстетика: в 4 т. / Георг Вильгельм Фридрих Гегель. – М. : Искусство, 1968-1973. – Т.2.
6. Гулыга А.В. О типологизации в искусстве / А.В.Гулыга // Философские науки. – 1975.
7. Романов Ю.И. Образ, знак в искусстве: (филос.-методол. аспект) / Ю.И. Романов. – Л. : Ин-т им. И.Е.Репина, 1991.
8. Соловьев В.С. Общий смысл искусства / В.С.Соловьев // Философия искусства и литературная критика.– М., 1991.
9. Тэн И. Философия искусства / Ипполит Тэн. – СПб.: [б.и.], 1904.
10. Юхимик Ю.В. Мімезис: естетико-мистецтвознавчий аналіз засадничого принципу класичного мистецтва / Ю.В.Юхимик. – К.: ВПЦ "Експрес", 2005. – 177 с.
11. Юхимик Ю.В. Ассоциативность формирования художественного образа / Ю.В.Юхимик // Этика и эстетика. – К.: Лыбидь, 1990. – Вып.33. – С.56-62.

УДК 008 (304.2)

Галина Василівна Гіоргадзе
кандидат філософських наук, доцент
Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені М. Бойчука

КУЛЬТУРНИЙ РЕЛЯТИВІЗМ ТА ЙОГО НАСЛІДКИ ДЛЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОБУТНОСТІ НАРОДІВ

Стаття присвячена розгляду вкрай актуального для сучасності питання культурного релятивізму як формотворчого світоглядного принципу та можливості культурної самоідентифікації людини в умовах плюралістичного, мультикультурного та глобалізованого світу.

Ключові слова: *культурний релятивізм, етноцентризм, ксеноцентризм, плюралізм, глобалізація, культурна та національна самоідентифікація.*

The article is devoted to the extremely relevant to the present time issue of cultural relativism as ideological principle, and the possibility of cultural identity in a pluralistic,multicultural and globalized world.

Keywords: *cultural relativism, ethnocentrism, xenocentrism, pluralism, globalization, cultural and nationalidentity.*

Культурний релятивізм є явищем цілком закономірним у сучасному мультикультурному світі, пронизаному міграційними процесами та зростаючою міжкультурною комунікацією, що, у свою чергу, лише укріплює і посилює формування єдиного світового простору, інакше кажучи, глобалізацію.

Глобалізація як складний процес, що охоплює перш за все країни західноєвропейського світу, несе в собі низку позитивних змін. Однак у той же час становить загрозу для національних культур, зокрема для

© Гіоргадзе Г. В., 2013

їхньої унікальності, самобутності та автентичності. Такі наслідки глобалізації значною мірою актуалізують тематику культурної та національної самоідентифікації. Адже усвідомлення і визначення носіями певної національної культури власної приналежності до неї слугує захисною оболонкою для культури.

Метою цієї статті є розкриття змісту культурного релятивізму у його зв'язку з культурною самоідентифікацією та висвітлення актуальності даної проблематики для українського суспільства, що переживає процеси трансформації, а також сучасного глобалізованого світу та уніфікованої культури. Важливим є аналіз основних перешкод культурної самоідентифікації, серед яких в межах статті розглядається поширення двох взаємозумовлюючих процесів: глобалізації та інтенсивного розповсюдження масової культури, а також культурного релятивізму як закономірної трансформації ментальності суспільства.

Отже, першим завданням є аналіз поняття "культурний релятивізм" та дотичних до нього понять "етноцентризму" та "ксеноцентризму", а також зв'язок цих понять з "культурною самоідентифікацією". Другим завданням статті є розгляд тих проблем, що пов'язані з культурною самоідентифікацією представників української культури та західноєвропейських країн.

Як зазначається у філософському енциклопедичному словнику: "Релятивізм (від лат. Relativus – відносний) – це філософська, гносеологічна точка зору, вперше чітко визначена софістом Горгієм, відповідно до якої усі знання розглядаються лише як відносно правильні, оскільки вони зумовлені тим становищем, в якому перебуває той, хто пізнає, залежно від обставин та його індивідуального тілесно-духовного стану. Для етичного релятивізму, який у своїй крайній формі знищує усі моральні мірила, різниця між добром і злом стає відносною" [6, 386]. Поняття релятивізму, як бачимо, містить глибокий філософський зміст і тягне за собою низку вкрай актуальних для будь-якої людини питань. Однак звернемось до більш вузького визначення релятивізму, до його визначення у культурологічній площині: "Культурний релятивізм (від англ. Cultural relativism; нім. Kulturrelativismus) – концепція, яка підкреслює історичну своєрідність кожної культури, яку можна оцінювати, виходячи тільки з її власних принципів, а не універсальних критеріїв" [1]. Йдеться про відносність змісту будь-якої культури і можливість її розуміння та оцінки лише відповідно до її історії та власних змістів.

Культурний релятивізм виник як реакція на етноцентризм європейських мандрівників і етнографів XIX століття, які вбачали у неєвропейських народах риси варварства, невігластва і відсталості. Основним аргументом критики виступає теза про неможливість і недоцільність зрівнювати технологічний розвиток з моральним і розумовим, адже кожна культура має свій унікальний спосіб пристосування до умов середовища, який цілком адекватний будь-якому іншому способу.

Формування позиції культурного релятивізму відіграло значну роль у боротьбі з європоцентризмом і європейською нетерпимістю до інокультурності, що, безсумнівно, позитивно вплинуло на саму європейську культуру, збагативши її досвідом комунікації з іншими культурами.

На сьогодні культурний релятивізм є широко розповсюдженою позицією у західноєвропейському і американському суспільстві. Незалежно від рівня розвитку, будь-яка культура визнається складною, цінною і самобутньою, як і будь-яка інша, що має вищий рівень розвитку.

Як бачимо, ані поняття культурного релятивізму, ані означуване ним явище не несуть у собі загрози чи негативні наслідки для носіїв культури та власне культур. Однак тут існує і небезпечний аспект, оскільки релятивізм може призвести до межової терпимості, навіть стосовно аномальних у межах будь-якої культури речей, зрештою байдужості, що може негативно вплинути на загальний моральний рівень суспільства.

Крім того, у поєднанні з відсутністю національної і культурної самоідентифікації культурний релятивізм може спровокувати загрозливі наслідки для самобутності культури, про що йтиметься далі.

Що ж стосується етноцентризму, то в енциклопедичному словнику зустрічаємо наступне визначення: "Етноцентризм (від грец. ethnos – група, плем'я і лат. centrum – центр, серцевина) – погляд на світ крізь призму етнічної ідентифікації. Життєві та культурні процеси при цьому оцінюються через традиції етнічної самосвідомості, котра виступає як ідеальний зразок.<...> Світогляд етнічної групи формується за допомогою символів минулого – міфів, легенд, святинь, емблем. Це культурно-історичне наслідування в житті етносу – величина динамічна і змінна.<…> Що стосується відносин між групами ("вони-група"), то тут підкреслюється "інакшість", "чужерідність", "ворожість" [7, 214]. Отже, йдеться про такий тип свідомості, яка визнає власний етнос єдино правильним (на противагу культурному релятивізму, який відзначає відносність будь-якої культури). Етнологи та культурологи відзначають глибокі корені етноцентризму та його природність як початкового стану етнічної свідомості будь-якого народу. Тут доречним буде згадати відомий розподіл на "еллінів" та "варварів", на "ескімосів" та "інупук" тощо.

Однак сьогодні явище етноцентризму по-різному оцінюється дослідниками, оскільки пов'язане як із позитивними (патріотизм, почуття національної гідності, етнічна консолідація), так і негативними наслідками (етнічна дискримінація, расизм, шовінізм, сегрегація). Позиція етноцентризму безперечно вигідна для самого етносу тим, що спільнота визначає власне місце як центральне серед інших народів, зберігає і посилює власні культурні риси і культурну ідентичність – етноцентризм охороняє і зберігає культурну самобутність народу. Однак, з іншого боку, крайні форми етноцентризму можуть провокувати насилля і агресію стосовно інших народів.

Очевидним і зрозумілим є зв'язок етноцентризму з культурною самоідентифікацією, оскільки оцінка розмаїття довколишнього світу крізь призму власної етнічної, національної і культурної свідомості можлива лише в тому разі, коли наявна "власна" свідомість, коли здійснена самоідентифікація. Так етноцентризм виступає у безпосередньому зв'язку з культурною самоідентифікацією і певною мірою є її наслідком.

Міжкультурна комунікація – це завжди спілкування людей різних культур з докорінно відмінними поглядами на світ. При цьому більшість співрозмовників зазвичай не усвідомлюють цих відмінностей: кожен сприймає (найчастіше неусвідомлено) власні погляди як апріорі правильні та достовірні, а погляди співрозмовника у випадку розбіжностей – як неправильні. Однак те, що для однієї людини є звичним, прийнятним і зрозумілим, може входити у конфлікт із тим, що звично для її співрозмовника. Як наслідок, виникає відкрите непорозуміння. І у випадку етноцентричного світогляду жодна сторона не ставить під питання своє "звичне", оцінюючи протилежну сторону як меншовартісну і нижчу за рівнем розвитку. Тому з точки зору міжкультурної комунікації етноцентризм є явищем негативним.

Натомість ксеноцентризм полегшує спілкування з представниками інших світоглядів і культур, однак ускладнює проблему збереження культури для носія ксеноцентризму.

Ксеноцентризм (від грецького xenos – чужий, centrum – центр кола) – схильність етнічної свідомості (індивіда, соціальних груп або спільнот) сприймати цінності, норми, традиції, спосіб життя іншого народу як більш привабливі і достойні, ніж власні. Свій етнос при цьому вважається нездатним на досягнення і меншовартісним. Тобто йдеться про позицію, протилежну етноцентризму. Так само як і етноцентризм, ксеноцентризм має своє історичне підґрунтя і, як правило, формується у тих народів, які протягом тривалого часу перебували у цілковитій залежності або під гнітом інших народів та зазнавали умисної культурної асиміляції.

Потужна хвиля ксеноцетризму щодо західноєвропейської та американської культури піднялась у країнах СНД, починаючи з 1980-1990 рр., коли відновились міжнародні зв'язки після "холодної війни" і ставлення до іноземців виявляло комплекс меншовартості пострадянської людини. Явище ксеноцентризму, безумовно, має згубний вплив на культуру того народу, який зневажає власні культурні надбання на користь інших, втрачає при цьому самобутність, запозичує культурні зразки інших народів і підмінює зміст власної культури, не досягаючи глибини запозичених (оскільки не є їхнім носієм). В основі світогляду ксеноцентризму зазвичай стоїть історично зумовлена і, як правило, надзвичайно болісна для свідомої частини суспільства проблема національної, культурної та етнічної самоідентифікації.

Отже, як бачимо, всі три поняття – етноцентризм, ксеноцентризм, культурний релятивізм – характеризують ставлення людини до інших народів і базуються на культурній ідентичності.

У випадку етноцентризму культурна ідентичність означає самоотожнення з власним народом, тоді як ксеноцентризм призводить до намагання ідентифікувати себе з іншою культурою, що видається більш привабливою і гідною, ніж своя. Культурний релятивізм у крайніх своїх проявах може бути пов'язаний з відсутністю культурної ідентичності і відповідно – відсутністю еталону, який виступає мірилом в оцінці культурних явищ різних народів.

Однак, перш ніж вдаватися до розгляду перешкод процесу самоідентифікації на етнічному та міжетнічному рівнях, необхідно визначити зміст одного з ключових понять нашої статті: "Ідентифікація (лат. identificare – ототожнювати) – ототожнення, уподібнення, впізнання, встановлення співпадання об'єктів" [5, 400]. Тому, коли йдеться про самоідентифікацію, слід розуміти ототожнення людиною себе з певною спільнотою, визначення власної подібності до певної групи (соціальної, культурної, національної тощо).

Відтак, ідентифікація є одним із найважливіших механізмів соціалізації людини. Більше того, вона формується в процесі соціалізації та сприяє розвитку індивідуальності людини – вищому рівню її самосвідомості та її соціальної адекватності. Чим більш розвинута індивідуальність, тим краще людина засвоює соціальність, тим більше вона адаптована до соціальної комунікації та діяльності, а відповідно, більш злагоджено функціонує у суспільстві. Отже, очевидним є взаємозв'язок високого рівня самоідентифікації громадян з високим розвитком суспільства.

Культурна самоідентифікація, у свою чергу, сприяє розвитку культури. При цьому під культурною самоідентифікацією слід розуміти відчуття себе частиною конкретної культури та усвідомлення власної приналежності до неї, тобто само-ототожнення з певною культурною традицією на емоційно-почуттєвому рівні й на рівні свідомості.

Так само, як різниться інтерпретація поняття "культура" в різних контекстах, так "культурна самоідентифікація" може набувати різного значення – від визнання людиною власної приналежності до сільської або міської культури, субкультри, професійної культури і до ототожнення себе з національною культурою. Задля уникнення конфлікту понять необхідно чітко розмежувати "культурну самоідентифікацію" та "національну самоідентифікацію". Перше поняття може апелювати до усього розмаїття визначень культури, тоді як за другим слід визначити суто національний та етнічний зміст: "В етнічній психології ідентифікація – механізм формування і збереження етнічної самосвідомості і такого його базового феномена, як етнічна ідентичність. Через етнічну ідентифікацію в ході етнізації засвоюються і транслюються етнічні норми і цінності, стереотипи поведінки, традиції і обряди народу, здійснюється вплив на формування етнічно обумовленого світосприйняття" [5, 401]. Звідси можна зробити висновок про значимість етнічної (національної) самоідентифікації громадян для збереження і розвитку нації та її самобутності.

Отже, самоідентифікація виступає захисною оболонкою соціальної структури суспільства, культурна самоідентифікація – захисним механізмом і в той же час механізмом розвитку культури, тоді як національна самоідентифікація сприяє збереженню етнічної самобутності нації.

Ідентифікація безпосередньо пов'язана з соціально-стратифікаційною системою суспільства. Визначення індивідом своєї приналежності до певної суспільної групи здійснюється через самоотожнення з конкретною соціальною стратою за відповідними критеріями (рівень освіти, статків, влади, привілеїв, споживання, дозвілля та ін.).

Сучасне українське суспільство перебуває в процесі трансформації, що значною мірою ускладнює процес самоідентифікації для представників молодих поколінь. Адже у попередній історичний період, період Радянського Союзу, соціальна стратифікація суспільства відзначалась чіткістю та усталеністю: партійна номенклатура, наукова інтелігенція, творча інтелігенція, робітники, селяни – кожна соціальна страта мала певний набір критеріїв, якими визначалась приналежність індивідів виключно до цієї соціальні групи. Створена стратифікаційна система суспільства уможливлювала соціальну ідентифікацію індивіда відповідно до існуючих критеріїв.

Кожна сформована соціальна група (страта) відзначається прийнятою в її межах системою цінностей і похідними від обраних цінностей моделями поведінки. Внаслідок цього чітка соціальна стратифікація суспільства зумовлює прогнозованість поведінки громадян (кожного відповідно до моделей поведінки, прийнятих в межах його соціальної групи).

Розпад радянського культурно-соціального простору призвів до трансформації суспільства, а отже, до зміни системи соціальних страт. Трансформація стратифікаційної системи означає поступове перетворення існуючих соціальних груп, зміну їхніх форм і кількості з паралельним формуванням нових страт. Відповідно, перебудова структури соціальних груп призвела до хаотичності у суспільстві. Російський дослідник, аналізуючи пострадянське суспільство у Росії, А. Бохан відзначає: "Сучасні соціальні групи перебувають у високій стадії соціальних трансформацій, де ключовими показниками стають невизначеність та нелінійність, котрими можна охарактеризувати усю соціальну систему" [2] і заключає, що соціокультурна ситуація, в якій взаємодіють індивіди, характеризується непередбачуваністю.

Відсутність чітко визначених критеріїв, які дозволяли б ідентифікувати соціальну приналежність людини до однієї, конкретної, соціальної групи, призводить до соціальної дезорієнтації молоді. За одним критерієм (наприклад, високий рівень освіти) людина може ідентифікувати себе як представника однієї соціальної страти (науковець), однак за іншими критеріями (наприклад, статки і професійна діяльність) потрапляє до іншої соціальної страти (найманий робітник). У пострадянському суспільстві немає чітко сформованих взаємопов'язаних критеріїв, котрі уможливлювали б самоідентифікацію індивіда як приналежного суто до однієї соціальної страти. Сьогодні за одним і тим самим критерієм можна ідентифікувати людину як приналежну одночасно до різних соціальних страт. Так зміни макросоціальних умов, в яких існувала соціально-стратифікаційна система нашого суспільства, призвели до посилення соціальної диференціації і до розширення спектру чинників ідентифікації. Ускладнення ідентифікаційних факторів, безумовно, проблематизує процеси самоідентифікації громадян і негативно впливає на розвиток суспільства у цілому.

Впродовж останніх десятиліть спостерігається швидке поширення плюралізму у різноманітних сферах суспільного життя, що пов'язують перш за все з лібералізацією та демократизацією соціуму. Політичний плюралізм, релігійний, субкультурний, стильовий та інші його прояви – зрештою всі вони зводяться до світоглядного плюралізму як однієї з основоположних засад сучасного суспільства.

Таке поширення і укорінення плюралізму є у той же час закономірним наслідком трансформаційних процесів у суспільстві, а отже, соціальної нестабільності, в умовах якої посилюється гнучкість соціальної поведінки і мінливість життєвих стратегій особистості як вимушений спосіб адаптації людини до перемінливих умов життєвого (соціального) середовища. Навряд чи можна позитивно оцінити це явище, однак неможливо заперечити його історичну закономірність.

Усі зазначені чинники слугують підґрунтям для формування культурного релятивізму як формотворчого світоглядного принципу на одному рівні з плюралізмом.

Інтенсивне поширення культурного релятивізму – визнання правомірності за усією множиною існуючих соціокультурних груп з відмінностями їхніх світоглядних засад і прийнятих моделей поведінки – є зрозумілим на тлі соціальної диференціації у період трансформації суспільства. Гнучкість мислення, що виникає як відповідь на соціальні виклики під час перебудови, власне і призводить до релятивізму, як визначальної форми мислення. Адже усвідомлення відносності змістів (норм, цінностей, правил та ін.) кожної соціальної групи є закономірним наслідком в умовах трансформації, поступового зникнення єдиної домінантної і загальноприйнятої системи уявлень і паралельного виникнення множини мало сумісних між собою підсистем. Релятивізм, як гнучкість на світоглядному рівні, призводить до гнучкості на рівні діяльності та соціальної самореалізації – готовності до зміни життєвих стратегій.

Так само, як видозміни та диференціація соціальних страт, з якими людина могла б себе ідентифікувати, ускладнюють (і для більшості, відповідно, послаблюють) процес соціальної ідентифікації, так само ускладнюється і культурна самоідентифікація індивіда у світі плюралізму субкультур.

Аналогічний за формальними ознаками (хоча й відмінний за змістовними) процес відбувається і з національною самоідентифікацією сучасної людини у глобалізованому світі.

Міжкультурна комунікація, глобалізація та уніфікація в масштабі західноєвропейської культури призводять до того, що прогресивна молода людина опиняється сьогодні перед проблемою національної самоідентифікації. Тоді як "національна ідентичність – це базова категорія філософії культури, що характеризує духовну цілісність нації в глобальному світі та здійснює відтворення і трансляцію національної культури" [4]. Тому втрата останньої становить пряму загрозу для існування нації в духовному, ментальному та культурологічному смислах.

Новітній тип комунікації, досягнутий в тому числі завдяки прогресу технологій, став чинником і засобом глобалізації – процесу всесвітньої економічної, політичної, культурної інтеграції та, закономірно і, на жаль, неминуче – уніфікації.

Носієм і представником якої національної культури міг би ідентифікувати себе сучасний "середньостатистичний" українець нового покоління? Адже в основі національної самоідентичності лежать архетипи нації, загальні національні уявлення, що є спільними для певної соціальної спільноти, сформовані в процесі внутрішньо-культурної соціалізації та взаємодії з іншими націями. Якими архетипами та національними уявленнями може володіти сучасний представник української молоді, який перебуває в середовищі мовного білінгвізму, технологізованого на західний манер побуту, заповненого змістом інтернаціоналізованої масової культури дозвілля? Риторичність питання є очевидною. Однак це актуально не лише для українців, а й для усіх націй, втягнутих у процес глобалізації, який "стирає" культурні межі країн і певною мірою руйнує культурні цінності й традиції, що впливає на цілісність та саму можливість національної ідентичності.

Отже, підбиваючи підсумки, доводиться визнати, що у світі відбувається соціокультурна трансформація, яка змінює не лише ціннісну площину свідомості, а й основи ідентифікації людини. Це лише засвідчує глибину й фундаментальність тих трансформацій, які переживає сучасний світ. Очевидно, що "громадянин світу" з релятивістською свідомістю кардинально різниться від "традиційної людини", світогляд якої базувався на непохитних і чітких цінностях.

Однак, оцінка даного явища належить майбутньому.

Використані джерела

1. Antinazi. Энциклопедия социологии [Електронний ресурс] // Словари и энциклопедии на Академике: [сайт] – Режим доступу: http://dic.academic.ru/dic.nsf/socio/1809/КУЛЬТУРНЫЙ (02.06.2013).

2. Бохан А. Основные виды культурной самоидентификации в современном российском обществе [Електронний ресурс] / Бохан А. // Интернет-журнал Науковедение. – 2011. – №2 (7). – Режим доступу: http://naukovedenie.ru/index.php?id=148.

3. Левада Ю.А. Сочинения: социологические очерки 1993–2000 / Ю. А. Левада; [сост. Т. В. Левада]. – 2-е изд., перераб. – М. : Издатель Карпов Е.В., 2011. – 506 с.

4. Матвеева Е.А. Библиотека как фактор сохранения национальной идентичности в эпоху глобализации: автореф. дис. ... канд. филос. наук.: 09.00.01 / Елена Анатольевна Матвеева. – Омск, 2004. – 22 с.

5. Новейший философский словарь / [сост. и гл. ред. А.А. Грицанов]. – 3-е изд., испр. – Мн.: Книжный Дом, 2003. –1280 с. (Мир энциклопедий).

6. Философский энциклопедический словарь/ [сост. и гл. ред. Е. Губерский]. – М.: Инфра-М, 2009. – 576 с.

7. Философия: Энциклопедический словарь / [под ред. А.А. Ивина]. – М.: Гардарики, 2004. – 1072 с.

УДК: 36.05: 301

Наталія Миколаївна Гудіна
асистент кафедри філософії
Національного університету біоресурсів
і природокористування України;
Анатолій Юрійович Верменко
кандидат філософських наук, доцент
Національного університету біоресурсів
і природокористування України

ОСНОВНІ ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ФОРМ ДІЯЛЬНОСТІ СОЦІАЛЬНИХ ПРАЦІВНИКІВ У СІЛЬСЬКІЙ МІСЦЕВОСТІ

Досліджені світоглядно-ціннісні і загальнотеоретичні проблеми та перспективи розвитку діяльності соціальних працівників у сільській місцевості та підготовки майбутніх соціально-педагогічних працівників у вузах відповідно до специфіки роботи з різними групами соціальних клієнтів.

Ключові слова: *соціальна робота на селі, теорії соціальної роботи, форми соціальної роботи, рівні соціальної роботи, соціальні працівники.*

The world outlook and general theoretical aspects of the problems and perspectives of development of social personnel activity forms in rural regions and training of social service staff in high school according to specifics of social care for different groups of clients are described.

Keywords: *social service in agrarian regions, social service theories, social service forms, social service levels, social service staff.*

Розвиток суспільних відносин в останні два десятиліття супроводжується в більшості країн світу зростанням гострих проблем життєдіяльності людей і пошуками шляхів та можливостей їх розв'язання. В українській державі спроби реформування суспільства викликали злам основних соціальних структур і відносин, що не могло не призвести до ускладнення умов людського буття в усіх сферах, у тому числі сільській. Тому потрібне як теоретичне, концептуальне осмислення нових суспільних реа-

© Гудіна Н. М., 2013
© Верменко А. Ю., 2013

лій, так й ініціювання технологічних, методичних пошуків, розробок для адекватної соціальної політики. У відповідь на актуальні суспільні запити в Україні розгортається соціальна робота та її певні галузеві інтерпретації як самостійної науки, навчальної дисципліни і напряму професійної діяльності. Необхідність розвитку основних засад теорії і практики соціальної роботи диктується потребами оновлення українського суспільства на засадах загальнолюдських цінностей, що вимагає принципово нових підходів до соціальної політики держави у контексті її загальноєвропейської орієнтації. Розробка теорії і практики вітчизняної моделі соціальної роботи, зокрема в сільських регіонах, є актуальним завданням сьогодення. Актуальність дослідження полягає в необхідності вироблення методологічних засад визначення основних компонентів соціальної роботи в сільському соціумі в умовах сучасних соціальних трансформацій суспільства. Зокрема, можна досліджувати компоненти соціальної роботи на основі таких провідних засад суспільних відносин, як соціально-економічні, де реалізується управління трудовими відносинами, регулюється структура зайнятості та відносини власності; культурні, де виявляються духовно-ціннісні орієнтири та особливості поведінки людини в умовах адаптації до швидкої зміни ціннісно-культурних настанов; соціальні відносини, перш за все соціально-трудові, соціально-моральні, соціально поселенські та соціально-педагогічні.

Стан розробленості проблеми базується, зокрема, на досягненнях вітчизняних і зарубіжних вчених у галузі соціальної роботи. Значною частиною наукових розробок є напрацювання таких визначних зарубіжних соціологів і філософів, як Г.Спенсер, Е.Дюркгейм, К.Мертон, П.Блау, Н.Райт, Н.Смелзер, В.Гофман, Ю.Габермас, А.Шюц, Дж. Мід, М.Пейн та ін., ідеї яких одержали визначне місце в теорії і практиці соціальної роботи на тому рівні, як вона проводиться на сучасному етапі в розвинених країнах.

Серед вітчизняних дослідників теорії і практики соціальної роботи слід перш за все відзначити доробки таких вчених, як В.П. Андрущенко, В.П.Бех, Н.Б. Бондаренко, І.М.Грига, А.Й. Капська, М.І. Михальченко, Г.В. Семигіна.

Соціальна робота охоплює такі сфери життєдіяльності сільського соціуму, як повсякденний побут, охорона здоров'я, культурно-освітня діяльність, етнонаціональні, сімейно-шлюбні відносини тощо. Здійснювана у цій сфері особлива діяльність відповідно підготовлених соціальних фахівців завжди є виявленням гуманного ставлення людини до людини. Це перш за все розвиток спроможності долати труднощі, вироблення навичок самоствердження, самодопомоги, самореалізації всупереч негативного тиску зовнішніх факторів.

Важливим для вирішення проблем соціального захисту сільського населення є забезпечення гуманістичного характеру соціальної роботи, системності її здійснення, можливості активної участі сільських мешканців у розробці, реалізації та контролі її програм, узгодження потреб особистості та сільського соціуму.

Основні напрямки соціальної роботи на селі, на нашу думку, доцільно розглядати на основі врахування специфіки її об'єктів. Відповідно, можна виділити три основні рівні проведення соціальної роботи на селі: мікрорівень (індивідуальна робота та робота з малими групами), мезорівень та макрорівень (робота з сільськими громадами та їх об'єднаннями) [1, 42-53].

Мікрорівень передбачає найбільш гнучкі та ситуативні форми роботи. Він має враховувати особливості клієнта соціальної роботи, причини його звернення до соціального працівника, характер проблеми та інші фактори. Основні форми соціальної роботи: індивідуальна та з малими групами.

Індивідуальна робота – форма допомоги клієнтам у розв'язанні психологічних, міжособистісних і соціально-економічних проблем. Принаймні два головні принципи соціальної роботи є обов'язковими на цьому рівні: необхідність індивідуального підходу та розуміння стану людини. Слід також відзначити, що універсальними підходами у індивідуальній формі соціальної роботи є індивідуальна бесіда, індивідуальна консультація, індивідуальна корекція.

Найбільш проблемними та актуальними групами клієнтів соціальної роботи на мікрорівні в аграрних районах можуть вважатися молодь та люди похилого віку [3, 142-149].

Для молоді характерні такі проблеми: безробіття, втрата життєвих перспектив, сімейні негаразди, алкоголізм. Провідні інститути та агенти соціалізації: родина, заклади освіти, місце роботи. Основні напрями роботи соціальних працівників з молоддю: консультації з питань сімейного життя, допомога у професійній орієнтації, профілактика й подолання внутрішньо особистісних і міжособистісних конфліктів; створення можливостей у мікросоціумі для реалізації індивідуальних інтересів, організація дозвілля.

Рекомендовані форми соціальної роботи: наявність та ефективна діяльність соціальних працівників у навчальних закладах в сільській місцевості; участь в працевлаштуванні молоді не лише центрів зайнятості, але й інших громадських організацій, райрад, підприємств; організація дозвілля молоді як профілактика шкідливого способу життя, із залученням закладів освіти, благодійних організацій, тощо.

Основні проблеми людей літнього віку: самотність, безробіття, втрата життєвих перспектив, хвороби, убогість, смерть близьких. Провідні інститути та агенти соціалізації: родина, мікросоціум, спеціальні організації з догляду за людьми похилого віку, релігійні організації, сусіди. Основні напрями соціальної роботи: виявлення осіб, які вимагають соціального піклування вдома й у спеціальних установах; створення умов для вияву активності людей похилого віку в мікросоціумі й задоволення їхніх інтересів; роз'яснювальна робота з близькими людей похилого віку.

Рекомендовані наступні форми соціальної роботи з людьми похилого віку. Профілактика – має на меті зберегти добробут старої людини шляхом зменшення чи усунення чинників ризику, тим самим запобігти її влаштуванню в стаціонарних установах соціального обслуговування. З цією метою необхідно формування комплексної системи соціального страхування; допомога людям похилого віку з низькими прибутками, які не мають сил повноцінно обслуговувати себе, з метою продовження їхнього проживання у власному будинку. Підтримка – це допомога, необхідна старим людям для збереження максимально можливого рівня самостійності. З цієї метою необхідно створення пенсійних та інших фондів підтримки, організація медичного, психологічного й консультаційного обслуговування; організація додаткових служб із числа людей похилого віку, які добровільно надають допомогу своїм ровесникам, представництво та захист інтересів старих людей, визнаних недієздатними, для надання необхідної допомоги. Соціальна допомога вдома – організація харчування й доставка продуктів додому; допомога в придбанні ліків і сприяння в одержанні медичної допомоги; підтримка умов проживання відповідно до санітарно-гігієнічних вимог; організація соціально-побутових послуг і допомога в оформленні документів і т. ін., метою якої є максимальне продовження перебування людей похилого віку в звичній для них обстановці, підтримка їхнього особистісного й соціального статусу, захист їхніх прав та інтересів. Альтернативною формою роботи з людьми похилого віку щодо соціальної допомоги вдома є відділення денного перебування, де створюється обстановка, подібна до домашньої, організуються різноманітні види посильної праці, спільного спілкування, проведення дозвілля тощо. Функціонування таких відділень відбиває суть соціальної реабілітації осіб літнього віку, що полягає у відновленні звичних обов'язків, видів діяльності, функцій спілкування, перетворенні літньої людини з клієнта соціальної роботи на її суб'єкта.

Соціальна робота з малими групами – це такий вид роботи, коли невелика група осіб з близькими інтересами і загальними проблемами залучається до діяльності для досягнення спільних цілей. Цілі групової соціальної роботи різні, зокрема обмін інформацією, розвиток практичних або соціальних умінь, зміна ціннісних орієнтацій, перебудова асоціальної поведінки, розв'язання емоційних проблем. Головним об'єктом соціальної роботи з малими групами в сільській місцевості є сім'я, яка виступає насамперед провідним чинником соціалізації особистості на мікрорівні та головним об'єктом групової форми соціальної роботи в сільських регіонах. Її основні соціальні функції полягають у забезпеченні фізичного, розумового та емоційного розвитку індивіда, розвитку здібностей і потенційних можливостей, а також забезпеченні дитині почуття захищеності; формуванні соціально позитивних ціннісних орієнтацій особистості; оволодінні дитиною основними соціальними нормами.

Можна визначити три класи завдань, які розв'язує соціальний працівник у сім'ї: сприяння виживанню сім'ї, допомога в підтримці її функціонування, а також сприяння розвитку сім'ї. Зміст і форми соціальної роботи з сім'єю зумовлюються групою таких чинників: типом сім'ї, проблемами, які існують у сім'ї та напрямом фахової підготовки спеціаліста, який надає послуги сім'ї. Важливим завданням є здійснення соціальної роботи з сім'ями відповідно до специфіки їх підгруп (багатодітна сім'я, молода сім'я, неповна сім'я, позашлюбна сім'я, складна розгалужена сім'я (патріархальна), сім'ї, де є засуджені члени сім'ї та ін.).

Групова соціальна робота, незважаючи на те, що вона розрахована на групу осіб, не відкидає, а, навпаки, передбачає індивідуальний підхід до клієнтів в групі. Соціальні працівники повинні вчитись використовувати такі типи соціальних технологій, як телефон "Довіри"; консультації; соціальний супровід; психодіагностика; сприяння отриманню матеріальної допомоги; лекції; тренінги; клуби; вечірні та недільні школи; семінари; круглі столи; дні відкритих дверей; служби знайомств; конкурси; тестування; ярмарки соціальних послуг та технологій .

Отже, універсальними формами роботи з сім'єю в сільських регіонах виступають: дискусійні (групова дискусія, аналіз ситуації морального вибору тощо); ігрові та тренінгові програми (дидактичні і творчі ігри, в тому числі ділові ігри, рольові ігри) – засіб впливу з використанням груп під керівництвом соціального працівника або іншого спеціаліста (тренінг ділового спілкування поведінковий тренінг та ін.). Особливу групу впливу складають методи соціально-культурної роботи (клуби та об'єднання за інтересами, вечори-зустрічі, тематичні вечори тощо). Вони ставлять за мету не тільки організацію культурно-розважальної творчої діяльності, позитивного міжособистісного спілкування, а й мають великий соціально-терапевтичний ефект (перш за все це стосується клубів та об'єднань за інтересами) та використовуються з метою вирішення завдань соціальної реабілітації.

Основний зміст соціально-педагогічної роботи з сім'єю становить забезпечення сім'ї різними видами соціального обслуговування (соціальної допомоги та соціальних послуг), реабілітаційна та профілактична робота, соціальний супровід окремих категорій сімей та соціальне інспектування неблагополучних сімей. Вони реалізуються в практичній діяльності соціального педагога шляхом використання різноманітних методів, прийомів і форм соціально-педагогічної роботи, вибір яких обумовлений переліком зазначених чинників.

Соціальне обслуговування сім'ї реалізується шляхом надання сім'ї різноманітних виплат, гарантованих державою в законодавчому порядку; надання малозабезпеченим сім'ям різних видів матеріальної підтримки (одяг, медикаменти, харчування, санаторні путівки, оздоровлення членів сім'ї тощо); психологічна підтримка сім'ї в складних життєвих ситуаціях; надання різноманітних консультативних

послуг сім'ї; створення мережі організацій для надання культурно-освітніх і фізично-оздоровчих послуг членам сім'ї, забезпечення її змістовного дозвілля (центри дозвілля, навчальні курси, клуби та гуртки за інтересами, школи молодої сім'ї тощо).

Соціально-реабілітаційна робота з сім'єю спрямована насамперед на відновлення виховного потенціалу сім'ї, захист прав членів родини у кризових ситуаціях, зміну соціального та сімейного статусу окремих членів сім'ї. Така робота здійснюється соціальним педагогом у школі, спеціалістами соціальної служби молоді та кризових центрів. Об'єктами соціальної реабілітації в сім'ї є члени родини, які зазнають у ній різних форм психічного, фізичного та сексуального насильства; сім'ї, які за певних умов послабили або неправильно реалізують свою виховну функцію; сім'ї, у яких окремі члени потребують медичної або професійної реабілітації. Діяльність спеціалістів з реабілітації сім'ї спрямована на зміцнення родинних зв'язків, подолання відчуженості дитини або членів родини від сім'ї, корекцію взаємостосунків у сім'ї, допомогу окремим членам сім'ї у професійному та соціальному становленні. Соціальний працівник спирається на ресурси самої сім'ї, залучає її до активної участі, організації й спонукає до розв'язання її власних проблем.

Відтак, особливістю соціальної роботи в сільських регіонах на мікрорівні є найвищий ступень адресності соціальної допомоги.

Соціальна робота в сільських регіонах на мезорівні відрізняється від інших форм соціальної роботи передусім тим, що клієнтом тут виступає не одна людина чи мала група, а мешканці територіальної громади в цілому.

У принципі процес розвитку роботи в сільських регіонах подібний до процесу індивідуальної соціальної роботи. Мова йде про контакти, аналіз, планування, роботу з групами в сільських регіонах, вихід за межі громади, залучення засобів масової інформації тощо.

Рекомендовано такі форми соціальної роботи. Створення центрів вивчення проблем громади як окремої одиниці сільського соціуму (наприклад, на базі вищих навчальних закладів аграрної освіти). Головним завданням таких центрів має стати підготовку експертних висновків. Залучення громадських та політичних організацій до співпраці з сільськими громадами: проведення кампаній, боротьба, організація публічних, громадських слухань, акцій громадянської непокори. Організація юридичних консультацій. Звернення по субсидії для громади. Введення освітніх програм з соціальної роботи серед найбільш активних діячів громади. Робота із засобами масової інформації. Проведення переговорів, укладання угод, проведення конференцій, представництво інтересів громади, вжиття заходів через законодавчі або виконавчі органи тощо.

Соціальна робота в сільських регіонах з громадою має бути організована в трьох напрямках: базова або робота за місцем проживання; робота місцевих агенцій; регіональна робота з планування діяльності громад.

Специфіка завдань соціального працівника громади на мезорівні – це насамперед налагодження і підтримка контактів з індивідами, групами та організаціями; створення профілю спільноти, оцінка ресурсів та потреб спільноти; розробка стратегічного аналізу та планування цілей, завдань та пріоритетів; підтримка створення груп; підтримка ефективного розвитку груп та їх діяльності; продуктивна робота з подолання конфліктів всередині та поміж групами й організаціями; ефективне втручання у розробку й проведення політики, у тому числі налагодження контактів з місцевими політиками; робота з конкретними людьми, включаючи консультування; розробку, контроль та оцінку стратегій рівних можливостей.

Отже, соціальна робота в сільських регіонах на мезорівні та макрорівні принципово відрізняється від інших видів соціального захисту населення тим, що вона є типом роботи з сільськими територіальними громадами. Робота в сільських регіонах хоча й має ті ж складові, що й індивідуальна соціальна робота – визначення проблеми, складання плану втручання, втручання та його оцінювання, проте ґрунтується на інших методах та підходах.

Відповідно до зазначеної вище специфіки особливої уваги у розробці стратегії соціальної роботи в сільських регіонах на макрорівні потребує підготовка фахівців з соціальної роботи.

Зміст навчання студентів – майбутніх соціальних педагогів і соціальних працівників – обов’язково повинен враховувати регіональний аспект. Для спеціалістів, які будуть працювати в регіонах, де домінує сільське населення, необхідно включати в навчальний план спецкурси й семінари, що розкривають особливості соціально-педагогічної діяльності в сільській місцевості. У кожній сільській школі незалежно від кількості учнів повинна бути посада соціального педагога. Навчальні програми повинні включати в себе матеріали, що відбивають специфіку соціально-педагогічної роботи в залежності від факторів сільського середовища.

Соціально-педагогічна робота на селі – професія, що потребує високої контактності й емоційності, подвижництва й безкорисливості. Це багатогранна й психологічно спрямована галузь професійної діяльності з надання допомоги людям, що потребує серйозного індивідуального підходу до кожного клієнта й відповідного інтелектуального й емоційного резонансу з боку соціального педагога. Багатофункціональний і універсальний характер соціально-педагогічної діяльності на селі, з одного боку, і нагальна потреба розвитку суспільної ініціативи сільських жителів, з іншого, дозволяє нам вважати найважливішою професійно важливою якістю сільського соціального педагога й соціального працівника його суспільну активність. Розглядаючи суспільну активність як особистісну якість соціаль-

ного педагога й соціального працівника, швидше за все доцільно характеризувати її через ставлення до процесу професійної діяльності. У такому випадку можна стверджувати, що в суспільній активності виявляється творче, свідоме ставлення до життя села, його соціальних цінностей, що знаходить своє вираження в енергійності, працездатності, небайдужості до всього, що відбувається навколо, прагненні розбудити ініціативу жителів, зробити їх співучасниками соціально-педагогічного процесу.

Ще однією професійно важливою якістю особистості соціального педагога й соціального працівника можна вважати небайдужість та психологічну надійність, тобто спроможність проникнення у внутрішній світ людини, вміння викликати довіру в клієнтів, відвертість у спілкуванні, здатність зберігати таємниці клієнтів. Надійність як особистісна якість через специфіку соціально-педагогічної діяльності на селі повинна бути розвинута до рівня професійно важливої якості, тобто усвідомлено розвиватися й використовуватися для розв'язання професійних завдань.

Наступний компонент соціально-педагогічної підготовки студентів – формування психологічної готовності, системи емоційно-ціннісних ставлень до соціально-педагогічної діяльності. Ці якості тісно пов'язані з такою професійно важливою якістю особистості спеціаліста, як соціальна активність, оскільки саме в життєвій позиції соціального педагога виявляється його особистість, тип громадянської поведінки й діяльності. Інтегральним показником соціально активної особистості студента є його професійні цінності: розуміння соціальної ролі й функцій у суспільстві, наявність суспільно значимих мотивів вибору професії й педагогічного ідеалу, мотиваційно-ціннісне ставлення до педагогічної діяльності, професійний обов'язок і честь, гордість за свою професію, розвинена культура педагогічного спілкування з дітьми, потреба у професійній самоосвіті й самовихованні. Ядро особистості спеціаліста соціальної роботи складає гуманістична спрямованість, у якій і виражається мотиваційно-ціннісне ставлення до соціально-педагогічної діяльності. У загальному вигляді вона являє собою систему позитивного та активно-творчого ставлення майбутнього педагога до професії й до самого себе як до суб'єкта педагогічної діяльності. Аналізований вид педагогічної діяльності визначає ставлення до дітей і різноманітних категорій дорослих людей, інтерес до них як до соціального феномена й суб'єкта педагогічної взаємодії, усвідомлену установку на співробітництво з ними, потребу в глибокому розумінні процесів, що відбуваються в сільському соціальному середовищі.

Отже, оновлені та систематизовані знання та світоглядно-ціннісні уявлення про форми соціальної роботи на селі можуть бути використані для створення нової вітчизняної моделі соціального захисту і соціальної роботи в сільських регіонах, для визначення пріоритетних напрямів соціальної роботи на селі, зокрема для оновлення методологічної бази діяльності представників усіх гілок влади та для вдосконалення навчальних програм вищих навчальних закладів аграрного профілю, які готують спеціалістів з проблем соціальної роботи на селі.

Найбільш перспективними напрямками подальшого дослідження основних компонентів соціальної роботи в сільському соціумі та перспектив її вдосконалення можуть бути: активізація напрацювання і поступового втілення в життя комплексу нормативно-правових та організаційно-технічних заходів щодо створення і впровадження нових форм підготовки працівників для соціальної роботи на селі; систематизація й оновлення нормативно-правової бази соціальної робот на селі та забезпечення безперешкодного й зручного доступу до неї мешканців села і працівників соціальних служб у сільській місцевості; подальше узгодження світоглядно-ціннісних засад і морально-етичних засад діяльності соціальних працівників із вимогами пріоритету загальнолюдських цінностей та дотримання прав і свобод особистості.

Використані джерела

1. Аналіз домінуючих форм соціальної роботи на селі з метою їх оптимізації в реформаційний період. Методичні рекомендації виконавчим органами усіх рівнів, які визначають форми і методи здійснення соціальної роботи в аграрних регіонах, та вищим навчальним закладам, що готують спеціалістів із соціальної роботи на селі // Чекаль Л. А., Мудрак В. І., Павлова О. Ю., Гудіна Н. М. [під заг. ред. Л.А.Чекаля]. – К.: Міленіум, 2007. – 65 с.

2. Культенко В.П. Система сучасних наукових підходів до вивчення соціального статусу сільської молоді / В.П. Культенко // Соціальний розвиток сільських регіонів: Колективна монографія / За ред. А.М. Шатохіна. -Умань: Видавець "Сочінський", 2009. – С. 172-175.

3. Мудрак В.І. Структурування соціальної роботи в українському селі як категоризація клієнтів: методологічний аспект / В.І. Мудрак // Науковий вісник НАУ. – № 112. – 2007. – С. 142-149.

4. Чекаль Л.А. Філософсько-методологічні засади соціальної роботи на селі / Л.А. Чекаль // Пріоритетні засади й форми соціальної роботи на селі в умовах його трансформації: Збірник наукових статей. Випуск 2-3. – Київ-Умань: видавець "Сочінський" , 2006. – С. 135-139.

УДК 111. 11:17.023.36

Алла Євгенівна Залужна
кандидат філософських наук, доцент
Національного університету водного
господарства та природокористування

ІРОНІЧНО-ІГРОВИЙ ВИМІР ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ ПОШУКІВ: СУПЕРЕЧНІСТЬ ЕТИЧНОГО ТА ЕСТЕТИЧНОГО

У статті розкривається вплив естетичного на царину культури в контексті іронічно-ігрової настанови постмодерністського дискурсу. Показано, що трансформація особистісного смислотворення в площину симуляційної дійсності знищує стійкі ціннісні орієнтири, зумовлюючи витіснення духовно-моральнісних начал життєвого світу людини й утверджуючи конфліктність між моральними та естетичними феноменами культури.

Ключові слова: *постмодерн, постмодернізм, культура, іронія, гра, симулякр, етичне, естетичне.*

The article deals with the influence of aesthetic on the sphere of culture in the context of ironical and gaming directions of post-modernist discourse. It is shown that transformation of personal sense-creation into the plane of simulation reality destroys stable value guidelines; what is more it causes ousting of spiritual and moral bases of a man's life world and affirms proneness to conflict between moral and aesthetic phenomena of culture.

Keywords: *post-modern, post-modernism, culture, irony, game, simulacrum, ethical, aesthetic.*

Проблема постмодерну викликає посилений інтерес та дискусії у сучасній царині гуманітаристики та мистецтва, оскільки постає надзвичайно суперечливим, складним та багатовимірним феноменом сучасного стану культури у прояві її кризових тенденцій. Культура у проблемному полі постмодерністських метаморфоз характеризується розширенням меж цивілізаційної реальності, супроводжуючись нівеляцією орієнтирів на вищі метафізичні реальності, втратою "духовного Центру" та ціннісного ядра, рівнозначністю духовно вищих та вітально-периферійних пластів. А відтак, у філософському дискурсі постмодернізму культура позбавлена особистісного ціннісного центру, ієрархічності й осмислюється крізь призму полісемантичних метафоричних категорій лабіринту, хаосу, деконструкції, абсурду, жорстокості, бажань, симулякрів, повсякденності, інтертекстуальності, гіпертексту та ін.

Класичними теоретиками постмодернізму вважають Р. Барта, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі, Ж. Дерріду, Ж.-Ф. Ліотара, У. Еко, Ж. Бодрійяра, М. Фуко, Ю.Крістеву, Р. Ротрі, Ж. Батая, Ж. Лакана. У російській філософській думці цьому феномену присвячені праці В. Бичкова, І. Ільїна. М. Маньковської, А. Якимовича, В. Халіпова, В. Подороги, А. Огурцова, А. Пилипенка та ін. На вітчизняному грунті постмодерн як філософський, соціокультурний та естетичний феномен досліджували О. Соболь, В. Лук'янець, В. Лях, Т. Гуменюк, О. Соколов, В. Пахаренко, К. Баранцева, Ю. Легенький, А. Чаус, М. Зелінський, Ф. Власенко, М. Бровко, О. Оніщенко, Л.Мізіна, О. Наконечна, Т. Бондарчук та ін.

У нашому дослідженні під постмодернізмом розумітимемо філософську рефлексію постнекласичного філософування у його тісному взаємозв'язку з художньо-естетичними практиками, що вибудовуючись на ґрунті новоонтологічного переорієнтаційного дискурсу кінця XIX – першої половини XX ст., реалізує себе як альтернатива будь-яких центризмів європейської культури у контексті все більш очевидних зростаючих, суперечливих, безперервних трансформацій сучасного життєсвіту людини. А відтак, аналізуючи іронічно-ігровий контекст культури постмодерну, спробуємо розкрити особливість морально-естетичних метаморфоз життєвого світу у філософсько-літературних поглядах постмодернізму.

Розуміння життєвого світу людини культури постмодерну як мовної і текстової реальності посилює інтерес як до літератури, стираючи межі між філософуванням і художньою творчістю, так і до проблем її симулятивної природи. Саме симулятивність і виступає сутнісною характеристикою сучасної культури в розмаїтті її проявів на різних рівнях життєвого світу. В цілому, симулякр – знак, який втрачає зв'язок з базовою реальністю, спотворюючи або маскуючи її відсутність.

Вже у Ж. Дельоза Єдине буття у своїй множинності є віртуальною реальністю світу симулякрів. Світ сутностей виявляється "театром симулякрів Буття". Тому існувати для філософа – означає з'являтися як симулякр на поверхні Єдиного, як реальне розгортання Єдиного, що є переплетенням віртуальностей. Тому буття може бути "пустим простором події усіх подій, вираженим в нонсенсі смислом усіх смислів" [1, 39].

Водночас Ж. Бодрійяр відстежує еволюцію знаку, який у процесі втрати зв'язку з дійсністю трансформується в симулякр. Феномен тотальної симуляції перетворює реальність в гіперреальність, що на думку, філософа, являє собою простір нового суспільства, яке живе у межах власних міфів у "вічному теперішньому". Символом гіперреальності постає сучасний гіпермаркет, де товар перетво-

© Залужна А. Є., 2013

рюється в гіпертовар. Гіперреальний світ як гіперкультура наскрізно пронизаний інертним нігілізмом, засвідчує перевагу симулякрів над смислами як таких, що забезпечують безтурботне і зручне існування людини. "Не має більше надії на смисл", – стверджує Ж. Бодрійяр у праці "Симулякри і симуляція" [3]. Такою поверхневою видимістю філософ вважає спокусу, її безсенсовність і пустоту. Вона реалізує стратегію видимості, зосереджуючи в собі не феномен несвідомого, а гри та виклику, коли жіноче не протиставляється чоловічому, а спокушає його. Спокуса виходить за межі бажання та насолоди, а тому протистоїть психічній бі-сексуальності, політичній владі, істині. Варто у даному сенсі говорити про "трансцендентальність спокуси", сила якої у слабкості та відсутності комунікації, жесту погляду, мислення. А відтак, "іманентна сила спокуси: все і вся відкинути, відхилити від істини і перетворити в гру, чисту гру очевидностей, і моментально переграти і перевернути усі системи смислу і влади; заставити очевидності крутитися навкруг себе, розіграти тіло як очевидність, позбавляючи його глибинного виміру бажання – бо усі очевидності відновлюються, – а тільки на цьому рівні системи вони крихкі і незахищені" [4, 62]. Власне тому для мислителя спокуса редукується до влади над очевидністю, яка спрямована проти буття і реальності.

Симулякри та пов'язані з ним маски виражають іронічно-ігрову сутність культури (Г. Дебор). Саме спектакль Г. Дебор вважає способом, за допомогою якого здійснюється сучасне буття. В ньому втрачається демаркаційна лінія між імітацією та дійсністю, маски замінюють реальних людей. А перетворення світу в спектакль очевидності з грою акторів, зовнішність без глибинно смислових акцентів є суцільним Діснейлендом. Зокрема, вагомим інструментом маніпуляції та проявом комерціалізації сучасної людини виявляється маска-імідж. Така маска постсучасної культури скерована на соціальне замовлення. Адже ринкові вимоги виступають головним стимулом заміни іміджу. Це утверджує погляди щодо феномену тотальної естетизації повсякденності у сучасному життєсвіті людини, що відстежується у розвантаженні думки, перевантаженні зору рекламами, вітринами, видовищами тощо. У цьому сенсі роль мас-медіа проявляється не тільки у впливі на світ людини, а у цілковитому його перетворенні у модель тотальної симуляції. Відтак, затребуваними виявляються такі культурні феномени, які мають загальноосяжний характер й опираються на повсякденний досвід. А візуальне екранне сприймання на місце світу реального ставить світ фантазмів, глибинне мислення, почуттєвість, переживання модифікує на поверхневі швидкоплинні реакції та швидкозмінні образи. Не дивно, що Ж. Бодрійяр говорить про "естетизацію" симулякрів, відповідно до якої система естетичних художніх образів витісняється гіперреальними об'єктами, за якими не існує реальності. Вона утверджує образи відсутньої дійсності – симулякри, які значно збіднюють смислове розмаїття естетичного. А вагомими рисами естетичного світосприйняття виявляється гра, іронія, шизофренія.

Відтак, новим способом орієнтації в сучасному культурному стані стає гра. Вже Й. Гейзінга ігровий інстинкт покладає в основу культури, оскільки, на його думку, культурне полотнище наскрізь пронизане ігровим елементом. В постмодерністському філософуванні гра есплікується крізь призму безкінечного комбінування множинності знаків, текстів, масок, голосів, цінностей. Окреслений ігровий прийом у мистецтві, що постійно готовий до нового комбінування й створення калейдоскопічної картини на основі частин художнього цілого, виражає колаж. Не дивно, що У. Еко нову онтологічну конструкцію називає хаосмосом, уподібнюючи її калейдоскопічній грі руйнації та створення нових комбінацій. Модель складної гри – лабіринт, який відкидає спрямованість, а формує новий образ світу безкінечних можливостей, що породжують все нові потенції руху в нікуди. Ігрова руйнація ціннісного центру виражається в запропонованому Ж. Деррідою понятті деконструкції як знищення логіки бінаризму та будь-якої ієрархічності, заперечення центризму, особливо це стосується логоцентризму. Деконструкція цілісності забезпечується іронічно-ігровими та інтертекстуальними принципами відмови від метаративних теорій, що претендують на всезагальність. Тобто гра й пов'язана з нею деконструкція є своєрідною стратегією переоцінки метафізичної рефлексії. Пропозиційність ігрового та деструкційного потенціалу в мові, життєсвіті закладає потенції багатовимірності, пропонуючи розрізненість смислів та їх відношень.

Саме за умови втрати цілісності та фрагментарності світу естетичний досвід шляхом гри та іронії постає універсальним способом його осягнення. Мовна мережа, яка пересновує текст, інтегрується в іронічний текст. Вже після "Критичних фрагментів" Ф. Шлегеля проблема іронії займає провідне місце в естетиці XIX-XX ст. В романтизмі іронія як життєва позиція та філософсько-літературний принцип є таким ігровим способом осягнення реальності, що засвідчує парадоксальність співіснування протилежностей. Ігрова форма іронії тут набуває рівня вищої естетичної категорії. В постмодерністському філософсько-літературному дискурсі світова іронія виявляє себе в процесах симуляції, деконструкції, не дивно, що для Ж. Бодрійяра тотальна симуляція світу є нічим іншим, як "іронічною моделлю". Іронія якраз і відкриває різновекторність простору інтерпретації множинності смислових пластів, вибудовуючись на іронічно-грайливому переосмислення попередньої культурної традиції. Етичні смисл тут виявляються вторинними стосовно естетичних. І якщо у романтичній традиції іронія в якості фундаменту суб'єктивної сваволі митця ігнорує дійсність, власне мистецтво, добродійність, то у постмодерні виникає можливість відстежити наслідки абсолютизації геніальності митця в його іронічному світобаченні від сп'яніння власною творчістю. Така поляризація етичного та естетичного експлікується на прикладі злочинної геніальності – генія − серійного вбивці. Тобто пріоритетне заперечення здатне реалізувати себе не лише в позитивному ракурсі витіснення гносеологічних настанов свідомо-

сті й протидії будь-якій обов'язковій регламентації, а й проявити себе в нігілізмі, виправданості зла, десакралізації абсолютів та вищих ціннісних ідеалів. Відтак, критична здатність заперечення в іронії закладає підстави для суб'єктивної сваволі митця, знищення позитивно ствердних начал людської буттєвості, приводячи до спустошеності й песимізму.

Водночас значне місце для розуміння своєрідності постмодерністського світобачення займає таке поняття, як шизоаналіз мистецтва. Зокрема, такі постмодерністські філософи, як Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі, психоаналізу протиставляють метод естетичного дослідження шизоаналізу, пасивному невротику – активного шизофреника. Вільну від будь-якої соціокультурної нормативності поведінку автори шизоаналізу інтерпретують як шизоїдну. Вона не редукується лише до вчинків психічно хворого (хоча такі дії стають вагомим полем досліджень), а інтерпретується в аспекті машинної реалізації бажань, надаючи перевагу несвідомому. А позаяк виявлення "несвідомого лібідо" в соціально-історичних процесах дістає найбільше втілення в царині мистецтва, то саме аналіз безумства, фантазмів, галюцинацій, що оприявнюються в художньому світі через творчу активність й вітальну енергію окремих митців, потребує особливої дослідницької уваги. "Літературні машини" − це ланки єдиної машини бажань, вогні, що готують єдиний вибух шизофренії" [5, 81], − зауважує Н. Маньковська. Тільки мистецтво здатне крізь призму фантазмів виразити виробництво бажань. Втіленням такого творця шизолітератури постає творчість А. Арто, а сам митець − уособленням письменника-шизофреника. Метод Арто "cruaute" – жорстокість, "театр жорстокості" як усвідомлення всезагальної дії жорстокості у повсякденності й основи будь-яких людських взаємовідносин. А звідси намагання демонстрації зла з елементами агресії, садизму на сцені, які, як вважає автор, повинні перевернути всі традиційні уявлення про театр. А відтак, як бачимо, резонності набувають спроби теоретичного ствердження маргіналізму. Проблема маргінальності інтерпретується як з допомогою філософсько-теоретичних, так і художньо-практичних засобів. Занурення в жахливе, яке неможливо оцінити традиційними критеріями добра і зла, морального та естетичного світосприйняття, знаходимо в романі П. Зюскінда "Парфумер". Цей постмодерністський твір-колаж, що поєднав історичний роман, детектив, казку та фантастику, а у філософському контексті акумулював романтичний гротеск Гофмана, філософську сатиру Вольтера та ніцшеанську теорію надлюдини, розкриває тему жахливої геніальності в мистецтві. У творі відстежується ігровий елемент з традицією, постійне балансування між високим та низьким, мистецтвом та життям. Головний герой Жан-Батіст Гренуй керується в житті тільки феноменальними нюховими здібностями й, намагаючись оволодіти світовою досконалістю, нищить життя, здійснюючи серію вбивств. Одержимий ідеєю створення єдиного неповторного запаху ароматної колекції, що має стати шедевром парфумерного мистецтва, він стає мисливцем за запахами. В пошуках нової краси Жан-Батіст нищить красу молодих невинних дівчат, адже для його "жіночої есенції" потребувалось 25 вбивств. Геніальний митець ароматів є носієм зла, бо головна цінність життя – ідеальний аромат – заперечує будь-які моральні цінності, демонструючи збайдуже до всього, окрім пристрасно-загостреного відчуття запахів. Не дивно, що таке буття поза моральнісною цариною на рівні несвідомих інстинктів П. Зюскінд називає "трупом", який жив "таким інтенсивним та спотвореним життям, як ніхто інший, хто живе у світі" [6, 156]. А тому парфумер протягом всього роману порівнюється автором з бактерією, кліщем, павуком, чудовиськом, але ніколи не визначається як людина. Жан-Батіст досягає бажаного ідеалу, а його досконалі парфуми, що мали стати вибухом всезагальної любові проявилися у похітливих оргіях, любовних збоченнях нестримної реалізації бажань багатотисячного натовпу.

Відтак, роман "Парфумер" розкриває наслідки абсолютизації мистецтва закладених романтичною традицією в неусвідомлену пульсацію енергії бажань як машинних процесів, натхнених шизофренічним інстинктом життя. А переосмислення фрейдівського лібідо Ж. Дельозом і Ф. Гваттарі зумовлює фундацію не психічного, а машинного несвідомого, декларуючи новий механічний пансексуалізм, відповідно до якого лібідо "заповнить соціальне поле несвідомими формами, галюцинує всю історію, зведе з розуму усі цивілізації" [5, 79]. Царина реалізованих бажань, на думку постмодерністів, має продуктивно творчий характер. Однак свобода, зосереджена у сфері бажань, ні в якому разі не контрольована, а відтак досить часто проявляється як сваволя, засвідчуючи рівноправність високого та низького, позитивного та негативного, елітарного та масового.

Властиво, за Ж. Батаєм ядро людської істоти становить негативізм – деструктивні прагнення руйнації, садизму, некрофілії. "Можна сказати, що Зло, − зауважує філософ, − будучи однією з форм життя, сутністю своєю пов'язане зі смертю, але при цьому дивним чином є основою людини. Людина приречена на Зло й повинна, у міру можливості, не сковувати себе межами розуму" [2, 28].

Отже, новоонтологічне розуміння людини за допомогою визначальних понять буття, існування, екзистенції замінюють суверенність (у цьому понятті зливаються значення верховної влади та вищої незалежності, проявляючись в необмеженій волі, силі, владі), трансгресії (переступання загальноприйнятих настанов соціокультурного буття, інтегрування по той бік обмежень і заборон) та гетерогенності (однорідній гомогенності розумності людської буттєвості протиставляється поле негідних, низьких, безчесних, насильницьких, брутальних явищ). Вона конституює реальність шокового порядку, оскільки їй іманентні афективні реакції різної інтенсивності, таке джерело енергії, що, на противагу однорідності, породжує інородне та цілком відмінне, необхідне для функціонування будь-якого суспільства. У сферу постмодерністського дискурсу переносяться такі характеристики людини, як влада та

сексуальність, тіло як джерело звільнення енергії. Теорія "звільнення бажань" виводить сексуальність з процесу виробництва (дискурсу, мови, бажання). Найвищою цінністю в людині проголошується потенціал, позаяк рушійна сила активності, навіть негативна, звільняє, на думку постмодерністів, від тотальності ідеологічних схем, чинить опір диктату логоцентризму. А своєрідна машинна концепція людини стосовно бажань продукує чистий, вибраний автоматично вибір, вільний від всіляких цілей.

Таким чином, ігрова свідомість сприймає культуру як симулякр і обігрує її, обумовлюючи зникнення реальності та заміну її системою симулякрів. У зв'язку з цим онтологічне розуміння естетичного смислу в якості небайдужого ставлення до світу, характерне для нової онтологічної парадигми в постмодерністському світобаченні, замінюється спокусами, бажаннями, грою з текстами, смислами, цінностями, що, пронизуючи життя, руйнують межі між ним та мистецтвом.

Традиційно прийняті естетичні категорії (гра, іронія, текст) набувають статусу загальнокультурних феноменів. Отже, новий образ культури вибудовується під впливом естетизації повсякденності, що передбачає розширення впливу естетичного на царину культури з характерною імпліцитністю етично-естетичної суперечності. А особливість проникнення естетичного в життєвий світ людини формує нове світовідчуття, пронизане такими властивими для постмодерну метафорами, як симулякр, спокуса (Ж.Бодрійяр), деструкція (Ж. Дерріда), бажання (Ж. Дельоз, Ф. Гваттарі), лабіринт (У. Еко), тощо. Вибудовуючись на іронічно-ігровій настанові, вони знищують універсальність загальнолюдських цінностей, призводять до роздвоєння свідомості і виправдовують витіснення моральних смислів у світі культури.

Використані джерела

1. Бадью А. Делез. "Шум бытия" / Ален Бадью ; [пер. с фр. Д. Скопина]. – М. : Фонд науч. исслед. "Прагматика культуры" ; Логос-Альтера, 2004. – 184 с.

2. Батай Ж. Литература и зло / Жорж Батай ; [пер. с фр. и коммент. Н. В. Бунтман и Е. Г. Домогацкой]. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 166 с.

3. Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляции / Ж. Бодрийяр // Философия эпохи постмодерна. – Минск, 1996. – Режим доступа: http//www.rus-lib.ru/book/30/eko/02/02-1/023-052.html.

4. Дебор Г. Общество спектакля / Ги Дебор ; [пер. с фр. М. Якубович]. – М. : Λογος (Радек), 2000. – 183 с. – (Πολιτικα).

5. Маньковская Н. Феномен постмодернизма : худож.-эстет. ракурс / Маньковская Н. Б. – М. ; СПб. : Центр гуманитар. инициатив ; Унив. кн., 2009. – 495 с. – (Серия "Письмена времени").

6. Зюскинд П. Парфюмер. История одного убийства / П. Зюскинд ; [пер. с нем. Э. В. Ветеровой]. – СПб. : Азбука, 1999. – 298 с.

УДК 111.852:159.2.7

Лариса Петрівна Ільчук
кандидат філософських наук,
старший викладач Київського національного
університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого

ТВОРЧА СПАДЩИНА МАРКА ШАГАЛА ЯК МІЖКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

У статті творчу спадщину Марка Шагала – видатного живописця минулого століття – проаналізовано як міжкультурний феномен. Розкрито вплив різних культуротворчих моделей на становлення естетико-художніх засад конкретних творів митця.

Ключові слова: *міжкультурний феномен, творчість, естетико-художні засади, зміст, образ, культуротворчі моделі.*

In this article the creative heritage of Mark Shagal – the prominent painter of last century – is analyzed as intercultural phenomen and is revealed the influence of different cultural and creative people on the formation aesthetic and art foundation of concreat works of painter.

Keywords: *intercultural phenomen, creation, heritage, aesthetic and art foundation, contents, image, cultural and creative models.*

Мета даної статті полягає у поєднанні естетико-мистецтвознавчого аналізу творчої спадщини видатного російсько-французького живописця, єврея за походженням, Марка Шагала (1887–1985) з проблемою міжкультурних зв'язків, яка виявляє специфічні стимули мистецької діяльності тієї чи іншої творчої особистості. В означеному контексті постать М.Шагала видається особливо виразною, оскільки його самобутня творчість сформувалася на перетині єврейської, російської та французької культур. При цьому сам митець демонстрував відкритість до сприймання різних національних традицій. Він

© Ільчук Л. П., 2013

легко адаптувався до тих чи інших впливів й володів здатністю як до їх творчого використання, так і до їх авторської переробки.

Творча спадщина митця постійно знаходиться в полі зору фахівців. Завдяки науковим розвідкам Н.Апчинської, А.Каменського, В.Мальцева, А.Мухіна, Л.Хмельницької, В.Шишанова та ін. її аналіз та оцінка представлені більш-менш цілісно. Водночас усе зроблене існує або в площині "чисто" мистецтвознавчого підходу, або пов'язане з науково-методичною діяльністю працівників музею Марка Шагала у Вітебську.

Специфічний зріз у дослідженні витоків та стимулів шагалівської творчості виявив відомий німецько-ізраїлівський психоаналітик Еріх Нойман (1905–1960), котрий, досліджуючи творчість митця, впритул підійшов до того, що сьогодні можна визначити як "міжкультурний феномен". Стаття Е.Ноймана "Замітки про Марка Шагала" вперше вийшла друком в Цюріху в 1954 році, тобто в той період, коли ідея "міжкультурності" теоретично ще не сформувалася. Не можна не враховувати і те, що Є.Нойман був професійним психоаналітиком і культурологічний зріз розгляду творчості митця – якби Нойман зважився його зробити – був би "розчинений" у психоаналітичних засадах аналізу художньої творчості. До позиції Е.Ноймана ми звернемося у цій статті пізніше, а зараз необхідно підкреслити, що потенціал культурологічного та естетико-культурологічного аналізу спадщини М.Шагала ще не вичерпаний і саме на цих аспектах нами і буде зроблений наголос.

Намагаючись розглянути творчу спадщину М.Шагала в контексті феномена міжкультурності, що, на нашу думку, виокремить її (творчої спадщини – Л.І.) культурологічний та естетико-культурологічний потенціал, необхідно підкреслити активну присутність поняття "міжкультурність" у працях сучасних українських філософів та культурологів. Водночас це поняття співіснує з низкою дотичних до нього понять, зокрема "діалог", "діалогічність", "спілкування", "граничність", "втягування" культур", "полікультурність" та ін. Специфіка цих понятєво-категоріальних модифікацій досить детально проаналізована українським культурологом В.Федем, котрий, зокрема, зазначає: "Культура поліфонічна. Вона, за висловом В.С.Біблера, представляє "втягування" всіх минулих і майбутніх культур в єдину цивілізаційну драбину, зрозуміти її можна у всезагальності, як безкінечний світ можливостей. Діалог культур актуалізує всезагальний зміст самого феномена "культура" [1, 48]. Підкреслимо, що В.Федь, – частково це зрозуміло і із змісту цитованого матеріалу, – спирається на засадничі ідеї відомого російського культуролога В.Біблера, на думку якого, "в сучасному тлумаченні діалогова сутність культури чітко простежується та актуалізується: культура є формою спілкування (діалогу) культур; культура є там, де є дві культури; культура – це граничність культур, момент взаємопочинання і взаємостановлення як культури" [2, 431].

Аналізуючи феномен "міжкультурності", В.Федь виокремлює складні стани процесу її (міжкультурності – Л.І.) реалізації, а саме: конфлікт та "творча суперечка". Ці дві константи він визначає як "іманентні чинники діалогу культур". На думку теоретика, в процесі діалогу культур особливої ваги набуває "сприйняття Іншого як справжньої цінності". Узагальнюючи позиції низки культурологів, В.Федь переконливо відтворює процес зняття конфлікту між культурами, що "вступають у діалог". На його думку, у цьому процесі важливо створити "помежову" ситуацію, при якій "толерантність до опонента" співіснує з "відстоюванням (часом жорстким та навіть жорстоким відстоюванням) власної позиції" [1, 50]. У такому контексті значної ваги, вважає теоретик, і набуває "творча суперечка", що активізує потенціал культуротворення, сприяє опануванню новими ідеями чи шляхами подальшого "руху" культури.

"Творча суперечка" активно задіює змістовні можливості спілкування, яке, на нашу думку, не слід, як це подекуди роблять культурологи, ототожнювати з діалогом. Ці стани, хоча і досить близькі, все ж мають самостійні ознаки. Так, спілкування значно виразніше виявляє морально-етичні засади діалогу культур, зокрема толерантність. Загалом, поділяючи положення статті В.Федя, підкреслимо, що ми розглядаємо ситуацію "міжкультурності" як наступний етап, що формується на підґрунті діалогу культур. Усе означене формує той теоретичний простір, в межі якого може бути трансформована творча спадщина М.Шагала, процес формування якої – в якості міжкультурного феномена – зазнав і спілкування, і діалогу, і творчих суперечок, і конфліктів.

М.Шагал народився у 1887 році у Вітебську – губернському місті, яке "наприкінці XIX століття мало 57 тисяч жителів, з яких приблизно половину складали євреї" [3, 7]. Вітебськ зіграє особливу роль у світоставленні майбутнього живописця і завжди буде асоціюватися з поняттям "дім". Як зазначає відомий російський мистецтвознавець Н.Апчинська, яка протягом значного періоду досліджує творчість митця, "серед шагалівських малюнків 1910-х років є зображення людини, яка несе на собі свій дім, – образ повною мірою автопортретний. В історії світового мистецтва навряд чи знайдеться другий художник, для якого рідний дім – в найконкретнішому й найширшому смислі цього слова – мав би таке значення, як для Марка Шагала" [3, 7].

Вітебськ став і своєрідним "професійним домом" для Шагала, оскільки – хоча і недовго – він навчався в майстерні Іегуди Пена – живописця, випускника Петербурзької академії мистецтв. У 1914 році І.Пен пише досить цікавий портрет молодого Шагала. Сьогодні у нас є змога зіставити цей портрет з шагалівським "Автопортретом", створеним у тому ж 1914 році. Обидва портрети відтворюють образ романтичної молодої людини, котра існує "над" брудною, бідною, безнадійною "звичаєвістю" вітебського дитинства та юнацтва. Від 1914 року тема польоту, тема існування "над" реальністю буде постійно присутня в творчості митця. Хоча пізніше у Шагала сформується суперечливе ставлення до

свого першого вчителя, проте з майстерні І.Пена почала своє творче життя ціла низка митців, творчість яких досить яскраво репрезентувала російське образотворче мистецтво першої половини ХХ століття: М.Аксельрод, Л.Зевін, І.Чашник, С.Юдовін.

На нашу думку, і початкова художня освіта, отримана М.Шагалом у Вітебську, і перші життєві враження, пов'язані з рідним містом, сприяли в подальшому становленню двох напрямків у творчості митця, а саме: трансформація у власний живопис російських фольклорно-етнографічних традицій та втілення у живопис "кодів" єврейської культури. Можна стверджувати, що міжкультурністю позначена не тільки спадщина митця в цілому, а й творчі витоки живопису Шагала.

У 1907 році М.Шагал їде до Петербурга, намагаючись продовжити освіту. Певний час він відвідував "Рисовальную школу общества поощрения художеств", яку очолював Микола Рерих, брав уроки живопису у Льва Бакста. Отримавши матеріальну підтримку від мецената Максима Вінавера, у 1910 році Шагал їде до Парижа, де потрапляє у середовище митців, котрі намагаються виробити принципово нові естетико-художні засади живопису. В означений період у Франції досить потужний розголос вже мають "фовісти", "футуристи" та "кубофутуристи". Під час перебування в Парижі, М.Шагал захоплюється живописом Ежена Делакруа, Гюстава Курбе, Поля Гогена, Вінсента Ван-Гога, вивчає та використовує, передусім, формально-технічні прийоми "фовістів". Шагалу виявляється близькою і "кольорова революція" Матісса. Експериментами з кольорами будуть просякнуті усі періоди творчого життя митця. Саме у цей час живописець зближується з такими відомими поетами як Г.Аполлінер та Б.Сандрар. Пізніше, вже у 40-ві роки, ставши визнаним майстром, М.Шагал відтворить довгий перелік імен митців, які вразили його у 1910 році, а саме: Сезанн, Моне, Мане, Ренуар, Сьора, Ван Гог, Матісс. У ці ж роки у статті "Замітки з приводу французького живопису" (ця стаття важлива для розуміння мистецтвознавчої позиції Шагала – Л.І.) він досить чітко висловиться щодо завдань й функцій мистецтва: "Я говорив собі: мистецтво це певна місія і не слід лякатися цього старого слова" [3, 200].

У перший паризький період діяльність М.Шагала доцільно визначити як творчо-пошукову. Він намагається, за висловом Н.Апчинської, покласти в основу "композиційних побудов…той же принцип контрасту й асиметрії, яка була визнана наукою ХХ століття відмінною особливістю всього живого. (Персонажі Шагала подекуди предстають з одним відкритим оком, взутими в один черевик і т.п.)" [3, 25]. Практично усі мистецтвознавці, хто аналізує творчість митця в умовах 191 – 1913 років, підкреслюють динамічність його картин, їх "вибуховий" характер, наголошують на намаганнях Шагала протиставити хаос гармонії. Живописець активно експериментує з просторовими й часовими вимірами, розробляючи той чи інший сюжет. При цьому, на відміну від футуристів чи кубофутуристів, Шагал не відмовляється від змісту як компоненту картини. Він також не відмовляється від того, що в ті роки починають називати "предметом": Шагал далекий від "безпредметного" мистецтва, яке в Німеччині на початку ХХ століття активно пропагує інший росіянин – Василь Кандинський. Перший паризький період, безсумнівно, багато в чому визначив подальші творчі пошуки митця, наблизив його до європейської мистецької спільноти, яка на початку минулого століття мала яскраво виражений інтернаціональний характер.

Відомий український естетик Л.Левчук, аналізуючи творчість Казимира Малевича, який був і співвітчизником, і сучасником Марка Шагала, цитує думку французького мистецтвознавця П.Юльтена, який звернув увагу на досить молодий вік тих митців, котрі розпочали "мистецьку революцію" на початку ХХ століття: "1900 рік – ХХ сторіччя починається. Всім їм, хто живе в Парижі, Римі, Нью-Йорку, Берліні, Москві, Санкт-Петербурзі, – від 15 до 25 років. Тільки що завершилося століття, яке, порушуючи календарні умовності, в деяких сферах творчості протягнеться ще декілька років. Поколінню перших великих живописців нашого століття приблизно двадцять років, а Пікассо й того менше. Браку – 18, Дюфі, як і Вламінку і Малевичу – 22, Татліну – 15, М.Дюшану – наймолодшому – 13. І зовсім незадовго до початку віку народився Ейзенштейн" [4. 5]. До переліку П.Юльтена доречно додати і Марка Шагала, якому у 1910 році виповнилося 23 роки.

Молодість митців мала як свої позитивні, так і негативні наслідки. До позитиву слід віднести їх відкритість до всього нового, їх неупередженість та незаангажованість ані в художньому, ані в політико-ідеологічному аспектах, адже згодом частині з цих молодих митців доведеться "писати" не лише творчу, а й соціальну біографію. Негативними наслідками молодості виявиться відсутність професійної підготовки, що подекуди приведе чи то до "руху навмання", чи то до дещо лихоманкового надолуження відсутнього знання. Наразі, незважаючи на суперечності молодого віку, протягом 1914 – 1920 років Шагал створює низку "знакових" робіт, які підтверджують появу самобутнього та самоцінного митця: "Дача", "Автопортрет", "Скрипаль", "Посвята моїй нареченій", "Голгофа", "Я і село", "Рожеві коханці", "Белла в білому комірці" та ін.

Після виставки, що пройшла в Берліні влітку 1914 року, М.Шагал повертається до Вітебську. Через рік він одружується з Беллою Розенфельд, яка була не лише його дружиною, матір'ю його доньки Іди, а й багаторічною музою: її образ відтворено на багатьох картинах живописця.

Роки першої світової війни та подальші революційні жовтневі події М.Шагал проводить на батьківщині, працюючи як в Петрограді, так і в Москві. Активна громадська позиція М.Шагала у перші післяреволюційні роки, його залучення до конкретних творчих акцій тогочасних митців зафіксована, зокрема, у щоденниках відомого російського мистецтвознавця Олександра Бенуа [5]. Саме у цей період М.Шагал долучається до театрального мистецтва і певний час працює у "Єврейському камерному

театрі", який очолював Олексій Грановський. М.Шагал розписує вестибюль театру та оформлює виставу "Вечір Шолома Алейхема", якою театр відкрився у 1921 році. Можна стверджувати, що у цей час поступово формується інтерес митця до різних видів та жанрів мистецтва.

П'ять перших післяреволюційних років М.Шагал активно співпрацює з молодим радянським урядом і, займаючи посаду повноважного комісара у справах мистецтва, відкриває у Вітебську "Народное художественное училище". Наприкінці 20-х років М.Шагал починає розуміти, що його мистецтво "не вписується" в програмні засади творчого руху під назвою "мистецтво і революція". Водночас на Заході він стає все більш відомим й затребуваним автором. Це підтверджує лист з Берліна, написаний поетом Рубінером – близьким другом Шагала: "Чи знаєш ти, що відомий тут? Твої картини породили експресіонізм. Вони продаються дуже дорого" [3, 77]. Скориставшись персональною виставкою, що проводилася в Литві (м.Каунас), Шагал з родиною у 1922 році виїздить з Росії. Після Литви, він певний час перебуває в Берліні, а у 1923 році переїжджає жити до Парижу. У 1937 році Шагал отримує французьке громадянство.

Роки Другої світової війни митець проводить в США, де восени 1944 року від сепсису несподівано помирає Белла Шагал. За висловом митця, після її смерті "на дев'ять місяців все вкрилося темрявою". Психологічно складне подолання пережитої травми трансформувалося у дві відомі картини живописця – "Весільні вогні" та "Поруч з нею", – що стали ще одним свідченням непересічної ролі, що відігравала в житті Шагала його дружина. У 1948 році митець повертається до Франції, де проживе останні 24 роки.

Накреслені нами певні віхи життєвого й творчого шляху М.Шагала підтверджують думку проте, що – певним чином – він був "людиною планети Земля", котра досить органічно співіснувала з різними культурними площинами. Досить показовою є оцінка митцем років перебування в США: "Я жив і працював в Америці під час всесвітньої трагедії, що зачепила усіх людей. Роки йшли і я не молодів. Але я міг черпати сили з атмосфери повної доброзичливості, що оточувала мене, і зберегти усі джерела мого мистецтва" [3, 135].

"Всесвітня трагедія", хоча і констатується митцем, але аж ніяк не впливає на джерела його творчості. Здатність адаптуватися до будь-яких умов існування, зберігаючи при цьому власне мистецтво, вирізняє Шагала серед інших митців його покоління. В означеному контексті досить виразно заявляє про себе необхідність не лише естетико-мистецтвознавчого аналізу природи та сутності "мого мистецтва" Марка Шагала, а й культурологічного. На нашу думку, одну з можливих моделей поєднання естетико-мистецтвознавчого та культурологічного підходів до спадщини живописця "будує" дослідження Е.Ноймана "Замітки про Марка Шагала", яке – ми вже зазначали, обґрунтовуючи мету даної статті – було оприлюднене у 1954 році.

Першими тезами статті Е.Ноймана є тези щодо місця творчої спадщини живописця в структурі образотворчого мистецтва початку XX століття, адже Шагал, на думку теоретика, не є "митцем-вулканом" зразка Ван Гога. Він також не є тим митцем, котрий "поступово вбирає в себе все більші й більші частини зовнішнього і внутрішнього світів. Він, нарешті, не є сюрреалістом. Хто ж він – Марк Шагал?" На це запитання Е.Нойман дає досить чітку відповідь, яка і стає лейтмотивом його наукової розвідки: "…ми торкаємося головного єврейського парадоксу в Шагалі: пророцтва, яке божество одягає не в словесну форму, як це повелося з давніх часів, а в форму таємничого образу – наочний приклад здвигу, що відбувся в єврейській душі" [6, 197].

Отже, творчість митця розглядається психоаналітиком Е.Нойманом крізь призму пророцтва, а феномен пророцтва "будується" на особливій чуттєвості людини. Так само, як і інші представники психоаналізу – З.Фрейд, К.Юнг, К. Хорні, Е.Фромм – Е.Нойман, аналізуючи процес творчості, наголошує на особливому значенні почуттєвої природи митця. Він підкреслює: "В його (Марка Шагала – Л.І.) роботах відчувається глибинна, але жодним чином не безформенна, реальність. Чарівний закон його живопису народжений єдністю почуттів, що відображено не тільки а кольоровому розвитку, але й в стосунках між символами, які вибудовуються навколо центру його картин" [6, 196].

На думку Е.Ноймана, "центр" картин М.Шагала є "породженням його позасвідомого, а не конструкцією його его": свідомість йде за позасвідомістю й живиться нею. Психоаналітик переконаний, що живописець володіє надзвичайно активною і, водночас, досить змістовною позасвідомістю, яка – значною мірою – наснажується провінціалізмом Шагала. Е.Нойман розуміє, що таке твердження може видатися досить дивним, проте наполягає на ньому. Для нього витоками "провінціалізму Марка Шагала" є "мілкобуржуазне єврейське містечко", де пройшло дитинство майбутнього митця.

Зазначимо, що на "провінціалізм" живописця, на відданість Вітебську – саме там розпочалося його життя – звертає увагу і Н.Апчинська, яка протягом багатьох років досліджує творчість Шагала. Посилаючись на його автобіографічну книгу "Моє життя", вона цитує наступне: "Хоча моє мистецтво не грало жодної ролі в житті моїх батьків, проте їх життя і справи вплинули на моє мистецтво" [3, 8]. Старший серед дев'яти дітей, Марк (справжнє ім'я Мойсей), від перших років життя вирізнявся особливою чутливістю і досить часто непритомнів, постійно "змішував" реальність з фантастичним, уявним світом, а мрійливість з допитливістю.

Е.Нойман вважає, що усі витоки своєрідної творчості М.Шагала слід шукати в дитинстві, "з якого він так і не зміг втекти, і в яке він повертався знову і знову, незважаючи на Париж, Європу, світові війни та революції". Внаслідок цього, пророцтво та чуттєвість доповнюються тим, що Нойман називає

"первинні образи". Сенс цих "первинних образів" полягає в "одночасності" внутрішнього і зовнішнього, минулого і сучасного, далекого і близького, божественного і людського, це "світ в душі та душа в світі". Саме "одночасність" "первинних образів" обумовила одну з досить рідких якостей живописних картин Шагала, а саме: "… в його картинах нема верху і низу, нема жорстких, неживих речей, нема межі між людиною і твариною, між людським і божественним". Тому ті, кого цікавить творчість митця, цілком спокійно сприймають зображення людини з головою вислюка, розуміючи, що це зовсім не пародія на людину, а їх спорідненість: світ людей – світ тварин.

Окрім зазначеного, творчість живописця, на думку Е.Ноймана, наснажується сексуально-еротичними захопленнями, своєрідним культом жіночого начала. Проте, на відміну від загальнолюдського розуміння і "сексуально-еротичного", і "жіночого" в творчості митців, що було властиве представникам психоаналізу, зокрема, З.Фрейду та К.Юнгу, Нойман розглядає ці "спрямування", ці "подразники" в творчості М.Шагала в конкретно національному аспекті: "Цей наголос на жіночому началі відбиває щось зовсім нове в світовідчутті єврейської нації, моральність і дух якої раніше були настільки патріархальними, що жіноче начало, пригнічене і майже гониме, могло говорити тільки іномовно" [6, 199].

Слід наголосити, що – як психоаналітик – Е.Нойман намагається рухатися в межах патографічного підходу (patos – хвороба, graphos – пишу – Л.І.), який визнавався психоаналізом в якості єдино правильного шляху пояснення стимулів, мотивів та змістовної сутності творчості конкретних митців. Керуючись вимогами патографії, психоаналітики проаналізували життя і творчість Леонардо да Вінчі, У.Шекспіра, Й.Гете, Ф.Достоєвського. Ш.Бодлера, Г.Флобера, Ф.Кафки та ін. При цьому в патографіях, як правило, "відпрацьовувався" мотив загальнолюдськості митців, їх, так би мовити, позанаціональний статус. Можна стверджувати, що патографія, здійснена Е.Нойманом, це один з небагатьох прикладів, коли митця свідомо "замикають" в межах конкретної нації. У другій половині XX століття простежується бажання психоаналітиків тісніше "прив'язати" того чи іншого митця до національного або соціального виміру, тобто звузити загальнолюдське до більш "заземлених" констант.

Порівняно з традиційними патографічними дослідженнями, патографія Марка Шагала, здійснена Е.Нойманом, має ще одну особливість: він залучає до аналізу архетипи. Так, "постать жіночої душі", за висловом Е.Ноймана, виходить за межі світу митця і виступає архетипічним символом (ніч або місяць, наречена або янгол, кохана або матір). Як особливо значущий архетип Шагала, теоретик називає "схожу на мадонну мати з дитиною". Цей архетип Нойман також трансформує у специфіку єврейської традиції, яку, на його думку, М.Шагал намагається досить коректно змінити. Мадонна з дитиною для євреїв, як стверджує Нойман, є вираженням колективних почуттів, це "регенеруюча емоційна сила жіночого начала". На відміну від традиційного сприйняття цього символу, Шагал намагався підкреслити його індивідуальність. У зв'язку з цим, Нойман висловлює досить дивну думку, яку він не намагається аргументувати, а лише констатує: мова йде про потужне "жіноче начало" самого Шагала, яке з'являється в його картинах і поступово починає домінувати.

Зазначимо, що в даному разі Е.Нойман не має на увазі конкретну жінку, любов до якої привносила б у контекст шагалівського світоставлення значення "жіночого начала". Як відомо, в житті М.Шагала певну роль відіграли три жінки. Ми вже зазначали, що любов'ю і музою митця – особливо на початку його творчої кар'єри – була Белла Розенфельд – перша дружина Шагала. Як зазначає Н.Апчинська, Белла, на відміну від Шагала, належала до багатої родини: її батько був власником кількох ювелірних магазинів у Вітебську. Але окрім матеріального аспекту, який міг зацікавити молодого митця, Шагал був закоханий у Беллу, протягом багатьох років висловлюючи їй щире захоплення й повагу. Незалежно від свого статку, Белла і сама по собі була здатна викликати інтерес: красива, добре освічена дівчина, яка цікавилася мистецтвом і планувала стати актрисою. М.Шагал досить відверто висловив своє захоплення дружиною у книзі "Моє життя": "Уся в чорному чи в білому вона пролітала крізь мої полотна, спрямовуючи моє мистецтво. Я не закінчив жодної картини й жодної гравюри, не спитавши в неї: так чи ні?" [3, 43].

Після смерті Белли в життя Шагала входить Вірджинія Макнілл-Хаггард – донька колишнього британського консула у США. Шагал майже на тридцять років старший від неї, але свою закоханість обидва сприймали досить серйозно. У них народився син Давид. Проте через кілька років, забравши сина, Вірджинія покинула Шагала. У 1952 році митець одружується з Валентиною Бродською – донькою відомого фабриканта.

На нашу думку, розмірковуючи над роллю "жіночого начала" в шагалівському світоставленні, Е.Нойман не мав на увазі ані Беллу, ані Вірджинію, ані Валентину. Залучаючи до аналізу творчості Шагала сексуально-еротичний аспект, певним чином "жонглюючи" поняттям "жіноче начало", Е.Нойман – врешті решт – все зводить до єврейського містицизму. Його ж теза щодо "кодування" в картинах Шагала певних знаків і символів іудаїзму, які здатні пояснити "секрети" єврейської культури, можливо, і має певний сенс. Але, на нашу думку, цей аспект спадщини митця вже виходить за межі "світської" культурології і вимагає спеціального аналізу.

Підсумовуючи поставлені і розглянуті у даній статті питання, слід, по-перше, підкреслити як потенціал біографічного методу, так і значення персоніфікованого підходу у виявленні специфіки культурологічного аналізу. Саме означені складові дозволяють зіставити життя і творчість митця, "вписати" їх у відповідний культурний контекст і об'єктивно оцінити зроблене ним. По-друге, наскільки дозволя-

ють межі статті, ми намагалися показати шляхи формування "міжкультурного" контексту, який може бути виявлений в творчості конкретних митців. "Міжкультурність" не є обов'язковою константою творчості, оскільки є чимало видатних митців, котрі сформувалися й реалізувалися в межах однієї культурної традиції. Наразі творчість митців, так би мовити, шагалівського зразка дає змогу показати, як "міжкультурність" спонукає до становлення самобутності й "авторської" сутності творчості. По-третє, на нашу думку, в процесі естетико-мистецтвознавчого аналізу творчої спадщини митця саме "міжкультурність" дає змогу виявити прихований потенціал тих чи інших творів, поглибити процес сприймання конкретних художніх образів та стимулювати уяву глядачів – носіїв різних культурних традицій.

Використані джерела

1. Федь В.А. Діалог культур в контексті глобалізаційних процесів: міжкультурний контекст / Федь В.А. // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: Альманах. – К., 2007. – Вип. 19.
2. Библер В.С. От наукочтения к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век / Библер В.С. – М., 1991.
3. Апчинская Н. Марк Шагал. Портрет художника / Апчинская Н. – М., 1995.
4. Левчук Л. Українська естетика XX століття в іменах: Казимир Малевич / Левчук Л. // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. Альманах. – К., 2006. – Вип. 18.
5. Бенуа А. Дневник. 1916 – 1918 / Бенуа А. – М., 2010.
6. Нойман Е. Заметки о Марке Шагале / Юнг К., Нойман Е. // Психоанализ и искусство. – М., 1998.

УДК 130.2

Олена Сергіївна Колесник
кандидат філософських наук, доцент,
докторант Національної академії керівних кадрів
культури та мистецтва

ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МІФОЛОГЕМИ СПУСТОШЕНОЇ ЗЕМЛІ

Міфологема Спустошеної землі, яка ґрунтується на уявленнях про "Правду короля", є однією з ключових для європейської художньої культури. В наш час вона знаходить вираження в різних видах та жанрах мистецтва, тяжіючи до трьох варіантів інтерпретації: реставраційного, революційного та антиутопічного.

Ключові слова: *антиутопія, Артурівський цикл, інтерпретація, міфологема, Правда короля, Спустошена земля, Шекспір.*

The Artistic Interpretation of the Mythologeme of the Wasteland. The mythological belief in the mystical role of the ruler demanded the proper kind of behavior both from the subjects and the ruler himself. This complex of rules was known as "the Truth of the King". The violations of the "Truth" was believed to lead to the disruption of the social and Cosmic laws. One of the results was the turning of the realm into the Wasteland. The mythologeme of Wasteland is well-known in most European cultures, especially in British, where it is connected with the Arthurian cycle and the search for the Grail. However, the role of the mythologeme is much more important, as it can be traced in many works of art, from Shakespeare to T.S. Eliot and far beyond. In the modern culture there are three main variations of the theme: 1) the "Return of the King", 2) the revolution, 3) the anti-utopia. All these variants are to be found in different national cultures in different media and genres, from Soviet children's tales to Hollywood blockbusters.

Keywords: *anti-utopia, Arthurian cycle, interpretation, mythologeme, Shakespeare, "Truth of the King", the Wasteland.*

Міфологізація культури XX-XXI ст. є загальновизнаним фактом, який все ще потребує як загального осмислення, так і уточнення окремих тенденцій. У зв'язку з цим важливо зрозуміти одну з ключових міфологем, яка лежить в підґрунті практично всієї західноєвропейської культури і може вважатися виразом одного з визначальних принципів "фаустівської душі".

В Україні міфопоетику ґрунтовно досліджували М.Грушевський, О.Потебня, І.Франко. В наш час евристичний потенціал мають праці О.Білокобильского, О.Кирилюка, С.Кримського, Н.Левченко, В.Личковаха, Н.Хамітова та інших авторів. Однак, якщо поняття "Правди короля" вже починає вводитися в науковий обіг, то міфологема Спустошеної землі ще не отримала належної уваги; тим більш не стала об'єктом комплексного культурологічного аналізу. Тому завданням дослідження є розгляд сутності цієї міфологеми та основних тенденції її інтерпретації в художній культурі.

Міфологема Спустошеної землі є одним з найбільш важливих інваріантів європейської культури, який раз за разом відтворюється в різних видах та жанрах мистецтва протягом декількох тисячо-

© Колесник О. С., 2013

літь. Їй можна підібрати паралелі в різних культурних традиціях, в тому числі далеко за межами Європи, оскільки вона ґрунтується на спільній для багатьох міфічних систем основі, проте саме для фаустівської культури ця міфологема стала визначальною.

Її підґрунтям є спільне для землеробських народів уявлення про те, що король як представник колективу вступає від його імені в шлюб з землею / богинею землі, уособленням якої вважалася королева. Саме цей шлюб освячував його владу (згадаємо Володимира та Рогніду – вірогідно, йшлося саме про легітимізацію влади над завойованими землями). Це уявлення збереглося в численних казках про "низькорідного" героя, який став царем завдяки шлюбу з царівною. Подібні уявлення були широко розповсюджені, в тому числі і на території України.

Щоб цей шлюб колективу та природи був успішним, правитель мав: 1) бути фізично досконалим (про це йдеться в багатьох текстах, від "Махабхарати" до "Одіссеї"), 2) вести себе відповідно до низки приписів. Оскільки правитель поставав земною персоніфікацією космічного порядку, від цього залежав стан народу та навіть родючість землі.

Вимога фізичного здоров'я не допускала до влади людей з тілесними вадами, а інколи приводила і до позбавлення правителя права на хворобу. Дж. Дж. Фрейзер зібрав великий матеріал про традиції ритуального вбивства старого царя [3]; можливо, він перебільшив, коли зробив висновок про всесвітнє поширення цього ритуалу, однак подібна тенденція дійсно існувала. Інша справа, що там, де царська влада зміцнилася, були введені нові ритуали: "оновлення" сил правителя, або страти його двійника-заступника. З часом акценти все більше зміщалися з фізичної досконалості на доброчесність правителя [1, 107]. Численні правила, яких він мав дотримуватися, варіювали від суспільно важливих норм (підтримання правосуддя, захист нужденних) до безглуздих та обтяжливих церемоній. Проте всі ці приписи розумілися як прояв космічних принципів, таких як давньоіндійська р(і)та, єгипетська маат, грецька феміда, ірландська фір флата – "Правда короля". Аналогічні уявлення подекуди перейшли в філософські вчення, зокрема, в теорію суспільної справедливості Платона. Крім того, віра в існування єдиного принципу, якому повинно підпорядковуватися все існування суспільства, цілком сумісне з біблійними ідеями, що й дозволило збереження міфологічних уявлень в християнізованій Європі.

Слід також згадати, що західноєвропейські королі, на відміну від російських царів, не розумілися як самодержці, які находяться вище закону. В якості стримуючих факторів в різні часи виступали уявлення про "Правду короля", потім – феодальна система з її правилом "васал мого васала – не мій васал", а згодом – і парламент. Відомо, до чого призвела спроба французьких королів прирівняти себе до держави.

Відповідальність покладалася не лише на правителів, а й на їхніх підданих – адже королі були лише представниками соціуму як єдиного цілого. В різних національних традиціях стан Космосу безпосередньо пов'язувався зі станом суспільної моралі. Це помітно у Гесіода, та в індійській класифікації "юг"; в кельтській та скандинавській міфологіях кінець світу починався з порушення людьми моральних заповідей. Тому вважалося, що недотримання "Правди короля" приводить до катастрофічних наслідків. Це могло бути миттєве знищення народу та країни (подібне до описаної Платоном загибелі Атлантиди). Однак частіше йшлося про безкінечну виснажливу хворобу землі та її мешканців. Саме такий стан в кельтсько-християнській традиції був позначений як Безплідна, або, точніше, Спустошена земля (Wasteland). В фольклорі багатьох народів, в тому числі українського, незважаючи на відсутність чіткого терміна, є "класичний" опис мертвої, чорної землі, яку герой має повернути до життя. Для цього він повинен або врятувати короля (якщо той зчинив свій фатальний гріх випадково та встиг покаятися), або ж змінити його в якості правителя.

Найбільш докладно ця тема розроблена в Артурівській традиції, де вона пов'язується з темою Грааля. Тут Поранений король зберігає велику святиню, якою не може скористуватися, і лише чекає ідеального рицаря, який повинен виправити ситуацію. Варіантів цієї оповіді існує дуже багато, причому релігійно-філософське осмислення в них досить відмінне: так, у валлійській історії Передіра ще чітко помітні язичницькі корені, а в "Парцифалі" Вольфрама фон Ешенбаха наявна вже суто християнська, хоча не завжди ортодоксальна, містика. Саме останній твір ліг в основу однойменної опери Р.Вагнера.

Але вплив міфологеми Спустошеної землі виходить далеко за межі Артуріани та її численних сучасних переспівів. Наведемо тільки декілька прикладів художньої інтерпретації цього мотиву в мистецтві Нового часу.

Одним з яскравих прикладів є шекспірівський "Король Лір". Тут ми бачимо не просто сімейні чи політичні проблеми, а кризу вселенського масштабу – це помітно і завдяки "участі" стихій у дії трагедії, і завдяки масштабним узагальненням, які роблять герої. В "Лірі" загального накопичення гріхів достатньо для початку всезагального розпаду; ерозії піддаються і людські зв'язки, і моральні цінності, і навіть значення слів. Вся Британія стоїть на грані перетворення на Спустошену землю. Характерно, що в двох кращих екранізаціях трагедії ми бачимо це наочно – пересохлий розтріскний ґрунт у Г.Козінцева, і замерзлу землю у П.Брука. Безпосереднім чином з міфологемою пов'язане і одне з основних місць дії – пустош (heath). В шекспірівському тексті Грааля нема, відроджувати "скривавлену країну" люди повинні самі.

Описом кошмарної подорожі героя по Спустошеній землі є поема Р.Браунінга "Чайлд Роланд до Темної вежі прийшов", назва та ідея якої відсилають водночас до фольклорної оповіді та до тексту "Короля Ліра". На відміну від Артуріани, і так само як у Шекспіра, перемога героя не гарантована, однак він кидає виклик силам спустошення. Інтерпретації інтерпретацій продовжується в культурі XX ст.:

"Елідор" А.Гарнера відсилає нас вже до фольклору, Шекспіра, та Браунінга; весь цикл романів С.Кінга "Темна вежа" є свого роду розгорнутим коментарем до цих самих джерел.

В популярній культурі XX ст. тема Спустошеної землі розробляється в трьох основних варіантах: 1) реставрації; 2) революції; 3) антиутопії.

Перший тип можна назвати "Поверненням Короля" за однойменним романом Дж.Р.Р.Толкіна. Тут йдеться про реставрацію законної династії, що має привести до відродження країни, яка потерпає під владою позбавленого харизми правителя. В сучасній фентезі цей мотив стає жанровим шаблоном, який використовується і в обробці сюжетів, не пов'язаних з міфологемою Спустошеної землі. В якості героя все частіше виступає дівчина ("Аліса в Країні Див" Т. Бертона, "Наусіка з Долини Вітрів" Х.Міядзакі, роман та фільм "Білосніжка і мисливець" тощо). Отже, принцеса рятує свою країну власноруч, не чекаючи рицаря. З одного боку, це відверто пов'язане з сучасними змінами гендерних стереотипів. Однак у кельтській міфологічній традиції чимало енергійних жіночих персонажів, тому новітнє прочитання не є зовсім надуманим.

Другий варіант має місце, коли законний правитель не тільки не може, а й не хоче бути праведним. Тоді єдиним варіантом постає скинення гріховної влади. Це дуже глибоко закорінене архетип не уявлення підтримує популярність революційної тематики, яка не користувалася б таким успіхом в культурах різних за соціальним ладом країн, якби була пов'язана виключно з ідеологією (про феномен звернення секулярної культури до сакральних сенсів див. [2]). Ця тема користувалася популярністю в фантастиці радянського зразку, починаючи з "Аеліти" А.М.Толстого. Однак тема, з якою успішно справився великий письменник, під пером епігонів поступово вироджувалася. З іншого боку, талановиті митці почали непомітно наповнювати революційну форму новим змістом. В цьому сенсі цікаво прослідкувати розвиток радянської "революційної казки", яка все більше тяжіла не до політичного, а до міфологічного прочитання теми. Якщо "Три товстуни" Ю.Олеши – це дійсно оповідь про соціальну революцію, то вже в "Королівстві кривих дзеркал" В.Губарєва замість повстання народних мас з'являться відновлення справедливості шляхом моральної перемоги. Ця тенденція досягає апогею в казках С.Прокоф'євої – в деяких з них абсолютно недвозначно описується Спустошена земля та відновлення космічної рівноваги за допомогою втручання природних сил. Отже, ми бачимо своєрідну реверсію жанру до міфічних форм.

Третій варіант інтерпретації теми Спустошеної землі пов'язаний з поширеним в XX ст. настроєм екзистенціального відчаю. Передчуття цього настрою є вже в Браунінга, але його герой ще має надію; крім того, він сам вибрав йти до Темної вежі. Але вже на початку XX ст. Т.С.Еліот дав назву "Спустошена земля" поемі, яка описує стан подій тут і зараз. Не передбачається ніякого бою, ніякого звільнення – є лише констатація внутрішнього розпаду та смерті культури. Настрої кінця цивілізації були відомі щонайменше з останньої чверті XIX ст., причому ця хвороба європейської культури періодично загострюється. В мистецтві одним з результатів стало зображення повсякденного життя як дистопії, яка може змінитися тільки на гірше. На жаль, реальна історія нерідко виправдовує цей песимізм, свідченням чому є Чорнобильська зона – Спустошена земля в серці Європи. Ця тема стає настільки звичною, що навіть постапокаліптична антиутопія вже не лякає публіку і стає ще одним розважальним жанром (свідченням чому є успіх вже п'ятої "Оселі зла" тощо). Ідея гріха правителя тут приймає форму антропогенної катастрофи, викликаної людським недоумством чи егоїзмом.

При всьому розмаїтті жанрів – від елітарної поезії до спагетті-вестерну та від філософського роману до фантастичного бойовика – для третього типу характерне розуміння Спустошеної землі як квазі-нормального стану світу. Але акценти можуть бути відмінні, причому "елітарна" культура тяжіє до песимістичної констатації безнадійності людського буття, а "популярна" – до ствердження шансу на виживання в неможливих умовах. Навіть "Герніка" П.Пікассо, яку можна вважати візуальним вираженням ідеї Спустошеної землі, самою силою свого трагізму долає пасивний песимізм. Слід згадати, що в міфо-легендарних першоджерелах стан Спустошеної землі не вважається незворотнім. Напевно, й сучасній культурі варто перейти від констатації проблеми до пошуків її вирішення. Як ми будемо тлумачити міфи, що керують нашим життям, так ми і будемо жити.

Відтак, у сучасній культурі міфологема Спустошеної землі у вигляді уявлення про неправильну владу, яка привела до порушення не тільки соціального, а й космічного балансу, присутня практично в усіх формах та жанрах мистецтва. Врахування цього міфо-філософського підґрунтя дозволяє точніше оцінити смислові підтексти конкретних творів мистецтва, а вивчення змін в її інтерпретації дає можливість прослідкувати світоглядні тенденції в різних напрямах мистецтва.

Використані джерела

1. Евсюков В.В. Мифы о Вселенной / В.В.Евсюков. – Новосибирск: Наука, 1988. – 176 с.
2. Столяр М. Религия советской цивилизации / Столяр М. – К.: Стилос, 2010. – 178 с.
3. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии / Дж.Дж.Фрэзер / Пер. с англ. – М.: ООО "Фирма "Издательство АСТ"", 1998. – 784 с.

УДК 1(091) 930.1 (229) (477)

Олена Миколаївна Сирцова
кандидат філософських наук,
старший науковий співробітник
Інституту філософії НАН України
імені Г. С. Сковороди

ІСТОРІОСОФСЬКА КОНЦЕПЦІЯ "ПОВІСТЕЙ МИНУЛИХ ЛІТ": ВІЗАНТІЙСЬКО-СЛОВ`ЯНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

У статті розкривається зв'язок етноісторичної концепції "Повістей минулих літ" зі свідченнями візантійського імператора Костянтина Багрянородного про слов'ян у трактаті "Про управління імперією".

Ключові слова: *Київська Русь, "нарци, еже суть словяне", пагани, Костянтин Багрянородний.*

The article demonstrates the coherence of the ethnohistorical conception of "Narratives of Begone Years" ("Povesti vremennyh let") with the testimonies of byzantine imperor Constantine VII Porphyrogenitus about the Slaves in the treatise "De administrando imperio".

Keywords: *Rus` of Kiev, Constantine VII Porphirogenitus, "Nartsi", Pagani.*

Гіпотеза про вихідний історичний зв'язок народу київської полянської держави росів-руси з етнотопонімікою Ілірика і народом Аренти-Паганії (ἡ Ἄρεντα, οἱ Ἀρεντανοί), описаним Костянтином Багрянородним в гл. 36 трактату "Про управління імперією" [3, 152–153], згадуваного венеціанськими хроністами під іменами Наренти й нарентан (Narenta) [9], а також арабськими географами як третя група росів, країна яких називалась Артанія (al-Arthānija) [2, 84, 95; 10, 103]] і нарешті, зазначеним Нестором/Сильвестром в "Повістях минулих літ" під ім'ям "нарци, еже суть словѣне", яке довгий час помилково ототожнювалось дослідниками із неслов`янським народом нориків [5; 6, 210; 4, 24, 421; 1, 40, 56], дозволяє певною мірою відійти від усталеної традиції обговорення двох історично різних етнонімів – поширеного в греко-візантійських джерелах οἱ Ῥῶς (роси) і відомого в латинських свідченнях балтійсько-кельтського Ruzzi (згідно із застарілою інтерпретацією: нібито від фінського Rūotsi), як лише двох різних вимов і транскрипцій одного й того ж етноніму, який відповідав населенню Київської Русі IX ст., і зрозуміти відому з літопису самоназву полян-киян "Русь" як результат зустрічного руху та номінативного взаємонакладання, з одного боку – найдавнішої спільної самоназви групи слов'янських племен "раси-роси-руси", які в V–VI ст. прийшли зі сходу і півночі за Дунай, розселившись між Подунав`ям та Адріатикою, й одне з яких, кероване князем Києм з ім'ям "поляни" в VII ст. перемістилося з Ілірика на Подніпров'я, а з іншого боку – самоназви другої слов'яномовної київської династії роду Рюриковичів як похідної від північного, балтійського етноніма "Русь", який наводиться Нестором у "Повістях минулих літ" у кількох переліках північних племен – географічному (I), етнолінгвістичному (II, IV, V), етносоціальному (III): I. "Въ Афетовѣ же части сѣдять русь, чюдь, и вси языци: меря, мурома, весь, моръдва, заволочькая чюдь, пермь, печера, ямь, угра литва, зимѣгола, корсь, лѣтьгола, любь" [4, 24]. II. "Се бо токмо словѣнескъ языкъ в Руси: поляне, деревляне, ноугородьци, полочане, дреговичи, сѣверъ, бужане, зане седоша по Бугу, послѣже же велыняне. А се суть инии языцы, иже дань дають Руси: чюдь, меря, вѣсь, мурома, черемись, моръдва, пермь, печера, ямъ, литва, зимигола, корсь, нерома, либь: си суть свой языкъ имуше, от колена Афетова, иже живуть въ странахъ полунощныхъ" [4, 28]. III. "Изъгнаша варяги за море, и не да имъ дани, и почаша сами в собѣ володѣти, и не бѣ в нихъ правды… И идоша за море к варягомъ, к руси. Сице бо ся зваху тьи варязи русь, яко се друзии зовутся свие, друзии же урмане, анъгляне, друзии гъте, тако и си " [4, 36]. IV. "Бѣ единъ языкъ словѣнескъ: словѣне, иже сѣдяху по Дунаеви, их же прияша угри, и морава, и чеси, и ляхове, и поляне яже нынѣ зовомая русь. Симъ бо первое преложены книга моравѣ, яже прозвася грамота словѣньскаа, яже грамота есть в Руси и в болгарѣх дунайскихъ" [4, 40]. V. "А словеньскыи языкъ и рускый одно есть от варягъ бо прозвашася русью, а первое бѣша словене; аще и поляне звахуся, но словеньскаа рѣчь бѣ. Полями же прозвани быши, зане в поли сѣдяху, а язык словенски един " [4, 42].

Всі п'ять переліків-визначень ясно вказують на те, що відповідно до етно-історичної концепції Нестора/Сильвестра поляни-кияни (роси) усвідомлювали себе насамперед слов'янами ("словенами" у широкому значенні слова) і по території, і по історії, і по мовній спільності за Дунаєм, а варіант самоназви "Русь" було прийнято ними лише в IX ст. разом з другою, що прийшла з півночі, але також слов'яномовною, як і перша князівської династією. Крім того, "Русь" для літописця – це етнонім не просто

© Сирцова О. М., 2013

північного "Афетового", а саме "заморського" походження, тобто той, що був сприйнятий від народу, який розселявся "за морем" ("и идоша за море к варягомъ, к руси "). Він також ясно відрізняє "Русь" від таких народів як "свие", "урмане", "анъгляне", "гъте". Оскільки ж "свие" для нього "друзии", а популярна в дослідженнях скандинавістів етимологія "Руси" від Rūotsi спирається навіть не на самоназву, а на фінську назву шведів ("свеїв"), то в етногеографічному аспекті більш імовірним виглядає походження назви "Русь" у слов'ян від кельтської самоназви німецького народу ругів (Ruzzi), який в IV–V ст. населяв острів Rugia в південно-західній частині Балтійського моря, звідки самі кельти до кінця V-го ст. вже перемістилися на Дунай. А на їх місце, відповідно до археологічних свідчень, в VI-му ст. острів і прилегле узбережжя був заселений слов'янами, яких називали не тільки ругами відповідно до кельтської географічної назви місця розселення, а й руянами, рунами, ранами, ренами й рутенами. На кельтське походження з острова Ругія (Rugia) назви другої слов'янської династії київських князів вказують і письмові латинські (германські) джерела, в яких княгиню Ольгу називають regina Rugorum, русів – "ругами", Балтійське море – "морем Ругів" (Mare Rugianorum), а князя русів – королем "землі ругів, яку ми звемо Русією" (terra rugorum quem nos vocamus Russeium) [8, 13–19].

Розвиток дослідження передісторії київських полян-росів (οἱ Ῥῶς) в Ілірику й Далмації з урахуванням кельтської версії походження вимови імені "Русь", засвоєної слов'янами-мореплавцями на острові Ругія, можна продовжити тепер прояснення цієї передісторії в тому аспекті, що після першого із зазначених літописцем витіснення волохами з Дунаю друге (аварське) витіснення [4, 24, 28] слов'ян у VII ст. з Ілірика торкнулося не тільки полян-землеробів Наренти, які рушили південним морським шляхом на Подніпров'я, а й частини нарентан-мореходів, які під іменами "ренів" або "рентан" (Theoph. Cont. : οἱ ῥεντανοί) [11] змогли новоосвоїти раніше вже освоєний кельтами острів Ругію. Тобто йдеться про те, що слов'янами, які заселили цей острів в VI–VII ст., могли бути мореходи-переселенці з Illyricum superior (Далмації), що належали до того ж невеликого слов'янського народу (н)арентан-паган, описаного Костянтином Багрянородним, який пізніше в IX ст. став прозиватися в джерелах серед найбільш знаних мореходів (піратів) південних морів, складаючи в цьому значну конкуренцію арабам, критянам і скандинавським вікінгам-мореплавцям. У цьому сенсі визначення "варяги" (οἱ βαραγγοί) у греків могло використовуватися стосовно всіх мореходів, які займалися морською торгівлею, військово-морською службою в імперії, розбійними нападами на узбережжі і морським піратством, тобто мореплавством у всіх його проявах.

Відтак, південно-балтійські варяги-мореходи острова Ругія (руги-руси) можуть бути зрозумілими в аспекті володіння слов'янською мовою ("се бо токмо словѣнескъ языкъ в Руси") і майбутньої цілковитій сумісності в побуті і звичаях з досить розбірливими у своїх навіть дохристиянських обрядах полянами-киянами, які, згідно з Нестором/Сильвестром, вважали що сусідні слов'янські племена, зокрема "древляне живяху звѣриньскимъ образомъ, живуще скотьски" [4, 30], як представники того ж самого слов'янського народу нарентан/"нарців", вихідців з якого візантійці, як і балтійських найманців, могли називати "варягами" не в етнічному, а у військово-морському сенсі. Етнічний аспект цієї назви проявлявся у греків тоді, коли вони вживали його з етногеографічним доповненням: οἱ Ῥωσοβάραγγοι або οἱ βάραγγοι Ῥῶσ у значенні мореходів слов'янського народу росів.

За такого розумінні походження слов'янського населення острова Ругія і слов'янського роду Рюрика, що осів не пізніше VII–VIII ст. на балтійському Помор'ї, дещо по-новому може прочитуватися і формула Нестора: "от варягъ бо прозвашася русью, а первое бѣша словене; аще и поляне звахуся, но словеньскаа рѣчь бѣ" [4, 42], яка саме і могла означати, що "Русь" – це ім'я тих слов'ян-мореходів, які після витіснення аварами з Ілірика з'явилися на південній Балтиці, і зокрема, на кельтському раніше острові Ругія, де взяли друге ім'я "ругів" (Ruzzi) за місцем нового розселення. І вже від цих лише фонетично "кельтизованих" слов'янських варягів-рентан ім'я "Русь" (Ruzzi – Runi – Rujani – Rani – Reni – Rutheni) в IX ст. прийняли київські подніпровські "росо-поляни", які також колись вийшли з "полів" між Дунаєм і Адріатикою, але в іншому південному напрямку. Щодо самої ймовірності освоєння колишніми мореплавцями Далмації (н)арентанами балтійського острова Ругії, можна зазначити, що їх поява на Балтиці являла собою одну з досить характерних історичних версій адаптації давніх слов'ян після витіснення їх з Ілірика аварами в німецько-балтійському регіоні в цілому поряд з полабськими і лужицькими сербами.

Додатковим підтвердженням ймовірності приходу в той час на південну Балтику, Помор'я і особливо на раніше кельтський острів Ругія тієї "всієї Руси", про яку сказано в літописі: "и пояша собѣ всю русь, и приидоша к словенам первое, и срубиша город Ладогу, и сѣде в Ладозѣ старей Рюрикъ... " [7, 16], саме з Ілірика, а ще точніше з Далмації, слугує досить показова топоніміка Ладозько-волховського регіону, де такі характерні балканські назви, як, наприклад, погост Дунай, річка Рагуша або такі поселення на Волхові, як Любша і Велеша, а також Лучно на берегах Ільменя, могли бути повтореннями назв тих місць, звідки слов'яни прийшли. Крім того, саме в цих місцях археологи знаходять прикраси Балканського металургійного комплексу, що відносяться до VI–VII ст.

Прояснення більш складного, ніж зазвичай пропонувалося вважати в скандинавських дослідженнях, етнографічно подвійного маршруту і характеру взаємонакладання в джерелах етнонімів Ruzzi і οἱ Ῥῶς дозволяє зрозуміти, нарешті, чому при неодноразовому підкресленні Нестором того, що назва "Русь" була прийнята Києвом з Півночі від заморських варяг, яких словени-новгородці, разом з

іншими племенами данниками спочатку прогнали, не давши їм данини, а потім вирішили запросити (під 862 (6370) роком), він сам у літописному оповіданні постійно прикладає ім'я "Русь" лише до Київської, Чернігівської та Переяславської землі, а Новгородську землю так не називає, хоча варяги Руси "заморської" були запрошені, як сказано, саме словенами-новгородцями, тоді як кияни "за море" не ходили і Русь варязьку, як відомо, не запрошували. Чому ж вийшло так, що кияни взяли самоназву "Русь" від династії Рюриковичів, а новгородці не прийняли і могли називатися "Руською землею" лише в сенсі поширення на них престольної влади Великого князя Київського, а також плати данини заморським варягам (до смерті Ярослава)?

Відповідь, очевидно, полягає в тому, що русь-поляни і русь-ругіани для літописця виступали в їхній передісторії в Ілірику територіально єдиними і спорідненими з росами-нарентанами, тоді як новгородці етнічно визначалися ним як інше, хоча і єдине по мові слов'янське плем'я "слов'ян" з дещо іншими звичаями, ніж у киян, які здавна вважали себе вищими за новгородців (як це особливо помітно, зокрема, в літописному апокрифі про мандрівку апостола Андрія [4, 26] і статті 907 (6415) року, де учасникам походу і перемоги над греками словенам-новгородцям київський князь Олег наказав дати вітрила "кропинны", тоді як руси-киянам – вітрила "паволочиты" [4, 46]) й іншим місцем попереднього розселення в Ілірику, яке, очевидно, може бути згодом прояснене. Коли ж згадані (на)рентанські варяги, які після витіснення з Ілірика на кілька століть осіли на південно-балтійському острові Ругія (звідки наїздами збирали данину зі словен-новгородців, чуді, мері і кривичів, а також робили набіги на прусів), у другій половині IX ст. після Волхова, Ладоги й Новгорода з'явилися в Києві на Дніпрі, відбулося, ймовірне, етнічне та мовне взаємовпізнавання полян і ругів/русів/рентан (відповідно до колишньої мовно-територіальної єдності в Ілірику під ім'ям народу Наренти/Паганії – нарців).

У загальнослов'янському і загальноєвропейському історіософському аспекті значення появи південно-балтійської групи руси (ругіан) слов'янського походження в росо-полянському Києві виходить за рамки локальної історії Києва та Подніпров'я, оскільки показує, що ті дві групи росів, які в VII ст. вийшли різними шляхами з Ілірика, відновивши в середині IX ст. на території подніпровської Руси свою давню мовноетнічну спільність, завершили разом з тим і об'єднання в єдиний круговий європейський шлях двох раніше окремих водних шляхів: південного – "изъ грекъ по Днѣпру", яким пройшли колись переселенці з Ілірика (Далмації) росо-поляни, і північного (балтійсько-середземноморського) "изъ варягъ въ греки", яким приблизно в той же час досягли балтійського острова Ругія мореплавці Паганії – арентани-рентани-руги, і яким вони пізніше, подібно скандинавським вікінгам могли робити рейди-набіги в басейн Внутрішнього (Середземного) моря. Саме після об'єднання цих двох груп росів у Києві шлях "изъ варягъ въ греки" і "изъ грек по Днѣпру", міг бути зрозумілим сучасниками як "шлях росів" не тільки від балтійського "Mare Rugianorum" Дніпром до Понту Евксинського, названому у Нестора/Сільвестра "еже море словеть Руское", а й у протилежному напрямку від Балтики до Середземного моря, Босфору Фракійського і Понту Евксинського. Таке бачення цього кругового європейського морського шляху, як освоєного в цілому трьома групами росів, в решті об'єднаними в Києві, відображає ідейно-ключовий для "Повістей минулих літ" апокриф про апостола Андрія, який, відповідно до розповіді, пройшов цим шляхом від Синопа і Херсонеса на Понті Евксинскому, потім від Понта по Дніпру до Києва і далі до Новгорода, а звідти до Риму і Константинополю, звідки знову повернувся до Понту Евксинського.

Використані джерела

1. Вилкул Т. Толковая Палея и Повесть временных лет. Сюжет о "разделении язиыкъ" // Ruthenica / наук. ред. В. Рички, О. Толочка. – Том VI /Вилкул Т. – К.: Інститут історії України НАН України, 2007. – С. 37–85.

2. Древняя Русь в свете зарубежных источников: Хрестоматия / Под. ред. Т. Н. Джаксон, И. Г. Коноваловой и А. В. Подосинова. – Т. III. Восточные источники. Сост. части I – Т. М. Калинина, М. Г. Коновалова; части II. – В. Я. Петрухин. – М.: Русский Фонд Содействя образованию и науке, 2009. – 264 с.

3. Константин Багрянородный. Об управлении империей. Текст, перевод, комментарии / Под ред. Г. Г. Литаврина и А. П., Новосельцева /Константин Багрянородный. – М.: Наука, 1991. – 496 с.

4. Памятники литературы Древней Руси. Начало русской литературы. XI – начало XII века. Вступит. статья Д. С. Лихачева / Сост. и общая ред. Д. С. Лихачева и Л. А. Дмитриева. Комментарий О. В. Творогова. – М.: Художественная литература, 1978. – 463 с.

5. Повесть временных лет. Ч. 1: Текст и перевод / Подгот. текста Д. С. Лихачева, Б. А. Романова. – М.; Л: Изд-во АН СССР, 1950. – 405 с.

6. Повесть временных лет. Ч. 2: Приложения. Ст. и коммент. Д.С. Лихачева / Под ред. В.П. Адриановой-Перетц. – М.; .Л.: Изд-во АН СССР, 1950. – 556 с.

7. Полное собрание русских летописей. – Т. 38. Радзивилловская летопись. – Л.: Наука, 1989. – 178 с.

8. Скляренко В. Г. Русь и варяги: Історико-етимологічне дослідження /Скляренко В. Г. – К.: Довіра, 2006. – 119 с.

9. Iohannis Diaconi Chronicon // Chronache veneziane antachissime / Publ. A cura di G. Monticolo. – Roma, 1890. – Vol. 1. – P. 59–171.

10. Lewicki T. Znajomość krajów i ludów Europy u pisarzy arabskich IX i X w. /Lewicki T. // Slavia Antiqua. – Warszawa; Poznań, 1961. – T. VIII. – S. 61–124.

11. Theophanes Continuatus // Theophanes Continuatus, Ioannes Cameniata, Symeon Magister Georgius Monachus / E rec. I. Bekkeri. – Bonnae, 1838. – P. 1–481.

УДК 18:7.01

Світлана Петрівна Стоян
кандидат філософських наук,
доцент Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

МОНОГРАМИ, ГЕОМЕТРИЧНІ ЗОБРАЖЕННЯ Й СИМВОЛИ РИБИ, РИБАРЯ У РАННЬОХРИСТИЯНСЬКОМУ ЖИВОПИСІ: філософсько-культурологічний аналіз

У статті автор досліджує перші образотворчі зображення раннього християнства, а саме: монограми, геометричні символи й образ риби та рибаря, які є одними з найперших візуальних зображень катакомбного живопису.

Ключові слова: *символ, знак, монограма, християнство, причастя, коло, трикутник, риба, рибар, катакомбне мистецтво.*

The article explores the first visual images of early Christianity, namely, monograms, geometric symbols and image of the fish, which is one of the first visual images catacomb paintings.

Keywords: *symbol, sign, monogram, Christianity, communion, circle, triangle, fish, fisherman, catacomb art.*

Актуальність дослідження перших ранньохристиянських символічних зображень полягає у тому, що ми отримуємо можливість простежити за становленням й розвитком християнського живопису, починаючи з перших етапів його формування та зародження, а також встановити сутність і характер символічних аспектів у ньому, що суттєвим чином вплинули на подальший розвиток європейського живопису.

Дослідженням ранньохристиянських символів займались В. В. Бичков, В. Н. Лазарєв, О. Ф. Лосєв, О. Н. Овчинніков, О С. Уваров, Б. А. Успенський, М. П. Холл та інші.

Мета статті – дослідити особливості використання у ранньохристиянському живописі зазначених символічних зображень, а також з'ясувати особливості їх змістовного наповнення й тлумачення.

Із виникненням і розповсюдженням християнства у перші століття нашої ери на території сьогочасної Європи (особливо колишньої Римської імперії) поступово починає формуватися абсолютно нова культура, яка, з одного боку, кардинальним чином протиставляє себе язичницькому – елліністично-римському світу, а з іншого – абсолютно природно наслідує значну частину старих традицій, органічно вплітаючи їх у канву нових поглядів. Кардинальні трансформації відбуваються й у лоні образотворчого мистецтва, відношення до якого у межах християнства коливаються від принципового відмежування й засудження візуальних образів як сфери ідолопоклонства до поступового їх виправдання і введення у культову практику.

Оскільки розгляд поглядів отців-апологетів на сферу образотворчого мистецтва складає окремий розділ нашого дослідження й не може бути розгорнуто представленим у межах даної статті, обмежимося лише ремаркою про те, що їх відношення до будь-яких візуальних зображень (у переважній більшості) було вкрай негативним, бо порушувало другу заповідь Мойсея про те, що не можна зображувати ані те, що на небі, ані те, що на землі, щоб не створювати собі кумирів [1, 73]. У своїй радикальності щодо цієї позиції відзначився Тертуліан, який у майбутньому став "ідейним батьком" іконоборців.

Натомість жорстокі переслідування перших християн з боку представників римської влади спонукали віруючих ретельно приховувати особливості свого культу, використовуючи у вигляді "кодових знаків", що вказують на приналежність до християнської віри, прописні слова, які у переважній більшості містилися на саркофагах померлих християн. Як зазначає у своєму ґрунтовному дослідженні ранньохристиянської символіки граф Олексій Уваров, словосполучення "in pace" у перші століття н.е. було широко розповсюджено у християнських похованнях й уособлювало таїнство Хрещення, Миропомазання й Причастя [2, 152]. Але оскільки такий досить прямолінійний спосіб прочитання досить швидко був розкритий язичниками, виникла нагальна необхідність у створенні додаткових запобіжних заходів, що захищали б таємницю віри від непосвячених. "Занадто ясне розуміння символів, розповсюджене між усіма християнами, могло позбавити символічну мову тієї таємниці, яка складала головну мету її походження" [2, 69].

Ці побоювання і обережність були цілком виправданими, адже саме у цей час язичники починають активно впроваджувати, на противагу християнському віросповіданню, культ Мітри, який намагається активно конкурувати із християнством, майстерно маскуючись і вводячи в оману численних прихильників надзвичайною схожістю своїх обрядів із християнськими. "Вибір, зроблений язичниками, був доволі вдалим, і можна вважати, що вони не без наміру, намагалися зменшувати занадто різкі відмінності цього культу. Від того з'явилась подібність між містеріями Мітри й обрядами християнської церкви, й схожість така безсумнівна, що заперечувати її неможливо, хоча причина такої схожості залишається невирішеною" [2, 71].

© Стоян С. П., 2013

Культ Мітри був певною трансформаційною формою вчення Заратустри (Зороастра) і був пов'язаний із культом сонця, який почав розповсюджуватися на території Римської імперії завдяки впливу перських містиків у першому столітті н.е. Як і перші християни, адепти Мітри здійснювали свої богослужіння у печерах, що також були розписані різноманітними зображеннями релігійного характеру. Дослідники виділяють наступні фактори схожості між культом Мітри та християнством: "ідентифікація об'єктів поклоніння із сонцем і світлом, легенди про пастухів та дари, про потоп, постійна поява в мистецтві вогняної колісниці, отримання води із скелі, використання дзвоника і свічки, святої води й причастя, освячення неділі й 25 грудня, акцент на моральному кодексі, утримання та самоконтроль, доктрини неба і пекла" [3, 39] тощо.

Відтак, реальна загроза прямих запозичень і розкриття таємниць релігійних обрядів перших християн змусили їх вдаватися до додаткових запобіжних заходів, що мусили посилити охорону основних символів віри від язичницького світу і надійно приховати їх від непосвячених. Саме тоді виникають перші скорочення (принцип, до речі, запозичений саме у язичників), які складаються лише із перших літер найбільш значущий і важливих слів, що уособлюють християнську віру. Але на цьому ускладнення прочитання не завершується – ці літери зливаються воєдино, створюючи умовний знак – символ – монограму, що вказує на приналежність до таїнств віросповідання. Однією із перших монограм стає монограма Христа, що складається із перших літер його імені, написаного давньогрецькою мовою – Χ. Ρ. (від ΧΡΙΣΤΌΣ), злитих воєдино. Як зазначає Уваров, ці літери також пов'язані із скороченням слова "рах" і також означали "мир, спокій духовний, рай" [2, 75].

Ця монограма також вже у перші століття н.е. використовується й у поєднанні з геометричними символами, а саме – із трикутником та колом, перший із яких виводить нас на ідею Святої Трійці, а другий пов'язаний з ідеєю завершеності, досконалості та вселенської гармонії, яку ми знаходимо не лише у давньогрецькій традиції, але й набагато раніше у східних релігійних віруваннях, де подібний символічний зміст закладається в образ мандали. У цьому контексті невипадковим постає висловлювання Климента Олександрійського, який був дуже обізнаним щодо різнопланових значень давніх символів: "Син Божий є безкінечне коло, в якому усі сили сходяться" [2, 43].

На одному із знайдених ранньохристиянських зображень, яке датується першими століттями н.е. "ми знаходимо ті ж основи при виразі ідеї про Св. Трійцю, але тут злиті дві геометричні фігури: коло, яке за Піфагором, виражало повну досконалість, а на давніх пам'ятках разом із тим означало безсмертя, й трикутник, вписаний у нього" [2, 41]. Досить часто у печерних малюнках під з монограмою Христа зображувався трикутник, який вказував на безумовний зв'язок Спасителя зі Святою Трійцею. Спочатку над трьома боками трикутника могли зображуватися ще три крапки, а над ними – монограма Христа.

Дещо пізніше по обидва боки монограми починають розміщувати перші літери грецьких слів Альфа і Омега Α і ω, що відсилають нас до символічних образів Одкровення Св. Іоанна Богослова: "Я є Альфа і Омега, начало й кінець, говорить Господь, який є і був і гряде, Вседержитель" [1, 1325]. "По зауваженню пана Россі, перший приклад Α і ω по боках монограми зустрічається у 355 році. Перший із цих написів знайдений у Франції" [2, 42].

Окрім цього, літера Χ, яка за своїм нарисом візуально нагадує хрест, розп'яття, у вигляді якого часто і зображується навіть у цій монограмі у перших християн, сягає своїми коренями ще у античний символізм. "Платон для роз'яснення, яким чином душа всесвіту, що зветься у нього також і Сином Творця, однаково всюди розповсюджена й однаково впливає на усі сторони, порівнював її з грецькою літерою Χ. Із отців Церкви св. Іустін ретельно розвиває символізм цієї літери, говорячи "І те, що Платон у Тімеї, говорить у фізіологічному відношенні про Сина Божого, коли передає, що Він (Бог) помістив Його у всесвіті подібно до літери Χ, він також запозичує у Мойсея" [2, 75]. Граф Уваров наводить переказ писань Мойсея, де йдеться про випадок, що стався на шляху виходу з Єгипту. На ізраїльтян напали отруйні змії, єхидни та інші небезпечні для життя тварини, знищити яких допоміг зроблений Мойсеєм хрест, що він поставив у святій скінії й закликав народ увірувати в цей образ, отримавши через нього спасіння, після чого усі плазуни були знищені [2, 75]. По суті, у такий спосіб він передрік і передбачив прихід Спасителя, одним із символів якого став Хрест – вказівка на спасіння й життя вічне. Так символічне значення літери Χ відсилає нас не тільки до Старого Заповіту, а й до творів античних авторів, які у свій спосіб також відзначали приналежність цього символу до найвищої божественної іпостасі.

Також особливого змісту набуває літера Τ, яка спрямовує до символічного значення хреста, на якому був розіп'ятий Спаситель. Вона зустрічається як на саркофагах, так і в римській печері св. Каллісти й датується третім століттям н.е. "Літера Τ вже прямо поставлена одна, як символ хреста й самого розп'яття, над серединою імені померлої" [2, 81].

Наступна монограма – ΙΧΘΥΣ також пов'язана безпосередньо із Ісусом, складається із перших літер давньогрецьких слів Ісус Христос Син Божий Спаситель і у результаті скорочення утворює слово, що у перекладі означає риба. Саме це значення дає перший поштовх до виникнення одного із перших символічних зображень – риби, що, зрозуміло, відсилає нас як до образу самого Христа, так і до образів самих віруючих-християн, що символічно уподібнені до риб. По суті, символ-слово породжує символ-зображення, за допомогою якого втаємничення християнських позначень набуває абсолютно нового – образотворчого виміру. Сила візуального образу поступово починає приборкувати шалений супротив, виявляючи невгасаючу позасвідому потребу людини у візуальних образах.

"Перший іконний знак (…) знаходиться на Селунському написі, що належить до другого століття. Цей знак представляє рибу" [2, 93]. "Якщо на християнських написах робилися виписки із Вергілія, Ювенала та інших язичницьких письменників, якщо невдовзі навіть в іконографії стали зображувати особливе обличчя еллінських мудреців, то в такому випадку, не потрібно дивуватися, що християни скористалися символічними зображеннями, напрацьованими древнім світом у продовж декількох століть. Самі апологети II століття вказували на зв'язок між давніми письменниками й новим, християнським світом" [2, 93].

Однак, на відміну від язичницького використання символу риби, в який закладався еротичний зміст, свідченням чого є міфологічні сюжети любовного характеру, в християнському контексті цей символ набуває зовсім іншого – духовного – забарвлення й означає, як вже згадувалося, або самого Христа, або ж віруючих-християн, що відповідно до євангельських притч, виступають у вигляді риб. Як зазначає Олексій Уваров, коли зображення риби розташовується понад словами, воно символізує самого Христа, якщо ми бачимо це зображення, наприклад, під іменами померлих на саркофагах – воно символізує віруючих-християн, що знайшли тут свій останній притулок.

Також надзвичайно важливим постає зауваження, що перші християни в обранні символічних зображень, у першу чергу, зверталися до авторитетних імен отців-апологетів, й в особливості до Климента Олександрійського, який, хоча й виступав проти образотворчих зображень, але у формі натяків робив акцент на доцільності використання символічних образів, посилаючись на досвід більш давніх цивілізацій, у т.ч. і єгипетської. "Св. Климент перелічує символи дозволені християнам: "голуб, риба, корабель, ліра, якір" [2, 103]. "Символ риби нагадував слова Євангелія (Матф., IV, 19): "грядіть по мені й сотворю вас ловцем людей", й таким чином наводив на символ рибаря" [2, 104]. Так поряд із символом риби виникає й суміжний, поєднаний із ним образ рибаря – як самого Спасителя, що стає ловцем душ людських, так і його послідовників, які за допомогою слова Божого, навертаючи у християнську віру язичників, також стають рибарями – ловцями душ.

Продовжуючи своє детальне дослідження ранньохристиянської символіки, граф Уваров акцентує увагу на необхідності розгляду символічного зображення риби у двох контекстах: як символу таїнства Хрещення і як символу таїнства Причастя [2, 142]. "До першого із цих таїнств, вірогідно, й відносяться зображення дельфінів, що плавають у воді. Зазвичай, вони розміщуються на саркофагах систематично з обох боків написів. Найдавніший із подібних пам'яток у Римі належить до 345 року". [2, 142]. Проведення символічних аналогій між віруючими християнами та рибами, що лише у воді мають життя (а християни – через водохрещення отримують життя вічне), ми знаходимо також у Тертуліана.

Також постають надзвичайно цікавими поєднання символу риби з вже згадуваними нами геометричним символами – колом та трикутником. На зображенні, що було знайдене в Африці, в Курубі, зображено наступне: "дві риби плавають між трьома кругами, розділеними на чотири частини хрестом, а у крайній з них вписаний трикутник. Інша плита однакового походження, але менша, представляє одну рибу між двома кругами. У першому крузі те ж саме, що й на першій плиті, а у другому крузі квітка із шістьма листками або зірка. Але на обох знаки однакові й складаються із монограми Христа, вписаної у коло" [2, 41].

Уваров також зазначає, що досить часто символ риби використовується у поєднанні із зображенням хлібів, що виводить нас на символи, пов'язані із таїнством Причастя. Розписи на стінах римських катакомб стають тими пам'ятками ранньохристиянського живопису, завдяки яким ми маємо змогу досліджувати перші символічні зображення та витлумачувати їх зміст. Отже, одне із основних таїнств християнства – Причастя – яке пов'язане із ритуальним вкушанням "тіла Христова" у символічному вигляді хліба, досить часто візуалізується у вигляді проведення біблійної аналогії із сценою дивовижного помноження хлібів та кормління народу. Отже, зображення хлібів, почасти у поєднанні із символом риби, логічно виводить нас на символічне відсилання до таїнства Причастя.

У "написі з печери св. Лукіни, який належить до першої половини II століття, представлені дві риби, а над ними два хліби. На іншому написі із Равенни зверху хліб, розділений на шість частин, а під ним дві риби; нарешті, на написі з печери св. Єрмія, дві риби, а над ними п'ять хлібів без будь-якого напису, напевно, натякають, судячи з числа хлібів та риб, на слова євангеліста Матф. (XIV, 17)" [2, 143]. Отже, наявна пряма аналогія і зв'язок сцени із примноженням хлібів із символікою таїнства Причастя, через яке християнин долучається до самого Спасителя – Христа й отримує прощення гріхів й очищення. У цьому контексті також не можливо не згадати про надзвичайно відоме зображення, знайдене у печері св. Калліста у Римі, де ми бачимо живу рибу, що пливе по воді й несе на собі кошик із п'ятьма хлібами й сосудом із вином, що безпосередньо вказує на образ самого Спасителя – Христа, що у цьому розписі постає у вигляді риби, яка несе для усього людства Святі Дари, завдяки яким кожний може отримати життя вічне й долучитися до таїнств християнства.

"Другий спосіб символічно зобразити те ж саме таїнство за допомогою трапези, на якій у їжу пропонується хліб і риба, зустрічається на стінах тієї ж печери св. Калліста. (…) На одній стіні представлений той же стіл з трьома ніжками. (…) На ньому лежать риба й хліби. Священик, одягнений у палліум, ще за звичкою язичницьких філософів, із оголеним правим плечем, посвячує дари. Жінка, яка стоїть по інший бік столу, приймається усіма археологами за уособлення церкви. Риба, яку священик посвячує, нагадує вираз напису Пекторія: (…) небесну рибу. Далі, на інших стінах ми бачимо трапезу, або символічне зображення самого таїнства. Християне, зазвичай, майже завжди по сім, лежали у трапези, на якій подані риба й хліб. Число сім тлумачиться словами Апокаліпсису (гл. II і III) про сім церков, а саме зображення трапези нагадує й таємничі висловлювання" [2, 145].

Граф Уваров акцентує увагу на тому, що християнські художники абсолютно свідомо й навмисно проводили прямі паралелі й акцентували увагу на символічній аналогії між дивом помноження хлібів та таїнством Причастя, задля чого дуже часто використовували або сім плетених кошиків, або сім хлібів на катакомбних фресках.

Надзвичайно важливою особливістю даного сюжетного зображення (окрім ускладнення образу й переходу від одиничних символів до композиційно-сюжетних сцен) є те, що вона є відображенням тих реальних обрядів і таїнств, які проводили перші християни у своїх святилищах-катакомбах, що були, по-суті, прототипами майбутніх церковних будівель, де будуть збиратися християни для здійснення своїх богослужінь. Настінні розписи у катакомбах із зображенням символічної трапези із хлібами та рибами були наступним кроком на шляху поступової легітимізації живописних зображень й поступового їх ускладнення від одиничного зображення-символу до багатофігурної композиції із потаємним символічним змістом. Також необхідно зазначити, що їх призначення було виключно функціональним й допоміжним у здійсненні основної ритуально-культової дії, й не мало того самостійно-художнього значення, із яким ми звикли мати справу у трактуванні й сприйнятті самодостатніх творів саме образотворчого мистецтва, яке лише із часом набуває абсолютно іншого – вільного контексту – й виключної самодостатності.

Повертаючись до вже згадуваного нами символу рибаря, який органічно пов'язаний із усім до цього зазначеним, є сенс також додати, що "св. Климент (…) називав Спасителя "рибарем усіх смертних" у своєму гімні, а у перерахуванні дозволених християнам символів він прямо вказує на зображення рибаря: "якщо хто рибак, то нехай згадає апостола та й з води врятованих дітей" [2, 145]. "Ми знаходимо рибаря на найбільш давніх пам'ятках. На одному різному камені він представлений, коли піймав рибу на вудочку й витягнувши її з води. Лівою рукою він тримає корзину sporta. Слово IXOYE, написане біля пійманої риби, повинно ніби вказувати на рибу, що представляє одну з pisciculi Тертуліана. Інший рибар дивиться, як упіймалась на вудочку риба й починає її витягати з води. Це зображення написане на стіні однієї з печер св. Каллісти" [2, 146].

Звісно, що поряд із цими образами виникають також і суміжні атрибути знаряддя, пов'язані з рибальством – це невід, верші, тризуб тощо, тобто усе те, за допомогою чого ловили рибу у той час і що дуже часто зображувалось на ранньохристиянських малюнках.

Відтак, можна зробити висновок, що на межі першого і другого століть н.е. спостерігається поступове введення поодиноких символічних зображень в обрядову практику перших християн, які вже не обмежуються лише монограмами і словесними написами, що свідчить про поступове подолання остраху перед порушенням другої заповіді Мойсея й тимчасову легітимізацію візуальної складової культу до чергових більш масштабних сплесків іконоборчості у майбутніх періодах розвитку християнської культури.

Використані джерела

1. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета – М.: Изд. Московской Патриархии, 1992. – 1372 с.
2. Уваров А. С. Христианская символика. Ч. 1: Символика древнехристианского периода / А. С. Уваров. – М.: Типография Г. Лисснера и Д. Собко, 1908. – 212 с.
3. Холл М. П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии / М. П. Холл; пер. с англ. В. Целищева. – М.: АСТ: Астрель, 2004. – 478 с.

УДК 101.37.17

Олександр Олексійович Чорний
кандидат філософських наук, доцент
Чернігівського національного педагогічного
університету імені Т.Г.Шевченка

ВИБІР ЛЮДИНОЮ НАВЧАЛЬНО-ОСВІТНЬОГО РОЗВИТКУ ТА ЙОГО ВІДОБРАЖЕННЯ В ІСТОРІЇ ФІЛОСОФСЬКИХ ІДЕЙ: Україна XVII-XVIII століття

Висвітлюється філософська ідея вільного вибору людиною власного навчально-освітнього розвитку в Україні XVII-XVIII ст. Відображено ключові підходи до аналізу даної ідеї в історії філософії. Виходячи з тогочасних умов державного, релігійного та культурно-освітнього розвитку України, робиться наголос на специфіці свободи вибору в філософсько-освітній думці XVII-XVIII ст.

Ключові слова: *філософія, освіта, свобода, мораль, вибір.*

Highlights the philosophical ideas of free choice man of his training and education development in Ukraine XVII-XVIII centuries. Displaying key approaches to the analysis of this idea in the history of philosophy. Based on the contemporary conditions of national, religious, cultural and educational development of Ukraine, focuses on the specifics of freedom of choice in the philosophical and educational thought XVII-XVIII centuries.

Keywords: *philosophy, education, freedom, morality, choice.*

© Чорний О. О., 2013

Навчально-освітній розвиток людини, його ідеї, зміст, напрямки та концептуальні положення завжди були цікавими для філософів. Про свободу вибору людиною власного навчально-освітнього розвитку мислителями-філософами написано багато творів. Серед наукових розробок за даною темою слід відзначити дослідження О.Джури, В.Дзоза, І.Кузнєцової, В.Шевченка, В.Довбні, М.Култаєвої та інших дослідників.

Наша мета полягає в тому, щоб висвітлити ідею свободи вибору в історії української філософської думки XVII-XVIII ст. Адже філософська ідея свободи навчально-освітнього вибору в усі часи була невід'ємною частиною суспільного й політичного життя.

Актуальною вона залишається і в наш час, коли за твердженням І.Кузнєцової: "Для сучасної культурної парадигми, що визначається спробами вийти за межі постмодерної релятивізації цінностей, плідним є звернення до аксіологічних детермінацій освітнього процесу. Подальша актуалізація суб'єктно-орієнтованого підходу до розвитку освіти, домінантою якого стає феномен самоосвіти, є неможливою без переходу від поняття "система освіти" до поняття "освітній простір" як ключового аспекту сучасної філософії освіти, оскільки це є одночасно і закономірним результатом, і якісним зрушенням в актуалізації свободи самовизначення особистості у сфері освіти" [1, 11].

Така постановка проблеми сьогодні, на нашу думку, є актуальною і вимагає дослідження історії філософсько-освітніх ідей в тісному зв'язку з історичними подіями і фактами, котрі відбувалися на території України в XVII-XVIII ст.

Ми спробуємо відобразити філософсько-освітню ідею свободи вибору через трактування її українськими мислителями XVII-XVIII ст. Л.Барановичем, І.Галятовським, І.Максимовичем та іншими. Тими, хто належав до Чернігівського літературно-філософського кола і стояв у витоків моделі розвитку української освіти. Адже їх філософсько-освітні ідеї були наслідком суспільного, політичного, релігійного і освітнього життя в Україні XVII-XVIII ст. Як відзначає Я.Любивий: "В процесі історичного розвитку людства перед тією чи іншою соціальною системою (цивілізацією, країною тощо) через певні проміжки часу виникав виклик, – необхідність вибору найоптимальнішої моделі подальшого розвитку. Ті соціальні системи, які обирали найбільш адекватні історичним умовам моделі, продовжували власне існування. Ті ж соціальні системи, які не витримували цивілізаційного виклику, розпадалися і часто-густо безслідно зникали" [2, 63]. Тому, трактуючи їх моделі подальшого навчально-освітнього розвитку в цей період, ми ставимо собі за мету наводити стільки історичних фактів і філософсько-освітніх думок, скільки необхідно для розуміння "філософсько-освітнього духу епохи". Саме "дух епохи" впливав на філософсько-освітні ідеї українських мислителі і надихав їх формувати український навчально-освітній простір шляхом вільного вибору власного розвитку.

Модель вільного вибору навчально-освітнього розвитку людини трактується діячами Чернігівського кола XVII-XVIII ст. як сила, покликана здійснити гармонію особи й суспільства, яка апелює до свідомості, совісті, мудрості. Цих якостей чернігівці вимагали і від вченого правителя як "філософа на троні". Діячі кола вірили, що кожна людина шляхом власного вільного вибору здатна досягти філософсько-освітньої досконалості, через яку можливе щастя у земному житті. Основа цього – виняткові властивості її загальнолюдської природи.

Вчені відкидають будь-яку диктатуру, сваволю і наругу над людиною. В навчально-освітньому розвитку вони націлюють особистість чинити так, як вимагали політичні, економічні й соціальні обставини тогочасної української дійсності. Зокрема, Л.Баранович, І.Галятовський, І.Максимович вчать дивитись на свободу освітнього вибору людиною не лише з точки зору християнської схоластичної філософії, а й з точки зору античних гуманістів, які звеличували мудру особу, ставили освітній розум керівником її вчинків. Потенційно це вело до спростування віри у Боже навчально-освітнє провидіння, прозріння чи сліпий фатум. Як відзначає М.Кашуба, характеризуючи цей період в історії філософії: "Філософія повернула людину з неба на землю, почала вирішувати її проблеми, виходячи головним чином з реальних умов життя" [3, 73].

Творчість Чернігівського кола свідчить, що у вітчизняній історії навчально-освітньої думки XVII-XVIII ст. формування свободи освітнього вибору людини проходило під впливом тих етико-гуманістичних ідей, які сколихнули тогочасних інтелектуальних провідників України і збудили інтерес до цих ідей у філософів наступних поколінь.

Філософські роздуми над проблемою людської свободи вибору свого навчально-освітнього шляху мають давню історію, до певної міри вони співпадають з історією самої філософії, з усвідомленням стану особистості у світі. "Як бути вільною?" Це споконвічне людське запитання, філософська замисленність над людським буттям у світі. Свобода вибору навчально-освітнього розвитку в такому питанні потенційно розуміється, принаймні, у двох аспектах: як підгрунття світоглядних орієнтацій в цілому і як підгрунття власне філософської рефлексії на суспільно-політичні події. Обидва аспекти уможливлюються на основі почуття невлаштованості людини своїм освітнім розвитком і прагненням його розширити.

Сьогодні проблема людської свободи вибору навчально-освітнього розвитку привертає увагу через значні суспільні та культурно-історичні зміни, які сталися в Україні, кардинальну переструктурацію системи ціннісних орієнтацій, переорієнтацію в умонастроях людей. Все це актуалізує історико-філософське звертання до українських мислителів попередніх століть, зокрема до творчості Чернігів-

ського літературно-філософського осередку XVII-XVIII ст., де проблема свободи вибору людиною особистого навчально-освітнього розвитку вирішувалась у контексті подій, які відбувалися на той час в Україні і в Європі.

Панораму життя Європи XVI-XVII ст. утворює сув'язь мануфактур і натурального господарювання, послаблення феодальної ієрархії. Поволі розгортається колоніальна експансія європейців на інші континенти, з'являються грандіозні народні повстання і рухи. Народи Європи борються проти експансії Османської імперії.

Філософія західноєвропейського "Нового часу" успішно полемізує із схоластикою "середньовіччя", дослідна наука тіснить церковний обскурантизм. Монархічно-абсолютистське свавілля стикається із проектами створення "Міста Сонця" (Т.Кампанелла) чи "Нової Атлантиди" (Ф.Бекон), де оспівано людську свободу. Потяг пригноблених народів Європи до незалежності зустрічає у XVI-XVII ст. шаленний опір з боку урядів імперських держав. Нова "модерна" європейська соціокультурна філософсько-освітня парадигма, таким чином, тяжко стверджувала себе, усуваючи стереотипи життя і світорозуміння, що панували в Європі упродовж століть.

Найтяжче терпіли гноблення тоді народи, подібні до українців, які втратили державність. Такі народи були "роздрібною монетою" в суперництві держав: звільнення народу від панування над ним однієї держави оберталось залежністю від інших держав. Через це соціокультурний філософсько-освітній процес у бездержавних народів мав інші форми, ніж ті, що прийнято тепер вважати "класичними". Освіта, культура й світогляд бездержавних народів XVI-XVII ст. мали іншу ритміку й просторові параметри, ніж це було властиво державно визначеним націям.

Український народ, наприклад, має таке явище, як "Руїну", котре не траплялось в історії інших народів і затримувало наш навчально-освітній розвиток на декілька століть. Підкреслимо й те, що українське суспільство XVII ст., на відміну від багатьох суспільств народів Європи, було розколоте. Так, на Запоріжжі, Лівобережжі, Слобожанщині були корпоративно-станові відносини, за яких взаємна залежність людей грунтується на взаємодії індивідуально вільних осіб. Але на Правобережній Україні, Волині, Поділлі й Галиччині існувало кріпацтво. Своєрідна "двосуспільність" суспільства одного і того ж народу, як це було в Україні, не мала аналогів у Європі XVII ст.

Особливості суспільного життя України XVII ст. зумовили появу філософсько-освітньої думки, в якій стиль і методика вирішення питань людської свободи вибору особистого навчально-освітнього розвитку, не могли цілком співпадати із світоглядно-філософськими інтенціями, типовими для державних народів Європи. Через це сучасні дослідники, вивчаючи зв'язки української філософії із філософською думкою інших європейських народів, відзначають не співпадання, а переважно "вплив" ренесансних, реформаційних та просвітницьких ідей в духовний простір України [4, 17].

Такі ідеї доповнювали палітру філософсько-освітньої думки України, основні тенденції якої закорінені у засадах поступу української освіти. Остання визначає, тобто виділяє та вирізняє, і характерні особливості вільного людського життя або людської свободи, котрі так чи інакше формулювались у певному проекті суспільної перспективи.

Зокрема, вже в Київській Русі зустрічаємо в XI ст. такі складові згаданого проекту: існування та соціально-політичний лад на підставі "закону і благодаті" (Митрополит Іларіон), буття по законам правди і справедливості (Ярослав Мудрий), життя по законам миру, злагоди і гармонії як у суспільстві, так і у взаємодії із довкіллям ("Повчання дітям" В.Мономаха. Любецька угода 1097 р.). Вже це проголошує ідею людської свободи через свободу навчально-освітнього вибору. Людина має тут не лише вибирати, чому, де і як навчатися та за якими раціональними законами їй діяти, а й мусить самостійно вибирати способи отримання знань та особистої дії. Заодно це означає, що свободна людина – це особа, спроможна індивідуально керувати своїми вчинками, корелюючи їх щодо відповідних життєвих обставин, дій влади, сусідів тощо.

Подальший філософсько-освітній поступ українського суспільства актуалізує сформовані в київоруський період української історії складові людської свободи навчально-освітнього розвитку, доповнюючи її принципом народного бажання: "жити без пана і холопа". Дане бажання виникає як соціально-політична чи морально-філософська реакція на домінування Речі Посполитої в Україні та прагнення українців до свободи і національного згуртування. Українське громадянство бажало жити на підставах свободи, совісті і закону, справедливого судочинства, всебічної освіти, соціального миру, злагоди, солідарності та взаєморозуміння із іншими народами. Саме така концепція свободної людської життєдіяльності вважалась основою демократії як способу організації суспільства. Проте у середині XVII ст. проблема незалежної державності в Україні чітко не стояла. Це було підтверджено і на Переяславській раді в 1654 р. Причому перехід керованої Б.Хмельницьким козацької старшини "під руку" Московського царства, а згодом – утвердження козацької державності, котру офіційно іменовано Малоросією і відому в народі як "Гетьманщина", закладали в Україні прецедент державно-автономістської тенденції, посилюючи заодно як свободу людського буття, так і загальне безладдя суспільних процесів.

Україна упродовж XVII ст., отже, не була певною державно-політичною цілісністю, якою вона є тепер. Україна тоді являла собою сукупність хитких державницьких ембріонів, кордони яких змінювались внаслідок міжгетьманських чвар, періодичного переділу українських земель через суперництво Польщі і Москви, а також експансію Туреччини.

Розпорошеність характерна і для філософсько-освітніх процесів в Україні XVI-XVII ст., коли розгорілось суперництво за освітньо-ідеологічний вплив між очільниками православ'я, католицизму й уніатства. Крім цього, Слобожанщина і Гетьманщина зазнають тиску з боку Московської патріархії. Загалом Україна XVII ст., попри уяву деяких українських істориків, письменників та богословів, являла собою погано керовану, роздріблену світоглядно і геополітично реальність. Чвари місцевих адміністративних еліт, між соціальними станами, незгода між церковними ієрархами, суперництво Московського царства і Речі Посполитої за контроль над Україною, турецько-татарська загроза – все це змушувало відповідальних українських діячів замислюватись над проблемою свободного людського існування.

Мислителями, які розуміли небезпеку можливого нищення України і поневолення її людей, були діячі Чернігівського літературно-філософського кола XVII-XVIII ст. під проводом Лазаря Барановича, котрі розробляли особливу філософсько-освітню концепцію. Складовим чинником цієї концепції є ідеал вільної людини, котра особисто обирає і спрямовує навчально-освітній розвиток. Вона виражала сумління мислителів і тієї частини українського народу, котра на землі Гетьманщини намагалась продовжувати політику і філософію державотворення Б.Хмельницького.

Гетьман проявляв себе талановитим полководцем і гнучким політичним прагматиком, який зголошувався до всякої релігії, коли це було йому потрібно, проте не приставав цілком і повністю до жодної. Проте більшість козацької старшини, яка його оточувала, набувши освіту в єзуїтських школах, обгрунтовувала національні права, політику та людську свободу, почасти спираючись на доктрину Томаса Аквінського.

Філософія Томаса, вплив якої був істотним і в Києво-Могилянській академії XVII ст., включає положення, що в деякій мірі повторювались і діячами Чернігівського літературно-філософського кола, але вже в іншій інтерпретації. Зокрема, католицький філософ допускав, що коли влада несправедлива, підданні можуть її змінити, якщо є для цього можливість. Такої думки дотримувались і діячі Чернігівського кола, вони не рахували за гріх виступ проти несправедливого володаря. Тобто, хоча вони і визнавали "гріхи меньших людей" проти можновладців, проте підкреслювали, що кривда, заподіяна "преложоними людьми" (царями, гетьманами і т.д.) "меньшим", також є гріх – кривда, за яку слід відповідати перед людьми і Богом [5, 375].

На подібних позиціях стояв також прихильник Чернігівського кола І.Гізель. Він писав: "Вина благословная освобождает от греха тогда, егда кто в коем случае творит противу заповеди или установления человеческого, толкующий той устав по разуму, яко в таком случае не обязует" [6, 32].

Вирішення проблеми людської свободи, до речі, у дусі томізму прослідковується і в переписці Б.Хмельницького і його наступників, де закарбоване ставлення українського козацтва до польської влади. Гетьман і його послідовники, воюючи проти Речі Посполитої, ніколи не визнавали себе заколотниками, що також узгоджується з філософією Томаса Аквінського. Тиранічний уряд, з погляду цієї філософії, – несправедливий, бо не керується загальним благом, а тільки благом правителів, через що скидання такого уряду не є заколотом. Заколотником можна назвати скоріше тирана.

Отже, національно-визвольна боротьба 1648-1654 рр. і подальша політика гетьманів, спрямована на об'єднання України, значну філософську опору здобувала все-таки в католицькому реалізмі, зокрема в томізмі. Він включає ідею необхідності боротьби проти тиранів, але обстоює безумовну зверхність державного авторитету. Проявився даний філософський підхід до влади і в політиці І.Мазепи, який був поборником і прихильником ідеї людської свободи.

Так, пояснюючи свою поведінку в 1708 р. полтавському полковнику Д.Апостолу, гетьман у листі до нього писав про те, що Москва "наложила була на вольний наш малоросійский народ тиранского свого панования іго". Інший лист І.Мазепи до Д.Апостола містить пояснення того, навіщо народ Малоросії повинен знати, чому він, І.Мазепа, "для певнихь, пилнихь і велми нужнихь для целости отчизний нашей малоросійської стягаючихся по указу найяснейшаго короля Его милости шведцкого, "бореться" за целость отчізни, прав волностей войскових застоновлятися, и люде утверждати" [7, 22].

Причому козацтво разом з більшістю українського народу не визнавало королівський і папський авторитет, підкреслювало свою належність до православ'я, протиставляючи себе польському королю-католику і шведському королю-лютеранину. Проте православ'я в Україні другої половини XVII ст. не мало цілісну організацію. Воно тоді мало, як висловлювався Л.Баранович, "два стовпа" – Київську митрополію і Чернігівську архієпископію. Через роздрібленість православ'я мало впливало на козацьку владу, а це створювало світоглядні підстави, завдяки яким томістське заперечення місцевих авторитетів сприяло чварам серед козацької старшини.

Впливовий полковник чи кошовий отаман міг звинуватити інших старшин, у тому числі гетьмана Лівобережної України, у зловживанні владою, проголошуючи заодно себе "правдивим" та "милостивим" гетьманом. Споглядаючи подібні явища, чернігово-сіверський архієпіскоп закликав козацьку владу на Гетьманщині "повернутися до свого, хоч і опоганеного; своє, як своє, миле, хоч і гниле; з чужого коня і в багні сповзають" [8, 32].

Розуміючи те, що "согласієм государства возрастают", а козаки "роком управляются и действуют на авось" [8, 53], Л.Баранович, як один із найдалекоглядніших мислителів України другої половини XVII ст., правильно визначав витоки хитань гетьманської влади і політики. Архієпіскоп разом із своїми прибічниками робив спробу концептуально сформулювати ідеї свободного існування, котрі могли б посилити філософську базу гетьманської політики, а головне – "предупредить народ от ошибок".

Підкреслимо, що багатогранна філософсько-освітня творчість мислителів Чернігівського кола потребує детального дослідження. Зрозуміло, що в межах даної статті неможливо розглянути всі особливості філософсько-освітніх ідей чернігівських мислителів, які "турбувалися про збереження народних сил і народних засобів самодопомоги і самоосвіти" [8, 149].

Та все ж, бодай узагальнено, ми окреслили шлях руху філософсько-освітніх думок діячів кола стосовно проблеми свободи вибору людиною свого навчально-освітнього розвитку, хоча нею і не скористалася переважна більшість українців попередніх століть. Адже як пише О.Джура: "Освітня проблематика в структурі життєтворчості особистості, роль освіти в системі її самореалізації, самоздійснення на різних етапах людської історії завжди була в центрі філософських досліджень саме тому, що людина, її життя, діяльність, творчість з давніх часів і до наших днів залишається головним предметом філософських пошуків і дискусій" [9, 32].

Підсумовуючи наше дослідження щодо вільного вибору українцями в XVII-XVIII ст. свого навчально-освітнього розвитку, слід наголосити наступне. Ми звернулись до цієї теми передусім через філософсько-освітні ідеї в творчості провідника кола Л.Барановича та інших вчених Чернігівського гурту, які відображали в своїх творах відповіді на проблеми українського буття. Тому відразу вкажемо на те, що українські мислителі були добре обізнані із основними течіями філософії католицизму (номіналізм, реалізм, концептуалізм), грунтовно розуміли філософію протестантизму та світоглядну підставу єресей. Не цуралися вчені філософії греків і римлян, а також юдаїзму та магометанства. Проте перевагу у своїх творах віддавали двом фундаментальним чинникам, котрі постійно мали на увазі у своїх роботах. Зауважимо, що дана тенденція прослідковується у творчості всіх членів Чернігівського кола: І.Галятовського, І.Максимовича, Д.Туптала та інших.

Отже, першим чинником філософсько-освітніх ідей була українська масова міфологічна свідомість, до якої вони старанно припасовували християнство. Йдеться про вплив язичницьких міфологічних вірувань і поглядів, які були досить значними в духовному житті Київської Русі та наклали свій відбиток на характер християнства. Характерно, що вже в часи Київської Русі йде усвідомлення багатоманітності індивідуальних виявів у людині.

Другою підставою для філософсько-освітніх ідей Чернігівському творчому гурту слугували: Біблія, апокрифи, патристика, особливо твори І.Золотоустого, В.Блаженного та Г.Богослова. Останні були популярні серед українського православного духовенства настільки, що на їх честь у Києво-Печерській лаврі утримувалась окрема каплиця. Крім згаданих "отців", мислителі часто спиралися на твори Аврелія Августина, який досить широко скористався вченням стоїків про людину і світ. Вважаючи цих представників патристики "істинними філософами".

Аналіз ставлення Л.Барановича та його однодумців до проблематики свободи людського навчально-освітнього вибору показує, що вибір ними освітніх пріоритетів не був довільним. Вибір спирався на грунтовно продуману концепцію, котра була суголосна міфологічним уявленням тодішнього українського загалу. Адже в кожному із міфів герой, або людина виступає вільною особою, незалежною в своїх діях. Крім цього, казковий герой завдяки своїй освіченості та мудрості ще й звільняє від лиха інших людей. Тобто із казок, міфів і переказів перед людьми поставала особа, яка була мудра, освічена, вільна і жадала зробити мудрими всіх. Це дещо відрізняло погляди на свободу навчально-освітнього вибору просвітників Чернігівського гурту від західноєвропейських філософських уявлень свободи освітнього вибору. Як відзначає Я.Стратій: "Поширений у XVI-XVII ст. на Україні середньовічний теологічний неоплатонізм був спрямований на утвердження концепції абсолютної особистості" [10].

У тогочасній українській книжності розвивалось вчення про "внутрішню людину", що творить сама себе і стверджує себе в добрих справах. Але щоб бути вільною і творити добрі справи, людина повинна зрозуміти свою місію в цьому світі, чогось навчитись від людей за допомогою "мудрих слів", тобто пройти певні етапи. Спочатку, зазначає Л.Баранович, людина проходить етап "вранішнього" освітнього пізнання (дитячо-підліткового), оволодіваючи словом як самометою, що дозволяє їй осягати "суще".

Нагадаємо, що в західноєвропейській філософії XVII ст. філософсько-освітнє вчення, в тому числі погляди на свободу навчально-освітнього вибору, проявилось переважно у формах, запропонованих Ф.Беконом і Р.Декартом. Філософсько-освітні ідеї Ф.Бекона, зокрема, грунтуються на розумінні людини як дослідника і перетворювача світу. Отже, з погляду Ф.Бекона, свобода навчально-освітнього вибору надається "обраним" людям. Свобода освітнього вибору людини при цьому залежить від "Божих заповідей", тобто писаних правил поведінки, що вказують на можливості, але при цьому дещо обмежують вільні людські дії.

Іншу філософсько-освітню тенденцію започатковує Р.Декарт. Він також виходить із припущення про те, що світ створений Богом, але визначальною ознакою, завдяки якій світ констатується як фактор буття, постає у філософії Р.Декарта людський розум: "Я мислю, значить я існую". Свободна людина за такого розуміння може вільно обирати зміст і напрямки свого навчально-освітнього розвитку. Але при цьому втрачає свою цілість і життєву повноту, звівши свободу освітнього вибору виключно до вільного мислення, котре репрезентує лише одну із функцій людського буття. Картезіанський філософсько-освітній вибір, відтак, зводить людську свободу вибору навчально-освітнього розвитку до існування раціональної конструкції, що створюється людьми і позбавлена будь-якої ірраціональності.

Запропонована Чернігівським осередком концепція свободи навчально-освітнього вибору передбачає філософсько-освітню версію, яку можна висловити формулою: "Вільний вибір навчально-освітнього розвитку – запорука нормального суспільно-політичного устрою і життя людини". Тут ми

спостерігаємо пізнавальний принцип, що суголосний з логікою масової філософсько-освітньої свідомості українського загалу і певною мірою раціоналізувався західноєвропейськими філософськими вченнями, сприйняттям поліцентричності світу та поліфонії навчально-освітнього розвитку. Користуючись ними, мислителі Чернігівського кола розробляють досить оригінальну філософсько-освітню концепцію світоустрою, котра нерозривно пов'язана з ідеєю людської свободи освітнього вибору.

Використані джерела

1. Кузнєцова І.В. Філософія культурно-мистецької освіти як новий образ мислення в системі становлення особистості культуртрегера / Кузнєцова І.В. // Культура і Сучасність: альманах. – К.: Міленіум, 2010. – №2.
2. Любивий Я.В. Проблема конкурентноздатності соціальних систем в добу постмодерну / Любивий Я.В. // Наукові записки Київського університету туризму, економіки і права. Серія: філософські науки. – К.: КУТЕП, 2013. – Вип. 15
3. Кашуба М.В. Гуманістичні та реформаційні ідеї в Україні друг. пол. XVII ст. / Кашуба М.В. // Європейське Відродження та українська література XIV-XVIII ст. – К., 1993.
4. Нічик В. М. Гуманістичні і реформаційні ідеї на Україні: (XVI – першої половини XVII ст.) / Нічик В.М., Литвинов В.Д., Стратій Я.М. – К., 1990. – 384с.
5. Галятовський І. Ключ розуміння / Галятовський І. – К., 1985. – 444 с.
6. Гізель І. Мир з богом чоловіку / Гізель І. – К., 1669. – 666 с.
7. Сергійчук В. Вивезений архів Мазепи /Сергійчук В. // Сіверянський літопис. – № 5. – 1997. – С. 22-23.
8. Письма преосвященного Лазаря Барановича / Изд. 2-е. – Чернигов, 1685. – 254с.
9. Джура О.Д. Потенціал освіти у становленні життєтворчості особистості / Джура О.Д. // Наукові записки Київського університету туризму, економіки і права. Серія: філософські науки. – К.: КУТЕП, 2013. – Вип. 15 – 305 с.
10. Стратий Я.М. Проблемы натурфилософии в философской мысли Украины XVII века / Стратий Я.М. – К., 1981. – 206с.

УДК 394:6(477)+316.723

Ольга Сергіївна Гулая
здобувач Харківської державної академії культури

РЕЛІГІЙНІ СВЯТА У СИСТЕМІ СУЧАСНОЇ ЕТНІЧНОЇ КУЛЬТУРИ ГРЕКІВ УКРАЇНИ: на прикладі грецької спільноти Маріуполя та Харкова

У статті розглянуто систему релігійних свят греків України. Виявлено ступінь їх актуальності в контексті збереження етнічної ідентичності. Найбільша увага приділена грецьким спільнотам Маріуполя та Харкова.

Ключові слова: *етнічна ідентичність, релігійна культура, традиції, свята, обряди.*

The paper considers a system of religious festivals of the Greeks Ukraine. You are revealed to their degree of relevance in the context of preservation of ethnic identification.

Keywords: *ethnic identity, religious culture, tradition, holidays, ceremonies.*

Дослідження релігійних свят як маркера етнічної ідентичності та засобу передачі культурної спадщини дозволяють розширити уявлення про стан культури грецької спільноти в Україні. Особливий інтерес становить роль святкових традицій у збереженні етнічної самосвідомості в умовах урбанізованого середовища. Метою даної статі є аналіз місця релігійних свят у забезпеченні сучасної етнічної культури греків Маріуполя та Харкова. Предметом нашого дослідження є усвідомлення святково-обрядових традиції греками – вихідцями з Приазов'я та Цалкінського району Грузії. Протягом XIX–XX ст. саме Приазов'я в Україні та район Цалкі в Грузії були місцями компактного проживання представників грецького народу. Нами ставилося за мету виділити також певні розбіжності в святковій обрядовості представників урумської та румейської етнолінгвістичних культур.

Дослідження релігійних свят та святкової обрядовості греків Приазов'я було започатковано в XIX ст. Ф. Брауном і з тих пір набуло тематичного та методологічного розмаїття. З числа радянських етнографів, які зверталися до проблеми розмаїття культурних варіантів етнічної традиції греків, вартими уваги є праці Ю. Іванової та Н. Волкової. Спроба порівняльного аналізу релігійних обрядів та свят сучасних греків та архаїчної обрядової спадщини Греції була зроблена Т.Зайковською. Етнолінгвістичні аспекти релігійних традицій розглядаються в працях сучасних науковців Ф. Елоєвої, В. Баранової, М. Кисилієр. Наше дослідження є результатом узагальнення матеріалів інтерв'ю з представниками грецьких общин, зроблених автором в процесі польових досліджень в Харкові та Маріуполі упродовж 2012-2013 р. Звернення до цього методу зумовлено станом етнічності в містах, зокрема доволі складними процесами етноконфесійної ідентифікації сучасних греків у процесі їх соціально-культурної трансформації.

Православ'я вважається одним з виразних маркерів етнічності греків України. Респонденти з числа вихідців з Приазов'я і Цалкінського району Грузії підкреслювали, що хоча вони й втратили рідну

© Гулая О. С., 2013

мову, все ж зберегли православну віру. У своїх інтерв'ю тюркомовні греки постійно підкреслювали, що саме релігія стала основою їх етнічного самовизначення. Православ'я, як вважає багато з них, стало на заваді асиміляції в турецькому та татарському середовищі на території Криму. Особливо вирізняються відданістю православним традиціям уруми (тюркофони), що визнавалося й самими греками – елінофонами. Як підкреслювали респонденти обох етнічних груп (греки – вихідці з Цалки та Приазов'я), церковні свята завжди посідали особливе місце в духовному житті їх народу, їм завжди приділялася набагато більше увага, ніж радянським святам, зокрема Новому року (1 січня) [10].

Святкування Різдва не вирізняється великою специфікою. "Ще до 1980-х рр. багато родин суворо дотримувалися посту і розговлялися лише після сходу першої зірки на Святвечір", – розповідала респондентка Н. (1967 р. н., уродженка с. Мангуш). За словами вихідців з грецьких сіл Грузії, вони завжди готували м'ясні страви на різдвяний стіл. Увечері йшли до церкви (якщо в селі була церква), а потім з родичами розговлялися дома. Греки Приазов'я випікали особливий хліб – "Христопсому" (хліб Христа). На відміну від грецьких сіл Цалкінського району, в селах Приазов'я напередодні Різдва не ходили щедрувати молоді хлопці. Протягом Різдвяної ночі родини не лягали спати, чекаючи на прихід чоловічого хору. Саме дорослі чоловіки ходили протягом ночі по селу, виконуючи пісню про народження Ісуса Христа [10]. В обох субетнічних групах було прийнято відвідувати хресних напередодні Різдва. Діти несли своїм хрещеним батькам кутю ("коливо"), а батьки мали подарувати подарунок (іноді давали гроші). Коли хрещена дарувала подарунок, хресник мав поцілувати їй руку на знак пошани. Під час опитувань в Маріуполі та Харкові нами було встановлено, що респонденти з найбільшим піднесенням та зацікавленістю згадували саме про святкування старого Нового року.

Одним з найважливіших свят греків Кавказу та Приазов'я є "Ай-Василь" (Святого Василя), яке відбувається з 13 на 14 січня (у Греції за юліанським календарем – 1 січня). Греки вважають, що святий Василь приходить до кожної оселі в ніч під старий Новий рік так само, як Христос приходить напередодні Різдва [8]. За звичаєм в цей день на ніч слід залишати на столі страви для душ померлих та для святого Василя. Греки Приазов'я готували традиційні страви: кутю ("коливо") та випікали традиційний хліб "василопіту" (хліб святого Василя), "шумуш" (листковий пиріг з м'ясом), пекли також калачі (бублики). Святий Василь вшановувався як заступник домашньої худоби, тому "коливо" давали в святвечір і тваринам. У приазовських греків вважалося, що зранку до оселі першим має увійти чоловік, у той час як жінкам загалом не варто було ходити зранку в гості. У греків Цалкінського району звичним було інше: першим може увійти і жінка, і чоловік. Проте з року в рік намагалися зробити так, щоб заходила одна й та сама особа. Якщо ж в родині протягом року траплялося нещастя, то вважалося, що на Святого Василя має прийти інша людина [7, 210-215]. Респондентка І. (1956 р.н., уродженка села Кяряк) згадувала: "Коли я була маленькою дівчинкою, саме мене постійно запрошували сусіди зайти зранку 14 січня до них у гості. Одного разу їх син навіть схопив мене ще сплячу та й поніс швидко до свого будинку. Проте через декілька років в родині трапилося нещастя і мене вже більше не запрошували" [10].

Серед греків Приазов'я, так само й серед греків Грузії, збереглася цікава традиція класти у святковий пиріг монетку. За святковим столом господар розрізав пиріг ("шумуш" у приазовських, "кєте" – у цалкінських греків) на декілька шматків: на худобу, на оселю, на всіх членів родини по старшинству. Вважалося, що рік буде щасливим для того, кому дістався шматок пирога з монетою. Дехто з респондентів з грецьких сіл Донецької області розказували, що в їх родинах монету клали не в пиріг, а в чебуреки [10]. Коли починало темніти, до оселі заходили дівчата поколядувати. Їх пригощали бубликами та цукерками. Пізніше починали ходити хлопчики, а згодом – дорослі хлопці з плугом. В наш час хлопці носять іграшковий плуг (модель плуга). Плуг ставлять на стіл і співають пісні. Господар вішає на плуг калачі, дає хлопцям гроші та цукерки. Близько півночі селом ходили вже дорослі чоловіки (групами до 10 осіб) та співали священну пісню "Арши та каланда". Ця пісня, як і різдвяна, виконувалася під іконами. Господар запалював свічки та лампадку і вся родина мала дослухати пісню до кінця. Вона була дуже довгою і виконувалася партіями по дві особи. Як зазначила респондентка Н., зрозуміти текст пісні практично неможливо, лише декілька речень можна перекласти. Жінка пояснювала це тим, що в умовах відсутності румейської писемності, слова передавалися з покоління в покоління із значними спотвореннями. Майже всі респонденти відзначали, що "…хор співав дуже урочисто і у всіх слухачів – від малечі до людей похилого віку – просто дух перехоплювало від захоплення" [10]. Дорослим колядникам давали гроші, калачі, запрошували до святкового столу. Іноді на знак подяки господар міг пообіцяти учасникам хору певну допомогу в справах. У великих селах раніше ходило декілька груп чоловіків. Вважалося дуже почесним, якщо всі групи колядників зайшли до певного господаря. Це свідчило про його високий статус, авторитет та повагу, яку він мав серед односельців. "Нажаль, в умовах Маріуполя, відродити цю традицію практично неможливо", – розмірковувала Надія Ч., голова Маріупольської спілки греків. Жінка зазначила, що декілька років потому спілка намагалася відродити традицію колядування саме дорослими чоловіками, проте в Маріуполі це виявилося неможливим. В селах дорослі чоловіки також відмовляються брати участь в новорічних обрядах, оскільки вважають, що цим мають займатися лише молоді хлопці. Як згадують респонденти, раніше спів в новорічному хорі вважався дуже почесним. Чоловіки збиралися та репетирували кілька тижнів напередодні свята [10]. У греків Цалкінського району також була традиція напередодні старого Нового року зустрічати колядників та "ряджених". "Хлопці перевдягалися в жіночі сукні, в тварин, ходили по селу, всіх вітали,

залицялися до молодих дівчат". Як у греків Грузії, так і у греків Маріуполя протягом ночі з 13 на 14 січня господарі не лягали спати до самого ранку. Вранці зустрічали посівальників – чоловіків. Дуже часто сам господар виходив на подвір'я та посівав зернами пшениці хлів із худобою, присадибну ділянку, город.

Значно відрізнявся у цалкінських та приазовських греків обряд святкування вербної неділі. Так, в останніх було прийнято освячувати гілки верби в церкві, а потім господар мав символічно відшмагати ними всіх рідних та худобу, щоб всі були здорові. У греків Цалкінського району було прийнято у вербну неділю дітям ходити по оселях з палкою, до якою причіпляли шкарпетку. Діти заходили в будинок, дарували гілочки верби господарям (але не били ними) і говорили: "Нехай будуть благословенні бруньки верби, нехай дощі підуть на поля та городи". Господар мав подякувати за подарунки, положивши гроші та цукерки до шкарпетки [10].

Святкування Пасхи греками як Приазов'я, так і Грузії мало відрізнялось від традицій росіян та українців. Обов'язково пекли Великодню паску та фарбували яйця. Яйцями було прийнято обмінюватися з рідними та знайомими, кумами, сусідами. Діти билися яйцями – чиє яйце найміцніше. Респонденти похилого віку в Маріуполі згадували, що ще в 1950–1960-х рр. в грецьких селах на Пасху було прийнято влаштовувати каруселі для дітей. "Їх збирали чоловіки лише на Пасху. Дитині, щоб сісти на карусель, необхідно було заплатити крашене яєчко. Дорослі крутили карусель, а все зароблене віддавали бідним родинам", – згадувала респондентка А. (1935 р. н., с. Мала Янісоль, Донецька область). За словами жінки, на Пасху всі намагалися пошити нові сукні, придбати щось новеньке: "На Пасху нам мама з сестрою шила нові сукні із ситцю. Тоді така бідність була, що цим обновкам ми шалено раділи. Ви тепер і не зможете зрозуміти, яка то була радість" [10].

Особливе місце в релігійній обрядовості греків посідає святий Георгій – "айос Геогіос". Ім'я святого має розмовні форми: "айос Йоргас", "Аер". Храмове свято святого Георгія відмічали двічі на рік: 6 травня та 26 листопада. І в наші дні практично в кожній оселі греків є ікона (а іноді і не одна) із зображенням подвигу святого Георгія – змієборця. Цалкінські та маріупольські греки вірять, що святий є покровителем пастухів, примножує приплід худоби, оберігає від нападу вовків. Його вважали заступником породілей, патроном повитух. Коли остання приходила до жінки, в якої розпочалися пологи, вона перш за все молилася Богородиці, а потім хрестила живіт і зверталася з молитвою до святого Георгія: "Я почитаю тебе, поквапся!" Святий Георгій вважається також і покровителем мандрівників. У нього просять заступництва, коли відправляються в дорогу, їдуть на заробітки. Георгій міг явитися уві сні, особливо якщо віруючі йшли ночувати до церкви напередодні храмового свята, щоб отримати допомогу від святого. Вважається, що Святий міг озвучити волю Богоматері, Бога, святих або померлих родичів, підказати, як правильно вчинити, дати пораду. Інформанти постійно підкреслювали, що в церкву йти треба з сильною вірою, інакше – все буде марно [6, 105 – 115]. Якщо дитина довго не починала ходити, вважалося, що її ноги зв'язані невидимими путами. Вміння їх розв'язувати приписувалося святому Георгію. Дитину несли на храмове свято в церкву святого, де вона мала переночувати і після цього зцілитися. Як зазначає Т. Зайковська, звичай ночувати в церкві на свято святого Георгія для зцілення у сучасних греків є подібним до обряду ритуального сну хворих при храмах Асклепія в Давній Греції [6, 110]. Як покровитель дару мови святий Георгій у цалкінських греків наділявся властивостями "відмикати рот". Якщо дитина довго не говорила, над нею проводили обряд "відмикання рота". Батьки або баба з дідом несли дитину в село, де була церква святого Георгія, відмикали ключем двері церкви, а потім цим ключем імітували відкриття рота дитини. При цьому необхідно було промовити магічні слова: "Святий Георгію, як ми відчинили твої двері цим ключем, так і відчини рота цій дитині, нехай він заговорить". Після цього церкву знов замикали і відправлялися додому, впевнені у скорому результаті [10]. Саме весняний Георгій та осінній Георгій ділили рік кавказьких греків на два сезони: літній і зимовий. Після весняного Георгія худобу виганяли чабани на пасовиська в гори, після осіннього – спускалися в поселення. Під час осіннього святкування в будинках розстеляли килими та доріжки, а після весняного – їх прибирали до зими.

У греків Приазов'я, Грузії, як і континентальної Греції, був поширений обряд святкування Івана Купала, елементи якого зберігаються в обрядовому циклі до сьогодні. В ніч на це свято греки не спали, а проводили на вулиці: співали, танцювали, пирували. На зорі всі односельці йшли за село зустрічати сонце. Потім з танцями поверталися додому. В цей день на вулицях грецьких сіл Приазов'я розводили багаття, танцювали навколо нього та стрибали через вогонь. Стрибаючи через багаття, приказували: "Нехай хвороби не торкнуться мене!", "Дорогий святий Іоане, потурбуйся про мене!". Таким чином, вогонь повинен був захищати від злих сил та привертати добро. [8]. В приазовських селах у ніч на Івана Купала відбувалося дівоче гадання на долю. Так, дівчата збирали польові квіти, брали посуд з водою, в який опускали квіти та прикраси (сережки, каблучки) кожної з молодиць. Посуд мав переночувати в лісі (в полі), а на ранок дівчата збиралися разом, наряджали одну з них нареченою. Нареченій ставилися питання: "Хто вийде заміж? Кого буде дуже кохати чоловік? Хто закохається? У кого буде троє дітей?". На кожне питання вона діставала з посуду прикрасу і називала ім'я її володарки. На Івана Купала та протягом червня – липня у греків обох субетнічних груп був поширений обряд викликання дощу. В селі вибирали дівчинку 8 – 10 років (бажано сироту, щоб Бог скоріше її почув та пожалів) – "перпируну". Її одяг прикрашали травою, листям, квітами. Процесія з жінок та молодих дівчат на чолі з "перпируною" ходили по селу і співали ритуальних пісень, зверталися до Бога з проханням послати дощ. Господині, до будинків яких підходили дівчата, обливали перпируну водою, а всю процесію

пригощали цукерками, давали їм гроші [8, 10]. Низка респондентів згадувала, що в їх селах діти поливали водою і себе, і перехожих. Дорослі не сварили дітей, вважаючи, що обливання викличе дощ.

Святий Ілля – пророк, свято якого відмічається 2 серпня, у греків має назву "Айос Илиос", "Ай-Ілія". В грецьких селах Цалкінського району святкування починалося з вечора, коли в гори піднімалися старші чоловіки. Всю ніч вони проводили біля вогнища: співали, танцювали, пригощалися. Мешканці сіл внизу також розводили багаття, танцювали навколо нього, стрибали через нього [6, 112]. Як згадували респонденти, в цей день заборонялося будь-що робити, окрім просушки на сонці постільної білизни та одягу з хутра та вовни (вважалося, що після цього в речах не буде молі). Протягом дня односільчани ходили один до одного в гості, при чому було прийнято вітати один одного словами: "Нехай він допомагає" (ім'я святого виголошувати заборонялося). Греки наділяли святого Іллю великою силою, він виступав утіленням світу, сонця, вважали, що від святого залежить врожай, родючості, життя та здоров'я людей та худоби, благополуччя сімей. Іллю просять про зцілення від різних хвороб. Вважається, що святий Ілля може наслати шторм на морі, дощ, бурю, посуху. На думку Т. В. Зайковської, в образі святого Іллі можна зустріти риси давньогрецького богів Геліоса (він, як і Геліос, все бачить, все чує, дарує життя всьому живому на землі, вказує наречені шлях до будинку її майбутнього чоловіка). Гірські вершини першими освітлювали сонячні промені при сході сонця. Тому на вершинах гір будували храми святому Іллі.

Одним з найбільших релігійних свят у греків як Приазов'я, так і Цалки є святкування храмового свята села ("панаїр" – румейською мовою, "айхараланпос" – урумською мовою (мовою греків – тюркофонів). День престольного свята є візитівкою села, загальною справою усіх односільчан. Він збирає усіх, хто народився в цьому селі – навіть тих, хто живе дуже далеко. На відміну від грузин, вірмен, росіян та українців, які також мають традицію урочистого святкування Храму, для цалкінських та приазовських греків панаїр є святом, що сприяє вияву всіх етнічних рис, традицій та менталітету. Навіть за радянських часів, коли в багатьох селах і в Україні, і в Грузії церкви були зачинені, святкування панаїру тривало. Панаїр в різних селах Цалкінського району Грузії та в етнічних грецьких селах Приазов'я частіше за все святкувалися на дні святих: святого Георгія (6 травня), Миколая (22 травня), Костянтина (3 червня), Федора Стратілата (21 червня), Петра та Павла (12 липня), Іоанна Хрестителя (7 липня), Іллі (2 серпня), Козьми (14 липня). Також панаїр проводилися на святу Трійцю, Введення в храм Богородиці та Успіння Богородиці (28 серпня). За спогадами Ф. Брауна, в XIX ст. в приазовських грецьких селах панаїрі влаштовувалися не тільки на храмове свято, а й в інші релігійні свята. Так, в Мангуші (дуже заможне село) наприкінці XIX ст. їх було 9: два великих – на храмове свято (8 травня та 8 червня (за старим стилем)) та 7 маленьких (1 січня, 1 та 10 лютого, 21 травня, 27 червня, 11 листопада та 24 грудня) [2, 80-90].

На храмове свято до села приїжджали родичі, знайомі із сусідніх сіл, міст. Общинний характер свята проявлявся в тому, що на нього нікого спеціально не запрошували: кожен бажаючий приїздив за власною ініціативою, його могли прийняти як дорого гостя в будь-якій оселі. Греки вважали за свій обов'язок здійснити паломництво до церкви в те село або місто, де святкували храмове свято. Так, Храм Успіння Богородиці був в Маріуполі. В ніч на 28 серпня прочани з усіх навколишніх сіл збиралися до міста на службу. Як згадувала респондента А. (1965 р. н., уродженка с. Мала Янісоль), до 1960-х рр. всі старенькі бабусі з її села та інших грецьких сіл пішки йшли до Маріуполя в храм на службу. Вони виходили після обіду з сіл і вранці приходили в місто [10]. Також храм Успіння Богородиці був в селі Кяряк Цалкінського району. Як згадують респонденти з цього села, 27 серпня до них на свято з'їжджалися з усіх грецьких сіл Грузії. Паломництво на храмові свята в грецьких селах Цалкінського району було важливим атрибутом релігійного життя даної спільноти. Цей ритуал дозволяв зустрітися родичам та друзям з різних сіл, разом помолитися, розділити спільну трапезу, повеселитися. Ці паломництва, на думку респондентів, пробуджували в них почуття братерства, єдності із представниками свого народу, підносили почуття етнічної самосвідомості [10]. На думку дослідниці Ф. Елоєвої грецькі храмові свята були насичені язичницькими елементами, проте саме вони максимально впливали на зростання православної ідентифікації даного народу [5].

Напередодні свята в селі прибирали вулиці, подвір'я – готувалися до зустрічі гостей. Після ранкової служби на території церкви (у греків Цалкінського району) або на подвір'ї "господаря панаїру" (особи, яка брала основні витрати на проведення свята) влаштовували жертвоприношення ("ая" – румейською мовою називається процес жертвоприношення, "гурбан" – жертовна тварина. Уруми термін "гурбан" визначають і процес, і жертву). Характерною ознакою храмових свят в Цалкінському районі було те, що їх разом святкували і тюркофони (уруми), і елінофони (румеї). Як згадувала респондентка І. (1956 р. н., с. Кяряк), після служби на свято "Міріамана" (Успіння Богородиці) – храмове свято в церкві здійснювали обряд гурбан. Жертовних тварин (найчастіше – баранів) тричі обводили навколо церкви, відрізали у них шматок вуха і ним креслили хрест на чолі самих тварин та на чолі всіх присутніх. Жінка також без жодних труднощів пригадала, що на святого Іллю її родина їздила до села Хараба (в селі мешкали елінофони). Після церковної служби всі прочани піднімалися в гору до священного дуба. На святого Павла (12 липня) їздили до села Башкой. Протягом весни – ранньої осені родина здійснювала паломництво до багатьох грецьких сіл [10].

Сценарій престольного свята був традиційним. Після приготування жертовної тварини за спільним столом збиралися і гості, і господарі. Дана трапеза не була простим святковим частуванням, її

сприймали, як участь у ритуалі вдячності святому, на честь якого було принесено жертву. Панаїр закінчувався ввечері народними гуляннями та поетичними змаганнями співаків. Всі бажаючі запрошувалися у танок, створювали на площі велике коло. В колі сиділи музиканти. Співали як музиканти, так і усі бажаючі – на ходу вони рифмували куплети, в яких висміювали або вихваляли односільчан та знайомих. Пізно ввечері гості із сусідніх сіл роз'їжджалися, хоча багато залишалося на ночівлю в оселях рідних і близьких. Ввечері застілля продовжувалося у родинах, особливо там, де були іменники з ім'ям святого, на честь якого споруджена церква і проводиться свято.

За радянських часів святкування панаїру зазнало певних змін під впливом комуністичної ідеології. Зокрема, в селі Сартана (Донецької області) панаїр традиційно святкували 6 травня (День святого Георгія). В радянській період влада почала організовувати в цей день святкування Дня весни (з виступами колективів художньої самодіяльності, дитячих колективів). Проте населення селища продовжуючи традиції "панаїру", в цей день організовували колективні обіди (вголос всі намагалися не називати їх гурбан, хоча, за словами респондентів, всі розуміли ритуальний характер даного обіду), змагання з боротьби та скачок – куреш [8]. В іншому селі Стила куреш з дозволу влади проводили на День Перемоги, баранів як нагороду переможцям, до речі, виділяв колгосп. Про релігійний мотив цього свята мешканці грецьких сіл згадувати боялися, до того ж майже у всіх селах церкви були зруйновані, священників не було також.

У наш час серед греків Приазов'я панаїрі перетворилися на великі культурні фестивалі – "мега юрти" (грецькою – велике свято). За традицією, щорічно в одному з грецьких сіл оголошується проведення даного культурного заходу, на який з'їжджаються греки не тільки з навколишніх сіл, а й з усієї України, приїжджають делегації з Греції. Під час фестивалю відбуваються виступи народних колективів, гості мають можливість взяти участь у святковому застіллі (готуються національні страви), послухати грецьку музику, потанцювати. Греки Харкова – вихідці з Цалкінського району Грузії продовжують святкувати престольні свята свого села у родинному колі [10]. За словами інформантів, такі свята значною мірою пробуджують інтерес до традицій свого народу та стимулюють до їх збереження.

Інтерв'ю з представниками грецької діаспори Харкова – вихідцями з Грузії та вихідцями з грецьких сіл навколо Маріуполя дають змогу підтвердити значимість релігійних традицій у контексті етнічної самоідентифікації. Релігійні свята є чи не найстабільнішим елементом у структуруванні культурної свідомості греків. Проте, як виявляється, релігійна спадщина поряд зі спільними рисами має також і відмінності, пов'язані з етнічною історією грецького населення Приазов'я та Грузії. Звичайно ж, молоде покоління вже не в змозі розкрити зміст багатьох традицій та й сама інформація щодо обрядової практики збереглася здебільшого лише в переказах представників старшого покоління. Проте навіть в такому вигляді релігійна культура греків дає підстави для висновку про її своєрідність, що полягає в багатошаровій системі ідей та практик, які відображають специфіку їх культурної адаптації. В подальшому слід звернутися до проблеми впливу язичницьких традицій та ісламської культури на релігійні свята греків в Україні.

Використані джерела

1. Баранова В. В. Язык и этническая идентичность. Урумы и румеи Приазовья // В. В. Баранова. – М.: ГУ ВШЭ, 2010. – 287 с.

2. Браун Ф. Маріупольські греки / Ф. Браун // Живая старина. – 1890.— С. 78-92.

3. Волкова Н. Греки Кавказа / Н. Волкова // Сайт Кубанського державного університету. – Режим доступу: http://history.kubsu.ru/pdf/kn6_15-43.pdf.

4. Греки Кавказа // Народы Кавказа / Под ред. Б. А. Гардинова, А. Н. Гулиева, С. Т. Еремяна. – М.: Изд-во АН СССР, 1962. – Т.2. – С. 421–432.

5. Елоева Ф. Н. Проблемы языков дисперсних групп. Тюркоязычные православне греки Цалкинского и Тетрицкаровского районов Грузии. – СПб.: Б.И., 2002. – 112 с.

6. Зайковская Т. В. Традиционные верования и представления греков Аджарии (античные истоки образов св. Илии и св. Георгия) / Т. В. Зайковская // Советская этнография. – 1989. – № 2. – С. 105-115.

7. Иванова Ю. В. Греческие этнические группы в СССР / Ю. В. Иванова // Расы и народы. – 1988. – Вып. 18. – С. 206-220.

8. Кауринкоски К. Греки Приазовья: Особенности этнокультурной идентичности / Кауринкоски К. // Пер. с франц. Ю.В. Агавельян, Н.П. Космарской [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.azovgreeks.com/library.cfm.

9. Лингвистическая и этнокультурная ситуация в греческих селах При-азовья. По материалам экспедиции 2001-2004 гг. / Под ред. М. Л. Кисилиер. – СПб.: Б.и., 2009. – 443 с.

10. Особистий архів автора. Інтерв'ю з представниками грецької спільноти Маріуполя та Харкова (2012–2013 рр.).

11. Сихарулидзе А. Н. К вопросу о значении изображения быка на Триалетских вешапах и вешапоидах / А. Н. Сихарулидзе // Кавказский этнографический сборник. – Тбилиси: МЕЦНИЕРЕБА, 1972. – С. 24-52.

УДК 111.852

Катерина Вікторівна Сичова
аспірантка Чернігівського національного
педагогічного університету імені Т.Г. Шевченка

ФІЛОСОФСЬКО-АНТРОПОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ЕСТЕТИЗАЦІЇ ОБРАЗУ ЛЮДИНИ В МИСТЕЦТВІ КИЇВСЬКОЇ РУСІ

У статті крізь призму аналізу текстів і артефактів розглядаються філософсько-антропологічні засади естетизації образу людини в мистецтві Київської Русі, в умовах давньоруського "двокультур'я" як джерела української етнокультури.

Ключові слова: *естетична думка, історія української естетики, мистецтво Київської Русі, естетична антропологія, філософсько-антропологічний дискурс, образ людини, етнокультура.*

The article deals with the philosophical and aesthetic principles of formation of the image of a person in the culture of the Kyivan Rus, reveals the need for theoretical construction of the historical and aesthetic process in Ukraine particularly in terms of the unity of aesthetic and philosophical anthropology as assential features of the Ukrainian humanitarian discourse. The possibility of studying the peculiarities of ideological and anthropological background of the Kyivan Rus aesthetic thought formation is taken into consideration.

Keywords: *aesthetic thought, history of Ukrainian aesthetics, Kievan Rus art, aesthetic anthropology, philosophical and anthropological thought.*

Естетико-теоретична реконструкція філософсько-антропологічних аспектів осмислення емоційно-чуттєвої культури Київської Русі вимагає дослідження етнокультурних, зокрема мистецьких явищ у давньоруському духовному просторі. Ця проблематика з історико-естетичної точки зору тільки позначена в працях С.Бондар, І.Іваньо, Л.Левчук, Д.Лихачова, В.Личковаха. Більш широкі матеріали з історії давньоруської естетики представлені працями С.Аверинцева, С.Безклубої, В.Бичкова, Г.Вагнер, В.Горського, А.Залужної, Д.Кучерюка, Н.Наумової, Л.Ширяєвої, К.Шохіна, А.Царенка, Т.Целік та ін.

Мета статті – розкрити філософсько-антропологічні засади становлення протоестетики Київської Русі крізь призму аналізу художньо-естетичної кореляції ідеї людини у світогляді та образу людини в мистецтві в умовах давньоруського "двокультур'я" як джерела української етнокультури.

Давньоруська естетична думка постає не просто важливим щаблем у становленні духовної культури українського народу, вона є унікальним дискурсивним феноменом, досі не реконструйованим в його цілісності й мистецьких втіленнях. "Імпліцитна естетика" (В.Бичков) Київської Русі вирізняється своєрідним синтезом міфологічних і християнських мислеобразів, має різноманітні специфікації свого виразу як у вербально-артикульованих формах, так й засобами художньої образності. І це не випадково, адже естетичне начало через споглядання і творчість пронизувало усі сфери світовідношення тогочасної людини. Язичницькі джерела києворуської естетичної думки сягають своїм корінням самобутніх дохристиянських міфологічних і фольклорних традицій, що породжували культ природи, родового буття, моральних чеснот. Після прийняття християнства протоестетичні ідеї спираються на сукупність філософсько-антропологічних, соціальних, політичних, художніх уявлень і образів, які вміщені в літературних та релігійних пам'ятках X-XIII ст., у творах мистецтва й усної народної творчості.

Естетичні міркування зустрічаються у найрізноманітніших видах і жанрах давньоруської літератури – в агіографічній та канонічній, в літописах і повістях, у проповідях і "Словах". Йдеться про твори таких києворуських мислителів, як Іларіон ("Слово про Закон і Благодать"), В.Мономах ("Повчання дітям"), К.Туровський ("Притча про людську душу і тіло", "Сказання про іноцький чин", "Повість про білоризця", "Слово в новую неделю по пасхе"), Д.Заточеник ("Моління"), К.Смолятич ("Повчання про любов"). Релігійно-естетичні ідеї присутні також у "Посланнях" Никифора, в перекладних трактатах, зокрема "Об образах" Г.Хировоська, в збірці "Пчела" (розділ "Про красу"), у "Хроніці" Г.Амартола, у флорилегіях, "Шестодневі" Іоана Екзарха та "Фізіологу" Козьми Індикоплава, у вітчизняних літературних пам'ятках – "Ізборнику Святослава 1073 року" , в "Ізборнику 1076 року", в "Києво-Печерському патерику, в анонімах тощо ("Житіє Ольги", "Сказання про святих князів Бориса і Гліба").

При зівставленні протоестетичних ідей з різних джерел Київської Русі стає очевидним, що при всій їхній тематичній різноспрямованості все ж таки можна виділити певні мотиви, які викликають до себе постійний інтерес, є дотичними філософсько-антропологічній проблематиці й духові своєї епохи. Це міркування про прекрасне в природі і людині; осмислення краси як виразу істинного й сутнього; естетична оцінка моральних якостей людини, краси її внутрішнього світу; утвердження радості духовної насолоди від книжної мудрості, залучення до християнського ідеалу "життя-в-істині". Зокрема, у "Повісті минулих літ" та "Житії Феодосія Печерського" Нестора, у "Слові про закон і благодать" митрополита Іларіона, в "Ізборниках" 1073 та 1076 рр., в "Слові про похід Ігорев", у збірнику "Пчела", в "Києво-Печерському Патерику", у творах К.Туровського, Д.Заточеника, В.Мономаха, у "Київському літопису" тощо знаходимо світоглядно-естетичне осмислення християнської віри, тлумачення смислу складної системи символічних образів (на-

© Сичова К. В., 2013

приклад, образ світла, як символ Божої благодаті, краси, святості, знання, посередника між Творцем і людиною, – і пітьми, як "гріховних вожделеній плоті"). Так, твір "О образех" Георгія Хировоска є одним з ранніх джерел теоретичних відомостей у галузі поетики, риторики, а також естетики, оскільки в ньому розглядались 27 "творьчестих", тобто художніх образів, що тлумачилися не лише як поетичні й риторичні фігури, а й як своєрідні естетичні категорії, які згодом знайшли своє застосування в сучасній естетичній й філософській думці (наприклад, алегорія – іносказання, метафора – превод, притча тощо).

У "Слові про похід Ігорев" невідомого автора та в "Повчанні дітям" В.Мономаха поетичні образи тісно пов'язані з політичною й військовою термінологією, виділені такі феномени життєвих явищ, ситуацій, які визнаються естетично цінними. Зокрема, образ воїна та все, що з ним пов'язане (краса зброї воїна, краса княжого полювання, його бойового коня), постає в Давній Русі як естетично канонізоване уявлення про красу. Так, в "Слове некоего калугера о чьтении книг" відзначено: "Красота воину оружие и кораблю ветрила" [1, А.2 зв.]. Навіть тоді, коли треба підкреслити велич особистого внеску церковного подвижника в спільну справу, він найчастіше порівнюється зі світським ідеалом воїна – "воїна Христова".

Про значний розвиток художньо-естетичної свідомості в києворуській культурі свідчить культова забудова, що своєрідно поєднує візантійський канон з елементами давньоруського стилю та має складну символіку, в якій наявні язичницькі мотиви. До синкретизму "двокультур'я" належать, наприклад, релігійно-міфологічна символіка "світового дерева" та "райського саду", зображення рослинного й геометричного орнаменту на стінах і підлозі церков та на сторінках книжкових мініатюр; використання образів міфічних антропоморфних і зооморфних істот в архітектурних композиціях храмових споруд й на предметах повсякденного вжитку (зокрема, зображення Семаргла на порталі і капітелі Борисо-Глібського собору у Чернігові тощо).

Давньоруська культура являє собою деякий "гіпертекст", духовним стрижнем якого є східнохристиянське віровчення з його глибокою увагою до теми людини, котра є однією з центральних й наскрізних у філософсько-антропологічній спадщині вітчизняних любомудрів.

Відмітною рисою становлення естетичної думки Київської Русі є те, що проблематика осмислення феноменів краси й художньої діяльності специфічно, дотично до світоглядного теоцентризму переводиться у площину антропологічних проблем. У свою чергу, філософсько-антропологічні мотиви києворуського теоретизування утворюють мислительну канву, на основі якої відбувається становлення засад естетичного дискурсу. Чому антропологічна проблематика доповнювала теологічну і була імпліцитно присутня в ній? Справа в тім, що будь-яка сфера чи форма суспільної свідомості й етнокультури – релігія, наука, мистецтво, політика, мораль тощо – викликається до життя через людину і нею центрується (антропоцентризм). Співзвучним для вітчизняної традиції у зв'язку з цим є протагорівське трактування "людини як міри всім речам", адже феноменальний світ набуває свого ціннісного значення лише у людському світоставленні. Протоестетична думка на ранньому етапі свого зародження виявляла сутнісні родові сили людини, вибудовувала картину світу на засадах людиномірності художньої творчості й світовідношення в цілому, де основними антропологічними й естетичними "мірами" виступали "дух епохи", "чуття життя", "образ світу" [2].

Для становлення українського естетичного дискурсу важливо, що питання "сутності" чи "природи" людини ще з часів Київської Русі розумілися в аспекті істотності людської екзистенції, аналіз якої згодом утворював "метафізику антропології" і "антропологічну естетику", що знаходило свій вияв у творах мислителів України від києворуського періоду до сьогодення. Антропологізм імпліцитно властивий самій природі художньо-естетичного мислення, а мистецьке світоставлення завжди розкривало духовний характер людської почуттєвості, її художню феноменологію в культурі. Наприклад, в "Ізборнику Святослава 1073р." (стаття "Про лице") розтлумачуються питання природи та сутності існування людини. У статті "Василиево от того еже, вънимаи себе" акцент робиться на аналізі індивідуального психологічного стану людини з метою обернення її на добродіяння і слідування Божим заповідям.

Привертають до себе увагу етичні настанови статті "Максимово от того еже к Пиру", де обстоюється ідея про те, що природно-соціальні, моральні задатки людини розвиваються у напруженій духовній діяльності [3, 61]. В "Палеї Толковій" вміщені оповіді про створення людини та особливості її природного буття. У творах Іоана Мосхи "Луг духовний" та К.Смолятича "Повчання про любов", "Послання пресвітеру Фомі" йдеться про високоморальний спосіб життя священнослужителів, про подвиги ченців-подвижників, вміщені спостереження над людською природою та роздуми про сенс земного буття. Автор "Лествиці" Іоан Синайський демонструє обізнаність богословсько-філософського розуміння сутності людської душі, серця, розуму, волі і тіла, розкриває природу пристрастей, гріхів, людських вад і чеснот, закликає до самозречення заради воскресіння душі. В "Повчанні до братії" Лука Жидята дає настанови щодо моральності, благочестивої поведінки. У Несторівському "Житії Бориса і Гліба" обстоюється взірець справжньої християнської святості, а в "Житії Феодосія Печерського" вперше обґрунтовується ідеал страстотерпця, який пов'язаний з образом святості як "трудництва во Христі", подвижництва в ім'я людей і світу. У збірці "Пчела" (розділ "Про красу") розуміння цінності краси передусім пов'язане не зі зовнішнім прикрашуванням людини, а з внутрішньою доброчесністю, духовністю і чистотою як ідеал фізичної й моральної досконалості, калокагатії, краси морального життя.

Філософсько-антропологічне тлумачення природи, сутності та образу буття людини знаходимо також у творах К.Туровського, В.Мономаха, в "Повченнях" Г.Зарубського та Никифора тощо. Тут образ людини – її божественної суті, духовного життя, пошуків шляхів самореалізації у наслідуванні вищих християнських моральних і естетичних зразків, формуванні калокагатії ("благолєпія") – виявляється

складним, синтетичним культурно-історичним феноменом. Успадковуючи греко-візантійські філософські ідеї й слов'янський світоглядний пантеїзм, давньоукраїнська філософсько-антропологічна й протоестетична думка набувала синкретичного характеру, фактично вступаючи в "діалог культур" Славії, Еллади та Візантії.

У світогляді та мистецтві давньоруський образ людини формувався під впливом багатьох культурних, релігійних, філософсько-естетичних чинників. У першу чергу, це старозавітна традиція з її відчуттям цілісності людини як духовно-тілесної істоти, що має "образ і подобу" Божу. Принцип людської богообразності і богоподібності, який є провідним у православній антропології, став вирішальним для подальшого розвитку естетичного образу людини в контексті спільнохристиянської європейської культури. Філософсько-антропологічна постановка проблеми про творення за "образом" і "подобою", де "образ" мислився як деякий ідеальний взірець (ейдос духовної чистоти), а "подібність" – як реалізація ідеала-ейдосу, в естетичному аспекті сприяла аффірмації позитивної, світоглядно і художньо оптимістичної оцінки людської природи та її можливостей.

Новозавітна, євангельська антропологія, що вирішальним чином вплинула на становлення релігійно-естетичної думки Київської Русі, в повній мірі втілившись у творах капподакійців, Іоана Золотоустого, Іоана Дамаскіна, у Візантії синтезувала філософію, зокрема естетичні ідеї, з християнським віровченням. Візантійська патристика у зв'язку з цим прискіпливо визначала вибір тих елементів давньогрецької "філософії як естетики"(О.Лосєв), що максимально відповідали релігійним уявленням і настановам християнської віри.

Відтак, невипадково києворуською філософсько-естетичною думкою були органічно сприйняті як християнсько-антропологічні, так і деякі античні положення натурфілософії та поетики. Особливо важливим для становлення світоглядного і художнього образу людини було вчення про природу людини, засноване на синтезованому уявленні про античний паралелізм і християнську цілісність у розвитку духовних і тілесних складових людської натури. Все це закладало філософсько-естетичні основи художнього втілення образу людини в мистецтві Київської Русі.

Отже, вже з самого початку свого формування світоглядно-філософська та протоестетична думка в Київській Русі ставить акценти на антропологічних проблемах осмислення і мистецької реалізації образу людини. Насамперед на розумінні людини як богостворено живої субстанції, на співвідношенні її тілесних і духовних властивостей, на цілісному пізнанні світу через єдність віри, розуму і чуття, що спиралося на вчення про Ісуса Христа як Боголюдину.

В аспекті релігійного світогляду одним з головних у християнській антропології постає питання про розмежування духовного і тілесного начал, співвідношення в людині душі й тіла, духа й плоті. Так, в уривку "Иустина Философа, о том єже о правеи вєре" "Ізборника 1073 р.", відзначено, що людина має два "єстєства" – тілесне і духовне, але це не слід розуміти так, нібито вона складається з двох незалежних частин. Людина – нерозривна сукупність "єстєств", складається "від двою", а відтак, є цілісною, а тому має онтологічно досконалу, а сучасною мовою, – естетичну природу.

Треба відзначити, що душа у християнській антропології розуміється безсмертною, неподільною, недоступною чуттєвому сприйняттю, "умною" (як в ісихазмі), яка існує на екзистенціальному рівні і має життєвий смисл одночасно з тілом. Останнє тлумачиться фізично утвореним з чотирьох стихій, тобто матеріальним, тоді як душа уявляється утвореною із повітря, "Божого подиху", тобто "невидимого духу". Тіло, матеріально складене із землі, води, вогню, підлягає розпаду, та функціонує завдяки його єдності з нематеріальною душею – "повітрям". Суть "земного", природного існування людини полягає у життєвій взаємодії двох її конституюючих начал – душі й тіла. Інших "єстєств", крім цих, людина не має, хіба що після фізичної смерті її душа набуває "небесного", духовного, сепаратного від тіла існування.

Якщо тварне, плотське начало характеризує "зовнішнє" в людині, то душа – "внутрішня" її суть. Проте "зовнішнє" не є індиферентним щодо "внутрішнього" в людині. Нерідко у пам'ятках давньоукраїнської літератури "кріпость" тіла і "краса" тілесна розглядаються як свідчення й "душевної" досконалості людини, єдності зовнішнього і внутрішнього естезису, тобто "благолєпія" (калокагатії). Підтвердження цього знаходимо в анонімі "Житіе Ольги" , де відзначається, що "мала вона обличчя гарне і мудріша всіх дівчат варязьких та руських, отже, не було їй рівної, а до того чистоту вельми любила (целомудріє)" [4, 185].

У "Сказанні про Бориса і Гліба" невідомий автор не завольняється переліком "красот духовних", тобто моральних чеснот Бориса, його синовніх і християнських доброчинностей ("блаженый тъ правдив и щедр, тих, кръткъ, съмерен, послушьливъ, хъръбръ, всех милуя и вься набъдя") [5, 55]. Ймовірно, під впливом давньоукраїнської народної традиції, він подає портрет князя, в якому підкреслюється тілесна краса юнака [5, 64]. Така естетико-антропологічна позиція не була вичерпною, їй суперечив відмінний теологічний підхід, згідно з яким досконала, "красна" плоть розцінюється як негативне тіло, на протиставленні якому яскравіше виявляється велич душі, що долає "спокуси" плоті й тим досягає досконалості ("естетика аскетизму" – В.Бичков). Для досягнення духовної чистоти й душевної досконалості запроваджувалась ісихастська молитва,що ґрунтується на духовній практиці ісихії – аскетичного, містико-мовчазного "умного ділання" (афонський досвід св.Антонія Печерського та його Лаврських послідовників) [6].

Ісихазм вплинув і на протоестетичну думку Київської Русі. Так, у деяких перекладних й оригінальних літературних пам'ятках тієї доби – "Ізборнику Святослава 1073 р.", "Бджолі", "Києво-

Печерському Патерику", "Житії Феодосія Печерського" – "мовчазна молитва" розумілась як вияв моральної доброчинності.

У площині світоглядно-релігійних орієнтацій імператив "мовчання" в київоруській духовній традиції співвідносився не стільки з невимовністю, непізнаваністю божественного першоначала (що було характерним для візантійської культури), скільки виявляв себе як певний взірець смиренності, морального залучення людини до співпричетності сприйняття сущого як прекрасного за своєю природою (суттю) божественного дару. В похвалі до Феодосія Печерського Нестор пише: "Радуйся, отче… молчаньем възвышаяся, смьреньем украшаяся, в словесьхъ книжных веселуяся" [8, 224]. Про митрополіта Іоана відзначає, що був він "смеренъ же и кротокъ, молчаливъ, речистъ же, книгами святыми утешая печалныя…" [8, 218].

Ісихастська молитва індивідуального спілкування з Богом націлювала людину на досягнення її єднання з Творцем через синергію медитації, самозаглиблення у внутрішній духовний світ, сприяла висуванню на передній план духовних якостей і заслуг людей.

У своєму екзистенційному вимірі культ мовчання характеризує певну домінанту християнського етосу й естезису, яку В.Малахов визначає як "внутрішню тишу, мовчання як ненаполегливість на власному об'єктивуючому голосі, власній відповіді Творцеві" [10, 324]. Тому київоруський естезис у єдності своїх антропологічних і теологічних вимірів спирається на світогляд і духовну практику ісихазму.

В цілому релігійно-антропологічний і художньо-естетичний образ людини в давньоруській культурі вимальовується складним і суперечливим, а філософські роздуми про людину вітчизняні "любомудри" найчастіше пов'язують з етичними настановами, що забарвлені біблійними мотивами. Багато літературних пам'яток підкреслює високе духовне призначення людини, виходячи із тих міркувань, що вона є продуктом Божого творіння – образом, подобою Господа. Людина "подражаєть творца, акі образ прьвобразьноє" [7, А.131]. Так, у шостому слові "Шестоднева" Іоана Екзарха "Сказание, како сотвори бог Адама" обстоюється розуміння людини як центру духовно-релігійного життя, "мікрокосму", "малого світу" у великому, сотвореного Богом на користь і для краси: "И създал Бог человека, ничьсо же не створи Бог без лепоты, нъ и на потребование и на лепоту, яко же две очи имети на потребу и на лепоту" [11, 62]. Поетично-піднесено наголошує автор "Шестиднева" на великій силі людського духу, розуму, здатного облітати увесь світ й проникати у таємниці буття: "…въ коль мале теле толика мысль высока, обидущи всу землю и выше небес възидущи. Где ли есть привезан ум тъ…" [11, 61]. Ці міркування виявляються суголосними, співзвучними роздумам В. Мономаха про красу і гармонію світоустрою, в центрі якого знаходиться вінець Божого творіння – людина, що наділена розумом і почуттями. Водночас на сторінках мономахового "Повчання" знаходимо визнання самоцінності людського життя та глибоке усвідомлення цінності особистості загалом [12, 50]. У зв'язку з цим основне призначення людини вбачається у служінні Богові, завдяки чому вона може здобути благодать, спасіння і безсмертя душі у вічному блаженстві.

Місце і значення людини в світі визначалося й тим, що її природа уявлялася київоруським "книжникам" посередньою ланкою між трансцендентним і земним світом. Здатність мислення, "розумна душа" пов'язувала її з Богом, а тілесна оболонка душі – з матерією. Пов'язувала ці світи віра, що набувала в творчості релігійно-естетичних вимірів в образі святості. Єдність віри та естетичного почуття генерувала церковне мистецтво – візантійську і давньоруську архітектуру, іконографію, хорову музику, проповідь як літургійний ораторський жанр зі своєю "естетосферою" [13].

З точки зору релігійно-естетичних ідей свободи й творчості за людиною визнавалося право самостійно обирати життєвий шлях, спираючись на волю Божу. На сторінках "Ізборника" викладається ідея альтернативи життєвого вибору. Значна увага приділена проблемі символічного співвідношення "світлого – темного" як "доброго – злого" в морально-естетичному бутті людини. Звичайно, антропоцентризм у формі христоцентризму вимагав, щоб проблеми людини вирішувалися на основі Біблії, з урахуванням знань у галузі християнського вчення про людину, вже сформульованого Отцями церкви на той період. Це істотно розширювало започаткований міфологією "партиципований" погляд на людину через переосмислення його у контексті християнської антрополого-естетичної проблематики, що виходила на ідею "художності" людського буття. "Людина, – пишеться в Ізборнику,— єсть животне, яке словесне, смертне, уміюче художества приймать" [7]. Наголошуючи на тому, що людина здатна до "художества", "Ізборник" пророче поставив питання сучасної антропологічної естетики. З іншого боку, ідея "художества" як сутнісної риси "внутрішньої" людини підводила до утвердження гармонійного, співмірного ставлення до світу, підводила її на рівень ісихастської синергії з Богом – світовим Творцем і Художником. В цьому контексті постали протоестетичні проблеми цілісності людини, її ідеалу як "благолєпія" – калокагатії, що визначало образ людини в мистецтві Київської Русі, зокрема краси Мудрості (софійності), людської думки, мислення, розуму.

Визнання краси софійного пізнання, естетичної цінності єдності розумового і кордоцентричного є виразною відмінністю середньовічної української парафілософії та протоестетики. Так, в "Молінні" Данила Заточеника знаходимо високу оцінку розуму й мудрості, які, на думку автора, укріплюють та прикрашають серце людини: "Вострубим яко во златокованые трубы в разум ума своего и начнем бити серебряные органы гордости своею мудростью "[14;с.77]. Власне, плекання розуму і серця та їх гідне моральне застосування набувають значення атрибутів прекрасного в естетичному світогляді Київськоі Русі.

Ідея краси "мисленого" з'являється у вітчизняній філософсько-антропологічній думці неодноразово. До неї можна віднести й оцінку Краси як вияву Божого духу, що осягається за допомогою ісихастського просвітлення думки, й ідею краси людського пізнання, "практичного" розуму, який долає всі труднощі на шляху вдосконалення людини, ідея діяльного творчого життя. Врешті, протоестетичне "мислене-прекрасне" набуває специфічного алегоричного значення краси сокровенного, найчастіше, з особливим патріотичним відбитком, почуття любові до Батьківщини, свого народу, рідної природи.

З естетичним розумінням мислено-прекрасного пов'язане питання, поставлене Кирило Туровським про душевну ясність й чистоту як необхідну запоруку моральної підготовки людини до сприйняття та розуміння краси земної. Давньоруський мисленник вважає, що "краса образу" відкривається тільки тій людині, яка знаходиться у спокійному, врівноваженому душевному стані. зЗбурення почуттів позбавляє її радощів, світла надії, смислу життя, можливості розумно й морально діяти в повсякденному житті. А нерозумність втягує людину в гріховний морок, в ниці "мысленные волны, в моря любостяжательства", де не існує правди, лише точаться "гнусние дела" [15, 206]. Душевні страждання, внутрішній неспокій підштовхують віруючу людину до "очищення", до боротьби із спокусами плоті, до пошуку гармонії в собі та зі світом, що рятує її від гріха (незнання), наповнюють смислом її існування. "Мислено прекрасне" наближує людину до морально-естетичого ідеалу "благолєпія" як образу людської досконалості.

Відтак, з філософсько-антропологічної точки зору ясність розуму, моральна чистота, душевна врівноваженість є адекватним станом для розумної ("софійної") людини та духовною основою високих естетичних поривань. Духовні почуття спалахують лише тоді, коли вони запалюються вірою, софійністю, благочестям подібно до того, як фіміам починає "благоухать когда он растопится на огне" [15]. У зв'язку з цим треба наголосити на тому, що морально-етичний й естетичний аспекти самоідентифікації людини в києворуському антропологічному дискурсі виявляють себе як у духовно-релігійній, пізнавально-раціональній, так і у ціннісно-емоційній (аксіологічній) площинах, які взаємно перетинають одна одну, складаючи синкретизм релігійно-філософсько-естетичної думки. Пізнання світу оцінюється не тільки як розумне – корисне ("душеполезныя помыслы"), а й як розумне – прекрасне ("софійне"). Радість та краса софійного і морального життя корелюють з переживанням краси природи і мистецтва, ісихастським "умним діланням".

Мислено-прекрасне виявляється в софійному прагненні людини до мудрості, у слідуванні християнським заповідям, у спілкуванні з мудрими людьми (старцями, "книжниками"), у читанні книг. На думку Данила Заточеника, людина, припадаючи до книжної мудрості, як бджола до квітів, збирає "сладость словесную и разум." Загалом книжні знання, Слово-Логос (софійність Слова) розглядаються джерелом і запорукою мудрості, відносяться до найвищих благодатних чеснот, як і потяг до книжної освіти, її почитання як святої справи нарівні з переписуванням Біблії. Як слушно зауважує дослідник давньоруського ідеалу святості В.Топоров, для вітчизняної духовної традиції є характерним розуміння мудрості як "смислової наповненості світу, усвідомлення її причетності до світла, краси ("лєпоте"), радості й художньої творчості, в тому числі й словесної" [16, 53].

У києворуському образі людини в особливий естетико-антропологічний феномен виділена духовна краса ("паче сих духовьная нам красота" – Кирило Туровський), яка є справжньою скарбницею чеснот, що розкривається в софійній життєдіяльності людини. Мудрість здебільшого розумілась не стільки як знання істини, скільки як "житіє в істині", не лише слово, а й дія-справа, а відтак, поставала найвищою формою істинного знання, пов'язаною з добром і красою. Мудра людина – та, хто здобувши істину шляхом богопізнання і нагромадження книжних знань, будувала своє життя у відповідності з християнськими принципами, хто на рівні земного буття входила у світ найвищих духовних цінностей в їх релігійному, моральному, естетичному виявленні через життєтворчість, особливо святість.

Філософсько-естетичні засади образу людини в Київській Русі цілісно визначалася не тільки її софійністю як розумністю, а й емоційністю – станом, який імпліцитно містить в собі аксіологічний аспект. В силу цього софійна людина ніколи не ставиться до предмета свого світовідношення, пізнання, творення "байдуже", "нейтрально", уніфіковано-одномірно. Філософсько-антропологічна думка Київської Русі та "імпліцитна естетика" того часу не має суто теоретичного, виключно дискурсивного характеру, а розчинена в культурі, звернена, відтак, безпосередньо до людини. Образ людини конституюється через його екзистенційні прояви в гетерогенному світі, й відкривається русичу, передусім, в єдності софійних та емоційно-чуттєвих вимірів, що реалізуються в мистецтві, де світ постає предметом здивування й художньо-образної естетизації своєю ладністю, співмірністю, довершеністю.

Вироблений на теренах Київської Русі тип "філософування у Христі" органічно поєднується з художньо-образним мисленням, втіленим у мистецтві. Ця єдність характеризується спільним релігійно-духовним спрямуванням: завдання пізнання й мистецтва вбачалося в тому, щоб осмислене думкою і виявлене мистецтвом як істинне, праведне, "благочестиве", піднесений мисленнєвий або естетичний зразок переводився у духовні установки, життєві дії. Мабуть, підсвідома мета релігійно-світоглядних міркувань полягала не стільки у пошуках Бога як абстрактного Абсолюта, скільки у пошуках конкретного втілення Його начала в людській душі ("О чем печалишься, душа моя"; треба мати "душу чистую и непорочную" – В.Мономах). Можливість утвердження Істини Божої премудрості, софійності в духовному просторі особистого людського життя врешті-решт задавало релігійно-світоглядні межі, філософсько-антропологічні горизонти людської індивідуальності. З іншого боку, екзистенціально схоплені, філософськи осмислені людиною події особистого й родового ("соборного") співбуття переводилися в

площину життєвих повчань у формі морально-естетичних оцінок і висновків, складали софійний зміст народної мудрості й афористичних суджень ("Нищий мудрый – что золото в грязном сосуде, а богатый разодетый да глупый – что шелковая подушка, соломой набитая", "Не смотри на внешность мою, но смотри какой я внутри. Хоть одеянием я скуден, но разумом обилен" [14, 83]).

Отже, специфікою київоруської філософсько-антропологічної думки було те, що на перший план виступав не теоретичний, формально-логічний, а практичний, морально-естетичний аспект, орієнтація на внутрішній, духовний світ людини, її образ у мистецтві як естетичної неперевершеності.

Початок формування української естетико-антропологічної думки припадає на X-XIII століття і пов'язаний з утвердженням на теренах Київської Русі світогляду і культури східного християнства, а саме, філософії, естетики і мистецтва Візантії, під впливом Отців церкви. Образ людини втілював у собі ідеал одухотворення соціальних стосунків, упровадження в земне життя релігійних принципів софійності, справедливості, рівності (хоч тільки перед Богом), освяченої духовності, благочестивої моралі, добродійності, калокагатії (як єдності фізичної і моральної досконалості), ідеалу святості в гармонії людини і Бога, душі і тіла. Хоча ці релігійні ідеали мали умоглядний характер, вони були привнесені у культурне життя Київської Русі як софійний взірець, як сакральна модель родового співбуття. Вони стали естетичним орієнтиром, на основі якого конституювалися земні засади співмірного, гармонійного, духовного світовідношення як "святовідношення" (В.Личковах). У мистецтві це викликало відповідну естетизацію образу людини через перенесення філософсько-антропологічних ідей та світоглядних ідеалів у художню образність і стилістику архітектури, іконографії, хорової музики, літератури, церковного ораторства.

Калокагатійна ідея втілення єдності краси, мудрості, добра в образі людини виступає одним із найважливіших принципів давньоруської естетичної свідомості та художньої творчості. У фокус естетизації образу людини потрапляють питання про сутність і духовне значення мистецтв ("художеств", "хитростей"); про співвідношення героїчного та патріотичного в контексті єдності руської землі; про ідеали "святості" і "благолєпія". Під впливом християнства витворювався художньо-естетичний образ, на перший план виступали релігійно-світоглядні та філософсько-антропологічні ідеї Боголюдини, ісихійї, кеносису, захоплення трагічною красою жертовного подвигу Ісуса Христа, Богородиці, християнського святого, подвижника, великомученика, мартирія. Все це позначено сакральними сигнатурами Софії, Спаса, Богородиці, Миколи Чудотворця.

У цілому протоестетика Давньої Русі представлена у фрагментарній формі окремих ідей і положень, інкорпорованих у художніх і культурних текстах, що є характерним для всього філософського спадку вітчизняного середньовіччя, але суттєво ускладнює процес її реконструкції, а, можливо, і деконструкції, на рівні сучасної герменевтики. Головне, що філософсько-антропологічні засади світорозуміння й естетизації образу людини, які сформували¬ся в Київській Русі, стали своєрідною базовою матрицею для подальшого розвитку естетичної думки у староукраїнській культурі XIV –XVI ст., а далі у культурі українського Бароко, що завершило етап її донаукового становлення у світоглядно-ментальних, духовно-релігійних і художньо-рефлексивних формах. Сьогодні виникла нагальна потреба теоретичної реконструкції всього історико-естетичного процесу в Україні, зокрема в аспекті єдності естетики і філософської антропології як сутнісної риси українського гуманітарного дискурсу. Людиномірність естетичного світовідношення виступає базовою методологічною основою такого комплексного дослідження, починаючи з естетичної думки й образу людини в мистецтві Київської Русі.

Використані джерела

1. Изборник 1076 г./ Изд. подгот. В.С.Голыщенко, В.Ф.Дубровина, В.Г.Демьянов, Г.Нефедов; под. ред. С.И.Коткова. – М., 1965. – 1090 с.

2. Личковах В. Світ людини в мистецтві: (Світоглядно-антропологічні засади теорії естетичного виховання) / В. Личковах. – Чернігів, 2005. – 154 с.

3. Бондарь С.В. Философско-мировоззренческое содержание "Изборников" 1073 и 1076 гг. / С. Бондарь. – К.: Наук. думка, 1990. – 152 с.

4. Анонім. Житіє Ольги // Давня українська література. Хрестоматія / Упоряд. Сулима М.М. – К.: Радянська школа, 1991. – 576 с.

5. Сказание о Борисе и Глебе // Древняя русская литература. Хрестоматия/ Сост. Н.И.Прокофьев. – М. : Просвещение,1980. – 399 с.

6. Личковах В. Синергія та людська креативність у релігієзнавчому та естетичному аспектах/ Людина. Культура. Освіта: Матер. II Всеукр. читань пам'яті доктора філософ. наук, проф. В.І.Шевченка (м. Чернігів, 17 лютого 2012 року) / Личковах В., Ширяєва Л. – Чернігів: ЧДІЕУ, 2012. – С.117–120.

7. Изборник Святослава 1073 г. Научный аппарат факсимильного издания. – М., 1983.

8. Нестор. Похвала Феодосию Печерскому//Древняя русская литература / Сост. Н.И.Прокофьев. – М. : Просвещение, 1980. – 399 с.

9. Киево-Печерский Патерик, или сказания о житии и подвигах Святых Угодников Киево-Печерской Лавры. – К. : Лыбидь, 1991. – 255 с.

10. Малахов В.Уязвимость любви /В. Малахов. – К.: Дух і літера, 2005. – 560с.

11. Громов М.Н. Русская философская мысль X–XVII веков / М.Н.Громов, Н.С.Козлов. – М. : Изд-во МГУ,1990. – 288 с.

12. Поучение Владимира Мономаха // Русская литература XI–XVIII вв. / ред. кол.: Г.Беленький, П.Николаев и др. – М.: Худож. лит., 1988. – 493 с.

13. Царенок А.В. Естетосфера риторичного мистецтва: (на прикладі православної проповіді в Україні): автореф. дис. … канд. філ. наук / А. Царенок. – К., 2012. – 19 с.

14. Заточник Д. Слово Даниила Заточника, написанное им своему князю Ярославу Владимировичу// Русская литература XI–XVIII вв./ ред. кол.: Г.Беленький, П.Николаев и др. – М. : Худож. лит., 1988. – 493 с.

15. Отечественная философская мысль XI–XVII вв. и греческая культура: сб. науч. трудов /АН Украины. ред. кол. В.М.Ничик и др. – К. : Наук.думка, 1991. – 340 с.

16. Топоров В. Святость и святые в русской духовной культуре: Первый век христианства на Руси. Т.1 /В. Топоров.- М.: Гнозис, 1995. – 875 с.

УДК 130.2

Ольга Володимирівна Сухина
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ТРАНСГРЕСИВНІ ВИМІРИ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ БУТТЄВОСТІ: АПОЛОГІЯ МАСКИ

Стаття присвячена дослідженню трансгресивних вимірів соціокультурної буттєвості у контексті постмодерного філософського дискурсу, маніфестованого працями Р. Барта, Ж. Лакана, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі, Р. Кайуа, Ж. Бодрійяра, Ж. Дерріди та ін., які створили довкола феномена маски своєрідне резонансне поле. У ньому маска постає способом реалізації трансгресії. У статті експлікується її амбівалентна сутність та способи функціонування у соціумі.

Ключові слова: *трансгресія, трансгресивний нігілізм, маска, маскарадність, видовище.*

To research transgressive sociocultural dimensions ness in the context of postmodern philosophical discourse zamanifestovanoho works of R. Barthes, Jacques Lacan, G. Deleuze and F. Guattari, R. Kayua, J. Bodryara, J. Derrida and others., Who created the phenomenon around mask peculiar resonance field. It appears mask way of transgression. The article makes explicit its ambivalent nature and ways of functioning in society.

Keywords: *transgression, transgressive, nihilism, mask, maskaradnist, sight.*

Сьогодні марно говорити про пошук єдиних чітко окреслених критеріїв, за допомогою яких вдалося б означити наявну соціокультурну буттєвість. Домінуюча постмодерна модель світу як хаосу пропонує різні парадигмально суперечливі проекти його освоєння: текстологічні, номадологічні, шизоаналітичні, комунікативні, симуляційні та ін., що знайшли своє відтворення у працях Ж. Дерріди, Р. Барта, М. Фуко, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі, Ю. Кристевої. У них здійснено спробу прокреслити шлях до радикального плюралізму, деуніверсалізації, децентрації культурного світу, що формується в умовах інформаційного (Е.Масуда), або ж постіндустріального (Д.Белл), чи техногенного (З.Бжезинський) суспільства.

Не можна оминути увагою той факт, що постмодернізм аж ніяк не претендує на статус вивіреної філософської стратегії, а тому стверджувати про наявність певного концептуального каркасу можна тільки умовно. Зважимо на те, що постмодернізм відмовляється не тільки від традиційного понятійно-категоріального апарату, перенасиченого контекстами і значеннями, а й від конституювання онтології в статусі концептуальної моделі буття. Натомість він пропонує такий варіант постановки проблеми, відповідно до якого реальність конституюється як текст, у якого більше немає меж, так само немає нічого "зовнішнього" щодо нього. Причому до уваги беруться не тільки вербальні тексти, а й тексти живопису, архітектури, кінематографу, навіть довербальні структури. Прикметно, що тексти постмодерністів найчастіше актуалізують маргінальний, звичний, а то й заборонений матеріал. Філософія відтепер освоює межовий пограничний соціокультурний простір, актуалізуючи трансгресивний досвід, експлікований у площині постмодернізму, який і становить мету нашого дослідження.

Відтепер філософи не шукачі "вічних істин", не "пастухи буття", бо й, власне, мова перестала бути "домівкою буття". "Показово, − як зауважує М.А. Корецька, − що навіть поняття істини, якщо й зустрічається у постмодерністських текстах, то набуває при цьому доволі двозначного статусу "текстового ефекту", що стоїть на службі онтології, яка не позбавлена ідеологічного статусу" [1, 42-57]. У постмодерністському контексті будь-яка онтологія (а фундаментальна й поготів) сприймається як репресивна концепція, тому що вона нав'язує свої правила і відповідно підпорядковує собі усі залежні від неї площини. Оскільки донедавна філософія визначала себе через онтологію (маємо на увазі онтологічний поворот європейської філософії), то про подальше її існування, на думку теоретиків постмодернізму, говорити проблематично. Узявши за орієнтир концепт "актуального становлення", соціокультурна дійсність розпорошилася у мінливій мозаїці буднів. І цілком резонно ставить запитання М.А. Корецька про те, що ж залишиться від самої філософії і чи не втратить вона таким чином саму себе, намагаючись звільнитися від "метафізичних забобонів", адже розпочиналася вона із парменідівської тотожності буття і мислення

© Сухина О. В., 2013

та "Першої філософії" Аристотеля. А тепер їй належить одне − залишити власну територію і облаштуватися в іншому просторі (просторі практик письма, влади, знання). Отож, радикальна критика метафізики обертається втомою від онтології, що приводить до витіснення на саму окраїну поняття буття. У зв'язку з цим філософія закономірно опинилася поза межами освоєного світу на певному пограниччі, щоб здобути новий досвід, бо думка інтуїтивно наполягає на своєму виході у життя і на своєму здійсненні у бутті, а формами цього виходу є спонтанність, екстаз, стихійність, розлом та руйнація звичного і усталеного. І це передусім абстрагування від будь-яких гарантій буття. Суть постметафізичного замислу у тому, щоб підняти слово з руїни текстів, витягнути його із замшілих систем, оживити, зробити здатним до творчої активності, щоб могло воно пронизувати глибини серця, − приблизно так проартикульована ця думка у Р. Барта [2]. Водночас М.Фуко констатує той факт, що людина втомилася від розсудку, а світ речей відповідно втомився від раціональності самої людини, тому розумність стала важкою ношею людини, вона приневолює і аж ніяк не возвеличує. Проявити свою творчу індивідуальність означає вкласти у текст свої власні думки, позаяк сучасний текст відкритий і анонімний, а тому сотворене не буде суперечити автентичному джерелу, яке втягує у поле своїх означень, що готові увійти у будь-який контекст, відтак "повернення до тексту не являє собою історичне доповнення, яке нібито додається до самої дискурсивності, дублюючи її як дещо прикрашену, хоча й несуттєво; повернення є результативною і необхідною роботою, що полягає у перетворенні самої дискурсивності [3, 37].

Постструктуралісти намагаються довести, що думка не може бути систематичним вченням про те, що є, а відтак вона не може бути онтологією. Розум втратив легітимацію власної всезагальності, і це найбільшою мірою засвідчує деконструкція таких бінарних опозицій, як: стабільність − мінливість; розум − чуттєвість; раціональність − ірраціональність. Варто зауважити, що деконструкція не передбачає повної заміни вказаних домінант, вона націлена на дослідження процесу зміни пропорції двох начал, а також того діапазону, що виникає як поле напруги між ними. На думку Ж. Дерриди, шляхом деконструкції поняття приводять смисл, вкарбований метафізичним дискурсом, до ковзання, щоб з ним розминутися і від нього відхилитися. Відповідно поняття, смисл яких ковзає, Ж.Дерріда називає "знаками у безкінечному обміні знаками". Властиво, і самій філософії, що зійшла з усталеної траєкторії, прокресленої метафізикою, належить радикально видозмінитися. Тут доцільно хоча б побіжно сказати про те, що постмодерне розуміння метафізики − це не що інше, як її радикальна критика. Прикметно, що кожен наступний критик оголошував свого попередника на цій царині метафізиком. Так, новоонтологічна думка в особі М.Гайдеггера нарекла метафізиком Ф.Ніцше, а невдовзі Ж. Дерріда і Ж.Дельоз нагородили М.Гайдеггера тим же титулом, навіть не претендуючи на роль останніх метафізиків, яку приписав їм М.Фуко. Констатуючи наявність вагомого метафізичного багажу у формі понять (тіло – душа, річ – ідея, означене – означуване, явище – сутність), що являють собою опозиції чуттєвого і умоосяжного, Ж.Дерріда говорить про перевагу у них, своєрідну першість другого – "післяфізичного" (духовного, душевного, сублімованого, безтілесного). Поняття метафізики для Ж.Дерріди – основний об'єкт розчленування, деконструкції. Тут важливо зрозуміти, що метафізика – це власне певний дисциплінарний простір, топос, місце. Усе, що належить до сфери наявного і дається у логоцентричному модусі, підлягає баченню, схопленню, переробці, а значить може бути реконструйовано тільки у відповідному просторі. За допомогою безлічі просторових метафор та метонімій Ж.Дерріда прагне не тільки показати, якими способами у метафізиці прокладає собі шлях думка, а й поставити під сумнів саму можливість цього руху. Як приклад реалізації прийомів деконструкції маємо нові об'єкти, позначені новими підходами, як-от: "прокреслити план місцевості", "топтатися по той бік метафізичного загону, межі, кордону (cloture), але так близько до огорожі, що вже, здається, по той бік загорожі щось маячить". Необхідними тут стають "подвійне прочитання", "подвійна наука", "подвійна гра": читати мовби всередині метафізики, але так, щоб постійно звертати увагу на тріщини-розщелини.

У теоретиків постмодернізму (Ж. Батая, М.Бланшо, М.Фуко, Ж. Дельоза) новоотриманий досвід такого прочитання іменується "досвід-межа" і експлікується у понятті трансгресії (лат. trans – крізь; через, за; и gressus – наближатися, переходити, нападати). Не буде помилкою стверджувати, що це поняття водночас маніфестує нову методологічну настанову на освоєння постграничного типу культури, яка буквально пронизана апокаліптичними візіями шеренги смертей аж до смерті людини. "У просторі, що заданий нашою культурою нашим жестам і нашій мові, трансгресія вказує не тільки єдиний шлях здобуття святого у його безпосередньому змісті, але й шлях відтворення у його порожній формі, у відсутності, осяяній цією порожнечею" [4, 114]. Трансгресія, відтак, є не просто жестом, зверненим на межу, згідно з М. Бланшо, вона є відступ від правил, подолання неподоланої межі, спроба виходу у сферу неможливого, або, принаймні, ту, що дотепер вважалася забороненою. Прикметно, що Ю. Габермас, аналізуючи філософську площину Ж.Батая, стверджує, що у ній "йдеться не про глибинні основи суб'єктивності, а про зняття її кордонів – про форму дистанціювання, відторгнення, яке повертає суб'єкта, котрий монадно замкнувся в собі, в інтимність взаємозв'язку життєвих явищ дійсності, що стала відчуженою, відрізаною і розірваною і вийшла з берегів. Разом з цією ідеєю подолання меж перед Батаєм відкривається абсолютно інша перспектива: суб'єктивність, котра перемагає себе, знову здобуває спонтанність своїх беззаконних спонук, долає межі і завойовує справжню суверенність" [5, 226-227]. Отож, сама думка вибирає досвід трансгресії, який передусім є досвідом втрати стійкої просторової цілісності, пов'язаний з деонтологізацією, крізь призму якої продукується новий тип реальності, сконструйованої і розташованої на межах, причому кожен культурний акт має граничний характер.

Згідно з М.Фуко, "трансгресія переступає одну і ту ж лінію, яка, ледь опинившись позаду, стає безпам'ятною хвилею, що знову відступає вдалину − до самого горизонту неподоланого". Трансгресія знає єдину мить − мить переступу межі. У цю мить вона водночас розтрачує і вичерпує своє буття. І у цю саму мить межа навстіж розкриває себе безмежному, "зненацька поглинається ним і сягає вершини свого буття у цьому дивному здійсненні, що пронизує аж до серця. Трансгресія доводить межу до межі її буття; вона пробуджує в ній свідомість неминучого зникнення, необхідність знайти себе в тому, що виключається нею (точніше кажучи, вона уперше заставляє себе визнати це), з необхідності випробування своєї позитивної істини в русі самовтрати. І у цьому русі чистого насильства куди іще може скерувати себе розкована трансгресія, якщо не до того, що її сковує, − до межі і то того, що її замикає?" [4, 117]. Невипадково трансгресію М.Фуко називає нічною зіркою, що здатна розсіяти пітьму і запалити буття зсередини. Він не вбачає у трансгресії нічого негативного, позаяк вона стверджує не тільки буття в межах, а й саму безмежність.

Проте, на відміну від трансценденції, яка виводить думку за межі можливого чуттєвого досвіду у сферу надчуттєвого, трансгресія являє собою досвід неможливого, який не підлягає опису. І якщо трансцендентне проходить крізь межу, то трансгресія є випробовування межі. Не можна не відзначити певного пієтету Ж. Батая, М. Бланшо чи Ж.Дельоза перед владною силою трансгресії. М.Фуко застерігає, що трансгресію не варто сприймати як жест тотального заперечення, попри все, вона є ствердженням, але не того, що є трансцендентним досвіду, а ствердження як таке (самого досвіду).

Маємо сказати, що поняття трансгресії доволі виразно проартикульоване у сучасному філософському полі, у ньому вже не спостерігаємо того запопадливого схиляння перед новаторсько-епатажним потенціалом трансгресії. Так, у праці "Модуси нігілізму в культурі транзитивного суспільства" Т.В. Костянтинова виводить поняття трансгресії із нігілістичної площини. Дослідниця фіксує наявність трансгресивного нігілізму, який, руйнуючи логіку повсякденності, стає рефлексією з приводу прийняття негативного і практичною реалізацією інтенції до заперечення [6]. Будучи зверненим до Ніцо, трансгресивний нігілізм розриває зв'язки між теперішнім і майбутнім, крізь його призму світ втрачає статус власної достовірності і постає несправжнім, нереальним, а майбутнє в інтерпретації нігілістичної свідомості набуває межового характеру. Він є симптомом кризи культурної епохи, що попереджує її мало виражений, проте відчутний занепад, відтак трансгресія постає як профанне без сакрального, що компрометує буття і є пустелею Реального. Отжне, місія продукування реальності відведена порожнечі. У ній не спрацьовують жодні дотеперішні механізми влади і насильства, у ній розвінчана таємниця буття та й самої людини. У цьому плані промовистим є інтерв'ю з Ж. Деррідою, Д. Хартманом та В. Ізером під назвою "Деконструкція: триалог у Єрусалимі". На запитання Д. Хартмана стосовно того, чому упродовж останніх 20-30 років категорія негативності набула такого виняткового значення, Ж. Дерріда стверджує, що визначити цю тенденцію можна як нігілізм і "позиція негативності стосовно історії філософії і культури означає обов'язок осмислити цю історію, зрозуміти, чим вона була, тобто поставитися до неї чисто негативно позверх гегелівського абсолютного знання, позверх позитивної теології і позверх діалектики. Це не означає, що ми повинні зупинитися на цьому негативному моменті. Але це переломний момент" [7].

Проблематизуючи саму можливість людського, трансгресія приховує щонайменший знак присутності за маскою, яка, згідно із Дельозом і Гваттарі, є "захисною межею", "автоматизованим обличчям", "не-Обличчям". У Бодрійяра вона − симулякр, фальшивка, обман, у Ж.Лакана – ідеальне Я. Проте так чи інакше, але маска є способом реалізації трансгресії, і водночас "способом оприявнення обличчя в соціокультурному просторі" [8].

Аналізуючи культурно-філософську традицію дослідження теми маски, А.С.Костомаров відзначає, що вона вона наскрізно проходить крізь кожну культурну епоху. Прикметно, що в античній культурі маска отримує більшу вагу, аніж людське обличчя, позаяк воно є плинним, а маска утримує у собі деякий чистий зміст. У християнській культурі тема маски набуває негативного звучання, оскільки вона не узгоджується із духовним ликом людини, яка створена за образом і подобою Бога. Одягнути маску означало позбавити себе Божого образу. Таке сприйняття маски маємо аж до епохи модерну. Апелюючи до праць М. Монтеня і Ф. Ларошфуко, А.С.Костомаров робить висновок про те, що у Новий час маска реалізує себе у маргінальних формах культури, якими є карнавал і маскарад. Вони специфічним чином організовували той простір, у якому можна було сховатися від соціуму, приховати своє справжнє Я. І хоча тема маски ніколи не сходила з авансцени історії, тільки у 50-70-х роках ХХ століття вона стала своєрідним епіцентром нового філософського дискурсу, маніфестованого працями Р. Барта, Ж. Лакана, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі, Р. Кайуа, Ж. Бодрійяра, Ж. Дерріди та ін., які створили довкола феномена маски своєрідне резонансне поле. До його контексту долучені нині дослідження відомих філософів, таких як М. Ямпольський, І.С. Кон, А. К. Сікацький, В. В. Красних, В. А. Подорога, І.В. Кузін, С.А. Аверинцев, Н.А. Автухович, Т.А. Апінян, А.Я. Гуревич, Ю.М. Лотман ін. Вони дають змогу однозначно зрозуміти, що сьогодні ми маємо тільки фрагментарні дослідження, в яких не дано усіх відповідей на запитання стосовно того, яким досвідом збагачує маска людину і яку систему координат вона задає. А.С.Костомаров розглядає маску як іманентний знак людського буття, що допомагає людині ідентифікувати своє Я, ставати учасником багатьох соціальних практик та й власне фіксувати свій образ у соціальному просторі. І.В. Кузін пропонує ввести поняття маски у філософський дискурс для вивчення соціальних стратегій ідентифікації суб'єкта. О. М. Гребеннікова вважає маску однією із тра-

диційних знакових систем, а також істотним джерелом візуальної інформації. Відповідно, "крах традиційної системи цінностей призводить до стану розгубленості людини у знаковому середовищі", де відбувається "комерціалізація самовираження людини, створення іміджу, націленого на соціальне замовлення" [9]. У світі культури переважає гра образами і масками.

Прикметно, що маска отримує нині не тільки культурологічну інтерпретацію, вона стає предметом багатьох етнологічних, історико-філософських, психологічних і найбільшою мірою соціологічних досліджень (П. Бергер, І.С. Кон, А.В. Корель, Т. Лукман, Дж.Г. Мід), де маска постає як проекція соціальної комунікації. О. М. Гребеннікова фіксує амбівалентну сутність маски, позаяк, з одного боку, вона є знаково-символічною формою, що сприяє самовираженню людини, а з іншого − це тільки оболонка, видимість і символ несправжнього буття, що стає способом існування людини у суспільстві видовищ. Це суспільство, згідно з з Дебором, у якому реальний світ розщеплюється на прості образи, які набувають плоті і стають барвистим сновидінням, ефективними мотиваціями гіпнотичної поведінки. В якості привілейованого людського почуття спектакль обирає зір як найбільш абстрактне і схильне до обману чуття, яке цілком відповідає всезагальній абстрактності сучасного суспільства. Спектакль відтворює себе в кожному дискурсі, навіть там, де ще донедавна існувала незалежна точка зору. Саме він перетворив життя кожної людини у спекулятивний всесвіт. Спектакль являє собою соціальну організацію паралічу історії та пам'яті, у ньому маємо спотворене усвідомлення часу.

"Брехня, зведена до найвищого рангу" зосереджена у самому осередді видовища, у його виробництві: "разом з масою речей, ніби снігова лавина, виростає ... нова сфера чужих сутностей, яким підпорядковується людина"… І це є вища стадія тієї експансії, що протиставила потребу життю. Видовище стирає межі між Я і навколишнім світом, шляхом деформації Я, а тому людина, що опинилася у вирі видовища, перестає відрізняти брехню від правди, позаяк будь-яка пережита правда губиться за реальною присутністю брехні… Людина більше не противиться долі, що полягає у відчуженні власного повсякденного життя, і таким чином опускається до божевілля, яке підказує їй ілюзорний шлях звільнення" [10, 180], − пише Ґі Дебор. Водночас Лакан і Бодрійяр стверджують, що соціальний суб'єкт існує як інший стосовно себе самого.

Присутність у соціальному просторі полягає у тому, що індивід зобов'язаний прийняти його систему знаків і способів субординації, регуляції та ін. "Соціальне, − пише Бодрійяр, − збирає підпорядковану собі субстанцію в єдине тіло, яким керує і переплавляє у завершену форму кожний індивідуальний фрагмент" [11, 96]. Власний простір суб'єкта залишається назавжди втраченим, оскільки він включений у машинерію означувань і пов'язаний із соціальним образом-маскою. Втрата власного, приналежного собі, стає безальтернативною ознакою існування суб'єкта, котрий ідентифікує себе із соціальним, інвестує себе у цей соціальний проект, якому мусить відповідати. Так, образ Я заступає соціальна маска, що виникає як результат здобування трансгресивного досвіду, і у межах цього досвіду маска мовби захищає суб'єкта від тяжіння інших ролей і масок, дозволяючи освоювати територію символічного.

Отже, суспільство видовищ, симулякри, маскарад – це своєрідні фантоми соціуму, породжені нігілістичною світонасновою. А тому трансгресуюча дійсність має достотною мірою опанувати пограниччя, щоб сформувати надійний вимір свого існування.

Використані джерела

1. Корецкая М.А.Эффект – реальности и пустыня Реального: цинизм и тоска на обломках онтологии /Корецкая М.А.// Вестник Самарской гуманитарной академии. – Выпуск "Философия. Филология". − 2006. − 1(4). − С. 42-57.

2. Барт Р. Удовольствие от текста / Р. Барт //Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994.− С. 462-518.

3. Фуко М. Что такое автор? /М. Фуко// Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. −М., 1996. − С. 37.

4. Фуко М. О трансгрессии. Танатография Эроса : Жорж Батай и французская мысль середины XX века /Фуко М. − СПб.: Мифрил, 1994. − С. 113-131.

5.Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне / Юрген Хабермас; [пер. с нем. М.М. Беляева]. – М.: Весь Мир, 2003. – 416 с.

6. Константинова Т.В. "Модусы нигилизма в культуре транзитивного общества" [Електронний ресурс] / Т.В. Константинова // Режим доступу : http://www.dissercat.com/content/modusy-nigilizma-v-kulture-tranzitivnogo-obshchestva#ixzz2PyaQWWFn.

7. Деррида Ж. Деконструкция: триалог в Иерусалиме (Август 1986, Мишкенот Шаананим) [Електронний ресурс] / Ж. Деррида, Д.Хартман, В.Изер. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Derr/dekon.php.

8.Костомаров А. С. Маска как способ объявления лица в социокультурном пространстве /Костомаров А. С. [Електронний ресурс]. – Режим доступа: http://www.dissercat.com/content/maska-kak-sposob-obyavleniya-litsa-v-sotsio-kulturnom-prostranstve#ixzz2TSJ56SaP.

9. Гребенникова О.М. Маска в социокультурном пространстве: генезис, функции, сущность / Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук [Електронний ресурс] / О.М. Гребенникова. – Режим доступу : http://www.dissers.ru/1raznoe/1/1987-3-grebennikova-olga-mihaylovna-maska-sociokulturnom-prostranstve-genezis-funkcii-suschnost.php

10.Дебор Г.-Э. Общество спектакля // Г.- Э. Дебор; [пер. с фр. Ст. Офертаса, М. Якубович]. − М.: Логос, 2000. − 184 с.

11.Бодрийяр Ж. Пароли. От фрагмента фрагменту / Ж. Бодрийяр. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006.

Культурологія

УДК 168. 522. (477)

Валентина Кирилівна Скнарь
кандидат педагогічних наук, професор,
професор Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ УПРАВЛІННЯ ПРОЕКТАМИ ЗІ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

У статті досліджуються проблеми і перспектииви управління проектами зі збереження культурних цінностей з точки зору теорії культури та розвитку національної культури.

Ключові слова: *теорія культури, держава, державна культурна політика, національний культурний простір, управління проектами, культурні цінності.*

In article are analyzed basic theoretical approaches in studying of a phenomenon of culture al values development at the present stage and value as main factor of culture.

Keywords: *theory of culture, state, state cultural policy, national cultural area, project Management, cultural values.*

Проблема культурологічних аспектів збереження культурних цінностей має значну кількість теоретико-концептуальних трактувань, тому існує необхідність формулювання сучасних комплексних теоретичних підходів щодо управління проектами повернення та збереження культурних цінностей. Головною метою статті є аналіз основних теоретичних і практичних підходів до вивчення проблеми управління проектами зі збереження культурних цінностей, яка пов'язана із глобальними соціокультурними трансформаціями.

Аналізуючи сучасні тенденції розвитку вітчизняної культури, В.Г. Чернець стверджує, що українська культура – це цілісна система духовного світу. Вона найповніше виражає духовний світ народу, його складні історико-культурні витоки, міжнаціональний, регіональний і світовий характер. Культура українського народу – унікальне явище не тільки слов'янської, а й загальнолюдської культури. Вона ввібрала в себе все краще, що створено нацією, акумулювала в собі духовно-інтелектуальні, морально-етичні та естетичні надбання слов'янства, європейської та світової людності [17].

Питання законодавства та нормативних актів, державного управління процесами повернення культурної спадщини порушено у численних публікаціях, зокрема у працях В.І. Акуленко [8].

Основу чинної системи законів, що стосуються питань культурної спадщини в Україні, закладено ще в останній чверті ХХ ст., коли Україна перебувала в складі СРСР. У незалежній Україні правова база культурної сфери, зокрема охорони культурної спадщини та реституції, була закладена таким актом, як "Основи законодавства України про культуру", які "визначають правові, економічні, соціальні відносини у сфері створення, поширення, збереження та використання культурних цінностей і спрямовані на: реалізацію суверенних прав України у сфері культури; відродження і розвиток культури української нації та культур національних меншин, які проживають на території України; забезпечення свободи творчості, вільного розвитку культурно-мистецьких процесів, професійної та самодіяльної художньої творчості; реалізацію прав громадян на доступ до культурних цінностей [2]. Багато положень "Основ" залишилося у спадок та не відповідало потребам посткомуністичного українського суспільства, тому формалізація сучасної законодавчої бази в Україні мала надзвичайно важливе значення в контексті становлення її як самостійної держави. Окрім того, розпочався процес наукового теоретико-методологічного переосмислення повернення культурної спадщини в Україну.

Правовим фундаментом розвитку галузевого законодавства стало прийняття 28 червня 1996 р. Конституції України, в якій 11-ю статтею було проголошено, що держава сприяє консолідації та розвиткові нації, її історичної свідомості, традиції і культури, а 54-ю статтею – гарантовано охорону культурної спадщини на законодавчому рівні. Ця ж стаття передбачає розробку та втілення державних заходів із поверненням в Україну культурних цінностей, які опинилися за її межами. Основи правової охорони культурної спадщини закріплено також 66-ю статтею Конституції, у якій громадяни України зобов'язуються не заподіяти шкоди природі, культурній спадщині, відшкодовувати завдані ними збитки, у разі їхнього пошкодження [1].

Згодом Парламентом було ухвалено низку законів, що окремо регламентували діяльність у музейній, архівній, бібліотечній сферах, використанні й охороні культурних цінностей, що підвищувало ефективність соціокультурного проектування.

© Скнарь В. К., 2013

Прикладом вдалого управління проектом може бути проект-виставка "Реліквії старого київського самоврядування", організована Національним музеєм історії України і Музеєм історичних та культурних реліквій родини Шереметьєвих. Вона присвячена Дню Києва, Міжнародному дню музеїв і проведенню щорічного свята "Тиждень Європи в Україні". Головна мета виставки – висвітлити демократичні принципи та історичні основи старого київського самоврядування, яке своїми витоками сягає європейської традиції організації життя міста на основі Магдебурзького права.

У виставці брали участь вісім музеїв, архівів та бібліотек з п'яти країн: Німеччини, Польщі, Росії, Швеції та України. Це провідні культурно-освітні та наукові установи: Національний музей воєнної історії Швеції – Військовий музей у Стокгольмі, Музей Війська Польського, Баварська державна бібліотека, Російська національна бібліотека, Національний музей історії України, Центральний державний історичний архів України у м. Києві, Музей історії міста Києва, Музей історичних та культурних реліквій родини Шереметьєвих.

Уся експозиція є унікальною. Зарубіжна частина експонатів виставки раніше не була представлена в Україні. Серед раритетів виставки - атрибути київської влади XVI – XVII ст.: герб, прапор та міська печатка. Остання датується першою половиною XVI ст. і є найранішим експонатом виставки. Печатка вперше надана для публічного експонування Музеєм історичних та культурних реліквій родини Шереметьєвих. Разом із печаткою з приватної колекції Шереметьєвих в експозиції були представлені матриці ще двох печаток – м. Києва кінця XVII ст. і київської радці Василя Федоровича Ходики.

Вперше після більш 360-річної перерви в Київ повернено прапор київського міського самоврядування із зображенням на ньому герба Києва. Прапор нині зберігається у Державній колекції трофеїв Швеції.

Одним з найцінніших артефактів є "Гербівник Георга Ортенбурга" 1602–1604 рр. (список гербівника Конрада Грюненберга1480 р.). Масивний паперовий рукопис об'ємом 389 сторінок містить 20 малюнків та більш ніж 2000 гербів у техніці темперного живопису. Поміж ними - найраніше відоме живописне зображення герба Києва.

Музей Війська Польського в межах цього проекту представлено вісьмома графічними творами другої половини XVII ст. Це копії малюнків Абрагама ван Вестерфельда з воєнної кампанії литовського гетьмана Януша Радзивілла 1651 р. Вони допомагають створити історичну панораму того часу, відчути героїзм і трагізм збройної боротьби. Малюнки прапорів з архіву Януша Радзивілла, що зберігаються у Відділі рукопису Національної бібліотеки Росії, є ключем до таємниці трофеїв, узятих в упокорених київських міщан кількасот років тому.

Цю тему розвиває пам'ятна медаль на здобуття Києва литовським гетьманом Янушем Радзивіллом "Kiovia Recepta. MDCLI" (Київська фортеця. 1651). Автором карбованої у Гданську медалі був відомий західноєвропейський медальєр Себастьян Дадлер.

Хронологічно експозицію виставки завершують документи Державного історичного архіву України у м. Києві. Це грамоти підтвердження на війтівство другої половини XVII ст. Одна – від 20 лютого 1667 р. царя Олексія Михайловича про затвердження Данила Полоцького на уряді київського війта пожиттєво, а друга - від 29 лютого 1700 р. царя Петра I про затвердження Дмитра Полоцького на тому ж уряді, відповідно до універсалу гетьмана Івана Мазепи.

Управління цим проектом повністю відповідає міжнародним стандартам ефективної соціокультурної діяльності та ґрунтується на аналізі сучасних культурологічних процесів.

Керівники проекту Сергій Чайковський – генеральний директор Національного музею історії України, Олексій Шереметьєв – директор музею історичних та культурних реліквій родини Шереметьєвих, керівник творчої групи – Ніна Ковтанюк – заступник генерального директора Національного музею історії України з наукової роботи. Автор ідеї та куратор виставки Юрій Савчук – кандидат історичних наук, старший науковий співробітник Інституту історії України Національної академії наук України, художник Володимир Таран.

У межах проекту були задіяні музеї, архіви та бібліотеки, що надали матеріали зі своїх колекцій: Національний музей воєнної історії Швеції – Військовий музей у Стокгольмі, генеральний директор Стаффан Бенгтссон, директор Ева-Софі Ернстелл, Музей Війська Польського директор, професор Януш Цісек, Музей історії міста Києва, директор Олексій Шереметьєв, Центральний державний історичний архів України у м. Києві, директор, к. і. н. Іван Кісіль, Російська національна бібліотека, Санкт-Петербург, генеральний директор Антон Ліхоманов, Баварська державна бібліотека, генеральний директор д-р Рольф Грібель, що забезпечило належний рівень міжнародної співпраці.

На сьогодні в стадії реалізації знаходяться проекти: "Презентація культурних цінностей, повернених Національною комісією з питань повернення в Україну культурних цінностей та Державною службою контролю за переміщенням культурних цінностей через державний кордон України, "Документування, послуги, прозорість – робота Координаційної установи у Магдебурзі", "Отримання Ми-ідентичності через реституцію культурних цінностей: досвід Білорусії", "Україніка у колекціях кінофотодокументів Федерального архіву ФРН і проблеми повернення культурних цінностей у цифрову епоху".

Особливо важливими є проекти "Дослідження і переміщення бібліотечних витрат періоду Другої світової війни та створення національного реєстру втрачених книжок і колекцій", "Повернення та реституція культурних цінностей, втрачених внаслідок Другої світової війни: досвід, проблеми, перспективи". Управління цими проектами вимагає поглибленого аналізу.

Проекти "Головні державні завдання у сфері повернення культурних цінностей та шляхи їх ефективного виконання" та "Загальні втрати музейних пам'яток Лаврським історико-культурним заповідником у Другій світовій війні: проблеми пошуку і повернення" є дуже актуальними і своєчасними.

Проект "Пошуки повернення культурних цінностей: теоретичні і практичні аспекти" розкриває головний напрям міжнародного соціокультурного проектування.

У стані реалізації проект "Втрати Київського національного музею російського мистецтва в роки Великої вітчизняної війни". На особливу увагу заслуговують шляхи реалізації проблем реституції культурних цінностей Бахчисарайського історико-культурного заповідника за матеріалами фондових та архівних колекцій.

В процесі обговорення проект "Повернення української архівної спадщини: проблеми та шляхи вирішення", проблеми пошуку, ідентифікація та повернення художніх творів Національного музею мистецтв ім. Богдана та Варвари Ханенків, втрачених під час та внаслідок Другої світової війни потребують вироблення інноваційних підходів.

Ефективними міжнародними проектами є проект "Краківський слід археологічних колекцій Національного музею історії України та перспективи повернення в Україну" та проект "Поверненням музейних предметів Лаврського історико-культурного заповідника з Німеччини в повоєнний час". Вони потребують залучення молоді.

Розробка стратегії проекту проведення міжнародної науково-практичної конференції "Повернення національного культурного надбання: здобутки та перспективи українсько-європейської співпраці" передбачала участь різних країн та менеджерів соціокультурної діяльності. Цей проект був орієнтований на залучення фахівців з проблем збереження культурних цінностей з врахуванням особливостей міжнародного соціокультурного середовища.

В межах управління проектами від Республіки Білорусь були представлені начальник відділу науково-методичного забезпечення діяльності охорони історико-культурного надбання державного навчального закладу "Институт культуры Беларуси" та начальник сектору охорони історико-культурної спадщини управління охорони історико-культурного надбання та реставрації Міністерства культури Республіки Білорусь.

Від Федеративної Республіки Німеччина: керівник Координаційної установи у м. Магдебург – установи федерації і земель з питань втрачених культурних цінностей і документування культурних цінностей при Міністерстві культури землі Саксонія-Ангальт, керівник відділу культури, освіти та меншин Посольства Федеративної Республіки Німеччини в Україні та керівник правового відділу Посольства Федеративної Республіки Німеччина в Україні.

Від Республіки Польща: директор Департаменту польської культурної спадщини за кордоном Міністерства культури і національної спадщини Республіки Польщі та директор Національного закладу ім. Оссолінським у Вроцлаві.

Від Російської Федерації: референт відділу музеїв Департаменту культурної спадщини Міністерства культури Російської Федерації, референт Департаменту масових комунікацій, культури та освіти Керівного апарату Уряду Російської Федерації та керівник групи культури, перший секретар Посольства Російської Федерації в Україні.

Від України: керівник управління культури та духовності Головного управління з питань гуманітарного розвитку Адміністрації Президента України, директор Центрального архіву зарубіжної україніки, завідувач відділу, завідувач сектору Управління з питань гуманітарної політики та інноваційного розвитку Департаменту фахової експертизи Секретаріату Кабінету Міністрів України, директор з наукової роботи Інституту історії України НАН України, генеральний директор Київського національного музею російського мистецтва, директор Департаменту культурної спадщини та культурних цінностей Міністерства культури України, ректор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, генеральний директор Національного музею українського народного декоративного мистецтва, провідний науковий співробітник Меморіального комплексу "Національний музей Великої Вітчизняної війни 1941-1945 років", директор Інституту рукопису Національної бібліотеки України ім. В.І. Вернадського, директор Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, завідувач відділу європейського живопису Національного музею мистецтва ім. Богдана та Варвари Ханенків, Вчений секретар Національного художнього музею України, старший науковий співробітник Інституту історії НАН України, керівник Центру досліджень історико-культурної спадщини Інституту історії НАН України, керівник Центру досліджень проблем повернення та реституції культурних цінностей Інституту історії НАН України, директор Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв України, головний зберігач Національного художнього музею України, заступник начальника управління – начальник відділу управління регіональних представників з питань охорони культурної спадщини та переміщення культурних цінностей Департаменту культурної спадщини та культурних цінностей Міністерства культури України, генеральний директор Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, генеральний директор Кримської республіканської установи "Бахчисарайський історико-культурний заповідник", Міністр Культури України, старший науковий співробітник Інституту історії НАН України, Генеральний директор Національної парламентської бібліотеки України, генеральний директор Національного заповідника "Софія Київська", генеральний директор Національної історичної бібліотеки України, завідувач Музею історичних коштовностей Національного музею історії України, директор Інститу-

ту археології НАН України,начальник відділу контролю регіональних представників з питань охорони культурної спадщини та переміщення культурних цінностей Департаменту культурної спадщини та культурних цінностей Міністерства культури України, директор Департаменту зв'язків із закордонним українством та культурно-гуманітарного співробітництва Міністерства закордонних справ України.

Таке поєднання зусиль фахівців найвищого ґатунку забезпечувало необхідний міжнародний рівень обговорення та вирішення актуальних проблем збереження культурних цінностей.

Розглянемо проект, що містить рекомендації для надання допомоги державам-учасникам щодо ефективного реагування на коло проблем, які виникають щодо включених об'єктів у Список всесвітньої спадщини.

Захист релігійної спадщини є найпершим завданням та питанням, до якого необхідно звертатися під час впровадження принципів Конвенції всесвітньої спадщини. Існуючі релігійні об'єкти часто вносяться до Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО за рахунок свого релігійного та духовного значення; в інших випадках, однак, релігійні об'єкти та священні місця можуть бути невід'ємною частиною великих ансамблів, таких як історичні міста, культурні ландшафти та природні об'єкти. Значення таких місць і інтереси релігійних громад повинні бути належним чином визнані в процесах сталого управління.

Особливо важливим є проект міжнародний семінар "Роль релігійних громад в управлінні об'єктами всесвітньої спадщини". Мета проекту – створити платформу для дискусій і діалогу із залученням відомих міжнародних експертів, національних директивних органів, місцевих керівників і представників різних релігійних громад всього світу, які повинні дійти до спільного рішення щодо поліпшення довгострокового управління об'єктами всесвітньої спадщини.

Завдання проекту:

- вивчити політику інших країн щодо релігійних об'єктів та встановити зв'язки між різними підходами;
- провести дискусії стосовно ролі релігійних громад у сфері збереження культурної спадщини;
- сформулювати спільне бачення для захисту релігійної спадщини;
- практично застосувати норми національного та міжнародного права в плані співпраці між державою та релігійними громадами щодо збереження об'єктів всесвітньої спадщини;
- розробити за результатами семінару підсумковий документ;
- видати збірку доповідей учасників семінару.

Форми реалізації проекту:

- виступ учасників з доповідями на семінарі;
- проведення круглих столів з обговоренням виступів;
- відвідання об'єкта всесвітньої спадщини ЮНЕСКО "Собор Святої Софії з прилеглими монастирськими спорудами, Києво-Печерська Лавра";
- мультимедійна презентація об'єктів всесвітньої спадщини ЮНЕСКО.

У реалізації проекту брали участь працівники Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника, Національної комісії України у справах ЮНЕСКО, Постійного представництва України при ЮНЕСКО: керівник проекту, координатор проекту, бухгалтер, перекладачі, екскурсоводи. Використовувались приміщення, обладнання та техніка, що є власністю Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника. Фінансування семінару здійснювалось за програмою участі ЮНЕСКО та Фонду всесвітньої спадщини ЮНЕСКО. Планується залучити бюджетні кошти Міністерства культури України.

Проектними результатами стали:

- відзначені ролі, яку відіграють релігійні громади у створенні, підтримці і безперервному формуванні священних місць, а також ролі, яка відіграється ними у догляді за вже існуючою спадщиною;
- підвищення рівня інформованості всіх зацікавлених сторін про важливість управління релігійними об'єктами для покращення взаємного розуміння;
- визнання значення всесвітньої спадщини і специфіки кожного об'єкта всесвітньої спадщини, і пов'язаних з ним духовних і релігійних цінностей;
- створення платформи для діалогу та обміну знаннями між усіма громадами, які залучені до нашої спільної спадщини;
- підвищення міжнародного авторитету і статусу України.

В межах проголошеного ООН Міжнародного року зближення культур було організовано та проведено міжнародний семінар "Роль релігійних громад в управлінні об'єктами всесвітньої спадщини".

Організаторами заходу виступили Центр всесвітньої спадщини ЮНЕСКО, Постійне представництво України при ЮНЕСКО, Національна комісія України у справах ЮНЕСКО, Міністерство культури і туризму України. Координатором заходу визначено Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник. Міжнародний семінар проходив під патронатом Президента України та за благословенням Предстоятеля Української Православної церкви Митрополита Київського та всієї України Блаженнішого Володимира.

У міжнародному семінарі взяли участь представники 16 країн Європи, Азії та Африки, зокрема Грузія, Україна, Росія, Польща, Греція, Кіпр, Сербія, Франція, Норвегія, Італія, Ліван, Непал, Шрі-Ланка, Ізраїль, Ефіопія, Малі.

З доповідями-презентаціями на семінарі від України виступили представники об'єкта всесвітньої спадщини "Київ: Собор Святої Софії, Києво-Печерська Лавра з прилеглими монастирськими спо-

рудами", Генеральний директор Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника – Громова Марина Едуардівна, Архієпископ Вишгородський Павел, вікарій київської Митрополитії, намісник Свято-Успенської Києво-Печерської Лаври, Генеральний директор національного заповідника "Софія Київська" Куковальська Неля Михайлівна.

В роботі семінару брали участь 46 міжнародних експертів та понад 30 представників України. На засіданнях було заслухано більше 40 доповідей та представлено більше 40 тематичних презентацій світових духовних та культурних центрів, проведено багато дискусій та обговорень щодо розвитку довгострокової стратегії в галузі охорони і раціонального використання об'єктів всесвітньої спадщини релігійного значення. По закінченню доповідей та презентацій учасники міжнародного семінару взяли активну участь у складанні підсумкового документа " Київська резолюція щодо питань захисту об'єктів релігійної спадщини рамках Конвенції всесвітньої спадщини".

З точки зору управління проектами для нашої держави зазначений захід мав важливе значення, оскільки сприяв підвищенню міжнародного авторитету і статусу України, дав змогу представникам нашої країни підтримувати інтереси України під час їх роботи з Центром всесвітньої спадщини ЮНЕСКО та Комітетом всесвітньої спадщини ЮНЕСКО, зокрема щодо збільшення кількості українських об'єктів у Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО.

Проведення міжнародного семінару "Роль релігійних громад в управлінні об'єктами всесвітньої спадщини" дозволило здійснити обмін досвідом, обговорити відносини між релігійними громадами, національними органами та міжурядовими організаціями, а також роль, яку можуть відігравати релігійні громади у достроковому управлінні релігійними об'єктами всесвітньої спадщини; обговорити консолідації знань щодо дослідження, розробки та практичного застосування національної політики і законів, а також міжнародних норм з охорони, використання, діяльності та управління об'єктами всесвітньої спадщини релігійного значення, в рамках співпраці між державами-учасницями Конвенції всесвітньої спадщини і релігійних громад щодо збереження об'єктів всесвітньої спадщини.

Підсумовуючи, можна з впевненістю сказати, що організація та проведення міжнародних конференцій закладами культури є важливим інструментом поліпшення збереження пам'яток культурної спадщини, оскільки передбачає висвітлення широкого кола питань, присвячених дослідженню окремих пам'яток архітектури і мистецтва, музейній справі в Україні та світі в історичному розвитку, місця і ролі музеїв у сучасному світі.

Менеджери зовнішньокультурної діяльності життєвий цикл проекту повернення культурних цінностей розбивають на фази та стадії. Дуже важливими є такі фази життєвого циклу проекту, як зародження, зростання, зрілості, завершення. Оскільки стадія проекту – одна з послідовно виконуваних частин створення інноваційного соціокультурного проекту, повинна бути встановлена нормативна документація, що закінчується чітко зафіксованим результатом. В більшості країн світу фаза зародження проекту включає такі стадії, як розробка концепції, яка характеризується появою загальної ідеї, стадія аналізу та вивчення можливостей, що визначає приблизні витрати, обсяг робіт, терміни виконання, причому визначається реальність даного проекту.

В міжнародних соціокультурних проектах фаза зростання включає стадії планування. На даному етапі розробляється план виконання, готується загальний бюджет проекту, план ресурсного забезпечення та календарний план. Фаза зрілості включає стадію забезпечення всіх складових проекту. Фаза завершення характеризується завершенням робіт, оцінкою отриманих результатів, аудит, порівняння з наміченими цілями, підсумкова звітність. Наприкінці проекту робляться відповідні висновки, узагальнюються позитивні результати, їх причини з метою прийняття відповідних рішень та накопичення досвіду щодо реалізації проектів повернення культурних цінностей.

У міжнародній практиці виділяють чотири стадії розробки та реалізації інвестиційного проекту: передінвестиційний, інвестиційний, експлуатаційний, ліквідаційний.

Проблема якості управління проектами в соціокультурному середовищі є важливою ідеологічною соціальною та культурологічною проблемою, що тісно пов'язано з проблемою якості вищої освіти.

Як стверджує В.Д. Шинкарук [18], визначення проблеми якості освіти визначається низкою об'єктивних чинників: по-перше, від якості людських ресурсів залежить рівень розвитку країни та її глобальної конкурентоспроможності; по-друге, якість фахової підготовки визначає конкурентоспроможність випускників вищої школи на ринку праці, а значить і їхній рівень соціальної захищеності й ефективності участі у формуванні нової економіки країни; по-третє, якість професійної підготовки фахівців – невід'ємна вимога до вітчизняної вищої освіти, якщо вона прагне інтегруватись у європейський світовий освітній простір.

Процес євроінтеграції передбачає створення загальноєвропейського освітнього та наукового простору на основі розроблення єдиних критеріїв і стандартів у галузі освіти та науки з метою визнання періодів і термінів підготовки фахівців з вищою освітою, що сприятиме співробітництву між вищими навчальними закладами Європи, мобільності викладацького складу та студентів. Болонський процес передбачає структурне реформування національних систем вищої освіти країн Європи, зміну освітніх програм і проведення необхідних інституційних перетворень у вищих навчальних закладах Європи, проте він не передбачає уніфікації змісту освіти [6]. Сучасна освіта повинна забезпечувати виконання низки завдань щодо управління проектами збереження культурних цінностей та забезпечувати якісну підготовку фахівців.

Узагальнюючи викладене, необхідно акцентувати увагу на тому, що культурологічні аспекти управління проектами збереження культурних цінностей є складовою державної культурної політики і суттєво впливають на національний культурний простір.

Використані джерела

1. Конституція України // Відомості Верховної Ради (ВВР). – 1996. – №30. – С. 141.
2. Основи законодавства України про культуру: Закон України від 14 лютого 1992 року №2117-XII // Відомості Верховної Ради (ВВР). – 1992. – № 21 – С. 294.
3. Про охорону культурної спадщини: Закон України від 08 2000 року № 1805-III // Правова охорона культурної спадщини: зб. документів. – К.: ХІК, 2006. – С. 130-162.
4. Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо охорони культурної спадщини: Закон України від 09 вересня 2010 року №2518-VI // Відомості Верховної Ради (ВВР). – 2011. – №4. – С. 22.
5. Про затвердження Державної програми розвитку транскордонного співробітництва на 2011 – 2015 роки. Кабінету Міністрів України. Постанова від 01.12.2010 №1088 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http: // zakon2.rada.gov.ua./laws/show/1088-2010-п.
6. Конвенція про визнання кваліфікацій з вищої освіти в європейському регіоні, Ліссабон, 11 квітня 1997 року [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/994_308.
7. The Crossborderer (інформаційний бюлетень) 1/2011[Електронний ресурс] – Режим доступу: http://plbyua.eu/upload/pl/The%20Crossborderer%20No%201_2011.pdf.
8. Акуленко В. І. Охорона пам'яток культури в Україні / В. І. Акуленко. – К.: Вища школа, 1991 – 274 с.
9. Андрес Г. О. Охорона культурної спадщини України в контексті світових інтеграційних процесів (друга половина XX – початок XXI століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук : спец. 26. 00. 05 "Музеєзнавство; пам'яткознавство" / Г. О. Андрес . – К., 2009. – 20 с.
10. Богуцький Ю. П. Українська культура в європейському контексті / [Богуцький Ю. П., Андрущенко В.П., Безвершук Ж. О., Новохатько Л.М.]. – К.: Знання, 2007. – 679 с.
11. Історія співпраці. Програма транскордонного співробітництва Польща – Білорусь – Україна на 2007.2013 рр. [Електронний ресурс] – Режим доступу: http:www.pl – by – ua.ea/ua,3,24.
12. Каткова Т. Г. Діяльність ОВС України з питань захисту культурної спадщини: адміністративно-правовий аспект: дис. канд. юрид. наук: 12.00.07 / Т.Г. Каткова. – Харків, 2008. – 242 с.
13. Курило Т. В. Становлення і розвиток законодавства про охорону культурної спадщини в Україні: історико-правове дослідження: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. юрид. наук: спец. 12.00.01 " Теорія та історія держави і права; історія політичних і правових учень" / Т. В. Курило. – К, 2003. – 18 с.
14. Національний інститут стратегічних досліджень при Президентові України: http://www.niss.gov.ua/articles/1064/#_ftn6.
15. Опалько Ю. В. Збереження культурно-історичної спадщини в сучасній Україні: проблеми та перспективи / Ю.В. Опалько // Стратегічні пріоритети. – 2007. – № 1 (2). – С. 83–88.
16. Прибєга Л. В. Національна нормативно -правова та міжнародна охорона культурної спадщини / Л.В. Пребєга // Пам'яткознавство: правова охорона культурних надбань: зб. документів / Інститут культурології акад. мистецтв України. – 2009. – С. 7 – 26.
17. Чернець В. Г. Сучасні тенденції розвитку вітчизняної культури / В. Г. Чернець // Культура і сучасність. – К. : Міленіум, 2012. – № 2. – С. 3 – 9.
18. Шинкарук В. Д. Інтеграція освіти і науки як визначальний чинник зростання якості освіти / В. Д. Шинкарук // Культура і сучасність. – К. : Міленіум, 2012. – № 2. – С. 9 – 14.

УДК 130.2

Поліна Евальдівна Герчанівська
доктор культурології, доцент,
професор Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ПРОСТМОДЕРНІЗМ: ІННОВАЦІЙНІ ФОРМИ І ТЕХНОЛОГІЇ КУЛЬТУРНОЇ ПРАКТИКИ СУЧАСНОСТІ

У статті розглядається зв'язок постмодерністських парадигм з інноваційними комунікативними практиками сьогодення – дискурсом, мовними іграми, технологіями масової комунікації. Акцентується увага на новій версії постмодерністської філософії – after-postmodernism, вектор якої помітно зміщується у бік комунікації.

Ключові слова: *постмодернізм, комунікація, дискурс, масова культура, мовні ігри.*

The article is dedicated to the problem of the relationship of postmodern paradigms and practices of modern communication – discourse, language games, technologies of mass communication.

Keywords: *postmodernism, communication, discourse, popular culture, language games.*

В епоху інформаційного суспільства відбувається формування нового стилю мислення і нової культури, яка рефлексивно осмислює себе як "постмодерн", тобто пост-сучасність, фіксуючи ментальну специфіку сьогодення у цілому. Цей феномен ще не набув статусу філософської традиції в режимі past perfect: його зміст, термінологічний інструментарій знаходяться в процесі свого становлення, не існує

© Герчанівська П. Е., 2013

достатньої уніфікованості. Однак проблемно-концептуальний пошук філософії постмодернізму реалізує себе в руслі магістральних напрямів розвитку сучасної культури, орієнтуючись на дослідження найбільш актуальних проблем наукового пізнання, про що свідчить великий масив фундаментально-аналітичних праць, присвячених цьому феномену. Зосереджуючись на нововведеннях і експериментах, постмодернізм центрує увагу на концепції практик, дискурсів, текстуальної гри. Розглянемо детальніше питання зв'язку постмодерністських парадигм з культурними практиками сьогодення.

У парадигмальній еволюції постмодернізму можна виокремити два етапи: постмодерністська класика деконструктивізму і його модифікація – after-postmodernism. Утвердилася точка зору, згідно з якою епоха постмодерну – це період не стільки у розвитку соціальної реальності, скільки свідомості. А само поняття постмодернізм "використовується сучасною філософською рефлексією для позначення характерного для культури сьогодення типу філософствування, що змістовно-аксеологічно дистанціюється не тільки від класичної, а й некласичної традицій і конституюється як пост-сучасна, тобто постнеокласична філософія" [6, 601].

Філософія постмодернізму відмовляється від традиційного для класичної європейської філософії сприйняття метафізики як парадигми інтерпретації реальності, яка дозволяє конституювати універсально-раціоналістичну картину світу. На відміну від модернізму, постмодернізм виключає саму ідею побудови єдиної, системної концептуальної моделі всесвіту. У контексті постмодерністської відмови від логоцентризму пізнання перестає розглядатися як процес експлікації іманентного змісту предметності. У трактовці М. Фуко істина тлумачиться лише як сукупність правил, якими керується суб'єкт у своїй практиці відповідно до нормативних вимог певного дискурсу [8].

Постулювання тотальної відсутності змісту буття, парадигмальна орієнтація на хаос в будь-якій предметності провокує відмову від пізнання глибинного змісту об'єкту і буття у цілому. Зміст розуміється не як іманентний об'єкту, що підлягає експлікації, а як результат довільно реалізованих дискурсивних практик. Магістральний вектор постмодернізму – конституювати себе не відносно до універсально загального, а стосовно одиничного, особливого – призводить до дистанціювання від картини світу в класичному її розумінні. А втім, незважаючи на сказане, можна констатувати, що вже сьогодні окреслюється парадигмальний статус постмодернізму. Його філософська програма задовольняє всім критеріальним вимогам до дослідницької парадигми: має власну модель бачення реальності; формує специфічні ідеали і норми описання і пояснення світу, а також організації знання.

Сьогодні, в епоху кризи ідентифікації, коли руйнується цілісне сприйняття суб'єктом себе як аутотожної особистості, коли людина виявляється нездатною чітко визначити свою позицію відносно існуючих плюральних аксіологій, відбувається трансформація парадигмальних настанов постмодернізму. На зміну деконструктивізму приходить нова версія постмодерністської філософії – after-postmodernism, вектор якої помітно зміщується у бік комунікації, акцент переноситься з текстологічної реальності на реальність комунікативну і центрується навколо поняття "Інший". Тобто, на протилежність класичній філософській традиції, в межах якої людська свідомість позиціонувалася як спрямованість на об'єкт, а також постмодерністській класиці, орієнтованої на текст, сучасна версія постмодернізму актуалізується через суб'єкт-суб'єктні відношення.

У семіотичній культурології Ю. Лотмана визначаються дві основні моделі комунікації: за каналами Я—Я і Я—Інший [4]. Кожний акт комунікації спрямований на вирішення певної задачі. В автокомунікаційній структурі Я—Я, відбувається зрушення коду і контексту переданого повідомлення, трансформується зміст інформації, що веде до зміни самого Я. По суті, автокомунікаційний процес є основою культурної ідентифікації людини. Одночасно він виступає як креативний культуротворчій механізм, спрямований на формування нових ідей, змістів і художніх форм, а також як механізм соціалізації і розвитку особистості.

Якщо автокомунікація реалізує себе через дихотомію Я—Я, то комунікація – через дуалізм Я—Інший. Комунікативна культура особистості – це складна система, що містить: творче мислення; культуру мовної дії; культуру жестів і пластики руху; культуру сприйняття комунікативних дій партнера; культуру емоцій тощо. Комунікація є змістовим аспектом соціальної взаємодії, спрямованої на досягнення соціальної спільності при збереженні індивідуальності кожного комуніканта.

Вона можлива при наявності таких компонентів: 1) як мінімум двох комунікантів, які наділені свідомістю і використовують спільні семіотичні засоби – мовні, паралінгвістичні (жест, міміка, мелодія), знакові (зокрема, художній); 2) ситуації, яку комуніканти намагаються осмислити; 3) текстів, що відбивають зміст ситуації на спільній для них мові; 4) мотивів і цілей, які збуджують суб'єктів до спілкування; 5) процесу матеріальної передачі тексту.

Стрижнем комунікації постмодерну є настанова на толерантність. В процесі комунікації формується інформативна і екзістенціональна взаємодія між комунікантами, за допомогою якої досягається взаєморозуміння. В наслідок діалогу відбувається генералізація цінностей, що все більше визволяє комунікативну дію від успадкованих зразків поведінки. Повнота розуміння забезпечується завдяки знанню мови Іншого в усій її специфіці, виконанню правил діалогу, позбавленого будь-якого примушення (інституціонального, культурного тощо), узгодженості планів дій на основі загального визначення ситуації. Справжній консенсус досягається при діалогічно рівноправній процедурі аргументації, що спиратися на повсякденну практику. Суб'єкти, досягаючи узгодження, одночасно підтверджують й оновлюють свою належність до певної соціальної групи, а також власну ідентичність, що забезпечує тим самими соціальну інтеграцію.

У ракурсі вербально-комунікативних практик постмодернізму особливе місце надається дискурсу, як "вербально артикульованій формі об'єктивації змісту свідомості, що регулюється домінуючими у певній соціальній традиції типом раціональності" [6, 233].

М. Фуко звертає увагу на те, що функціонування дискурсивних практик в епоху постмодерну відбувається за іманентними правилами, концептами і стратегіями [7]. На відміну від метафізичної традиції, що розуміє дискурс як раціонально-логічну процедуру декодування іманентного змісту світу, постмодернізм інтерпретує дискурсивні практики альтернативно: як акт комунікації. Його простір містить мовні практики і поведінки, що маніфестуються у доступних чутливому сприйняттю формах, необхідних для розуміння тексту, і дають уявлення про учасників комунікації, їхні настанови, мету, а також про умови формування і сприйняття повідомлення.

Дискурс є суттєвою складовою соціокультурної взаємодії з певним соціокультурним і соціопсихологічним контекстом. Він відбувається у змістовому полі з іманентною парадигматикою і особливим мовним середовищем. У його комунікативних актах проявляється специфічна лексика, семантика, прагматика, синтаксис, характерні конкретній соціокультурній сфері. Тому сам термін "дискурс" потребує відповідного визначення ("політичний дискурс", "науковий дискурс", "філософський дискурс", "публіцистичний дискурс" тощо).

Основними аксіологічними парадигмами сучасного дискурсу є діалогізм, посилення особистісного начала, плюралізація точок зору. Постмодернізм принципово заперечує одномірність і стійкість істини, її універсалістське розуміння. В процесі дискурсу створюються (часто спонтанно) умови його багатовекторної структуалізації. Якщо у контексті метафізичного мислення дискурс репрезентує автохтонний зміст й іманентну логіку об'єкта, то у постмодерністській трактовці відбувається відхід від розуміння його змісту як кінцевого твердження, що не припускає будь-якого варіювання. Увага концентрується на нонсенсі як детермінанті відкритості змісту. Такий підхід зв'язаний з загальною постмодерністською парадигмою щодо хаотичності всесвіту.

Співвідношення нонсенсу і змісту моделюють в постмодерністській філософії проблемне поле, що зв'язане з феноменом випадковості. Фокусуючи увагу на спонтанності дискурсу, постмодернізм на передній план висуває креативний фактор змістотворчості, який відкриває можливість для непередбачуваних змістових модифікацій. В контексті сінергетики, зміст і нонсенс, будучи рівно необхідними гранями дискурсу, співвідносяться так само, як лінійні і нелінійні відрізки нелінійного процесу. Отже, лінгвістичний поворот, здійснений філософією XX століття, означив зміну парадигми – перехід від філософії свідомості до філософії мови.

Цей процес розвивається паралельно з поглибленням сутнісних характеристик суспільства споживання і поширенням інформаційно-комунікативного простору, що являє собою загальну структуровану медіасистему. На думку Ж. Бодріяра, розвиток комунікації й особливо комунікації масової формує такій феномен як "маса" [2], невід'ємними рисами якої є анонімність і безтілесність. Маса не є носієм автономної свідомості, це – множинний суб'єкт, який живе у світі інформаційних технологій, активний споживач того, що пропонує мас-медіа.

Обмежуючи сприйняття оточуючого простору сферою знаків, маса втрачає зв'язок з повсякденною реальністю, замінюючи її на реальність віртуальну. Комунікація для неї – безперервне поглинання знаків, детерміноване бажанням видовищ. Вона перекодує усі повідомлення з раціонального плану у план уявний і примушує циркулювати за своїми іманентними правилами. Комунікативні маніпуляції часто перетворюють пасивну масу в об'єкт інформаційної агресії, нав'язуючи їй нове бачення соціального світу.

У сучасних умовах формується новий тип масової культури, її концептуальне поле набуває нового змістового наповнення. В ньому відбились риси епохи постмодерну – карнавалізація, гібридність, мовна гра тощо. Основними парадигмами масової культури стає: орієнтація на використання маніпулятивних технік і технологій керування культурними об'єктами, станами і процесами; орієнтація на вирішення нагальних миттєвих проблем [5]. Особливо чітко це простежуються у рекламних і політичних технологіях.

Простір масової культури епохи постмодерну дуже мозаїчний і завдяки динамічності інформаційних технологій надзвичайно рухливий. Маніпулятивні технології, деформуючи зміст сучасної масової культури, ведуть до активного перетворення її аксіологічної і семіотичної сфер. Трансформуються такі важливі соціальні цінності як "справедливість", "свобода", на перший план висовуються вітальні цінності. У семіотичному просторі знаки і символи стають об'єктами свідомого продукування, створюючи віртуальну комунікативну реальність. Основна задача масової культури – перефокусування уваги споживача з проблемного осмислення реального життя на видовищне сприйняття розважальної продукції, на емоційну розрядку й гру уяви людини. Цілісну метафізичну систему знань і цінностей змінила система мінливих настанов, що транслюються за каналами масової комунікації.

В умовах глобалізації і віртуалізації сучасного суспільства масова культура стає важливим ресурсом конструювання ідентичності у соціумі, надаючи особистості певний комплекс культурних зразків, кодів і стилів. Завдяки інноваційним технологіям, системі соціокультурного проектування, програмування і моделювання, вона стає одним із головних інституалізаційних механізмів впливу на процес розвитку суспільства, визначаючи його ціннісні орієнтири. Незважаючи на спрямованість на "середній" рівень

споживача, масова культура, безумовно, є проявом культури нового типу, що акумулює соціальний досвід людської життєдіяльності на постіндустріальному етапі соціальної еволюції, приймаючи на себе функції інкультурації особистості в умовах українських реалій.

Філософія постмодерну по-новому артикулює розуміння мовної реальності. Сучасним етапом її розвитку стала концепція мовних ігор К.-О. Апеля [1]. Зазначу, що термін "мовні ігри", введений у науковий обіг Л. Вітгенштейном, означає одне ціле – мову і дії, з якими вона переплітається [3, 83]. Якщо раніше тлумачення цього поняття в контексті культурних практик спиралося на взаємодію між суб'єктом і текстом, то К.-О. Апель надає йому нового змісту, розглядаючи як суб'єкт-суб'єктну комунікацію. У цьому контексті мова стає не лише механізмом об'єктивації інформації, а й медіатором розуміння між суб'єктами. Регулятивним механізмом комунікації (міжособистісної, публічної або масової), за К.-О. Апелем, стає діалогічне взаєморозуміння суб'єктів.

Парадигмальною основою мовних ігор є осмислення їх як форми життя. Ігрове начало потребує специфічного поля, що моделювало б ігрову реальність, й ігрова спільнота створює для себе віртуальну реальність. Вона перестає жити в об'єктивному світі, а мовні ігри стають засобом переживання цієї умовної реальності.

У трактовці Й. Хейзинги [9] гра є сферою емоційно насиченої комунікації, що об'єднує людей із різним соціальним статусом і професійним досвідом. Вона переносить акцент із звичних комунікативних норм і традицій на мовну розкутість, вседозволеність, епатажність. Найвища цінність гри – не в результаті, а у самому ігровому процесі. Гра звільнює свідомість з-під гніту стереотипів, надає індивіду можливість самореалізації, що виходить за межи його соціальних ролей, сприяє його самовираженню. У грі присутні два первоначала: перше зв'язано з емоційним переживанням гравців і реципієнтів; друге, навпаки, – раціональне за своєю природою, у його межах чітко простежуються правила гри.

Мовна гра має тематичну і ситуативну демаркацію. Надаючи максимально можливу свободу її учасникам, вона реалізується у межах контексту, що зводиться до певних жорстко окреслених правил, детермінованих конкретною ситуацією. Отже, мовна гра – це творчість за певними правилами, процес пошуку і знаходження істини, результат якого не може бути визначеним наперед. Її правила не зафіксовані назавжди, вони можуть протягом ігри варіювати. Включаючись у гру, комунікант вносять у текст елемент імпровізації, що часто веде до результату, відмінного від запрограмованого.

Плюралізм, динамізм соціального буття детермінують появу різноманітних мовних практик із різними правилами і специфічною мовою. Невід'ємним компонентом постмодерністської культури стають такі напрями процесуальної арт-практики, як перформанс і хепенінг, в яких підвищується роль співучасті та співтворчості художника і реципієнта, зменшується дистанція між ними.

Перформанс і хепенінг можна розглядати як різновидність акціонізму – їх поєднує процесуальність. Увага концентрується на процесі творчості, а не кінцевому результаті. Для них характерно: непрагматичність ("дія заради дії"); діалогічність; розвиток у часі; поєднання різних видів мистецтва; примат дії і жесту; провокативність, епатаж, експериментальність, нелогічність, випадковість, нереальність; соціальність, спрямованість на глядача; одиничність, миттєвість видовища. Ці художні форми є синкретичними видами мистецтва. В них живопис, графіка, скульптура, театр, музика, мистецтво мімів створюють нерозривну єдність. Однак на відміну від театральної дії, акція не репетирується, за нею не стоїть чіткий сюжет. У перформансі й хепенінгу знаходять відбиття проблеми сучасного постмодерну. Кожний художник у межах цих форм обирає тематику, яка найбільш його хвилює. Автори активно звертаються до соціальних і політичних тем, виступають з критикою влади.

Головна лінія, що поєднує перформанс і хепенінг – інтерактивність, ефект зворотного зв'язку між творцем і глядачем. В обох випадках реципієнт перетворюється на спостерігача і співучасника творчої дії, в якій велику роль грає імпровізація і випадковість. Однак між цими формами є певні відмінності.

Перформанс, відмовляючись від зайвої театральності, все ж залишається формою паратеатральної дії, що переноситься з театральних підмостків у музеї і галереї. Гра виконується за визначеним планом (сценарієм) і являє собою візуально-процесуальну композицію із символічними атрибутами, жестами і діями.

Хепенінг також є театралізованою дією, однак виставою безфабульною, без чіткого сценарію. Роль імпровізації, спонтанності, непередбачуваності у ньому більш вагома, ніж у перформансі, вище ступінь активності глядачів. Він ґрунтується на спонтанних реакціях виконавців, які провокують ігрову активність глядачів. Сьогодні перформанси і хепенінги вийшли із галерей на вулиці, Internet став їх рупором. З'явилася нова форма акціонізму – інтернет-стріт-перформанс. Відео і фото з акцій, попадаючи у Internet простір, значно розширюють число глядачів.

Ігрова природа простежується також у флешмобі, який інтерпретується як форма розваги і експериментування з віртуальною і дійсною реальностями. Це заздалегідь спланована масова акція, яка організується через Internet або інші сучасні засоби комунікації, щоб звернути увагу суспільства на певні проблеми. Мета цих акцій різна: розвага, спроба отримати гострі почуття, порушення повсякденного ходу життя тощо. Флешмоби можуть набувати політичного (політ-моб) або соціального (соціальний моб) відтінку, часто зорієнтовані на груповий прояв протесту (флешпротестмоб), однак завжди організуються за певними правилами: анонімність учасників акції; жорстке дотримання правил гри й її сценарію; не-

порушення законів і моральних засад суспільства; оперативність проведення акції; епатажність дії з ефектом несподіванки. У флешмобі найповніше реалізується ігровий принцип, мотив якого полягає не в результаті, а у самому процесі. Саме в іграх суспільство відображає своє розуміння життя і світу.

Отже, сьогодні на зміну деконструктивізму приходить нова версія постмодерністської філософії – after-postmodernism, акцент якої переноситься з текстологічної реальності на реальність комунікативну. Плюральність, динамізм постмодерну, його спрямованість на конструювання власної реальності дали поштовх до розвитку різноманітних сучасних культурних практик (дискурсів, мовних ігор тощо) з різними правилами і специфічною мовою.

Використані джерела

1. Апель К.-О. Трансформация философии / Карл-Отто Апель / [пер. с нем. В.Куренного, Б. Сакуратова]. – М.: Логос, 2001. – 339 с.

2. Бодрийар Ж. В тени молчаливого большинства, или конец социального = A l'ombre des majorités silencieuses, ou la fin du social / Жан Бодрийар / [пер. с фр. Н. В. Суслова]. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2000. – 95 с.

3. Витгенштейн Л. Философские исследования / Л. Витгенштейн. – М.: Гнозис, 1995. – Ч.1. – 1995. – 612 с.

4. Лотман Ю. М. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. – Том I: Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин: Александра, 1992. – С. 76—90.

5. Ожогина Ю. В. Трансформация массовой культуры в условиях глобализации: автореф. дис. на соискание научн. степени канд. филос. наук: спец. 09.00.13 "Религиоведение, философская антропология, и философия культуры" / Ю. В. Ожегина. – Нижний Новгород, 2009. – 21 с.

6. Постмодернизм. Энциклопедия / [Сост. и научные ред. А.А. Грицанов, М. А. Можейко]. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.

7. Фуко М. Археология знания / М. Фуко; [пер. с фр. М. Б. Ракова]. – СПб. : Гуманитарная Академия, 2004. – 416 с.

8. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности / М. Фуко : [пер. с фр. С. Табачниковой под ред. А. Пузырея]. – М.: Магистериум—Касталь, 1996. – 448 с.

9. Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры / Й. Хейзинга:[пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитонович]. – М.: Прогресс – Традиция, 1997. – 416 с.

УДК 82Сковорода:141.33(477)

Петро Петрович Чаяло
доктор медичних наук, професор,
професор Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ОЦІНКА ЕПІСТОЛЯРНОЇ СПАДЩИНИ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ У СВІТЛІ ЙОГО СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНИХ ПОГЛЯДІВ

Крізь призму оцінки епістолярної спадщини акцентується увага на суспільно-політичних поглядах Григорія Сковороди. Конкретизуються і окреслюються можливі життєві чинники як джерело соціальної вразливості Григорія Сковороди.

Ключові слова: *Григорій Сковорода, епістолярний жанр, суспільно-політичні погляди, Михайло Ковалинський.*

Evaluation of Gregory Skovoroda epistolary heritage in the light of his social and political views. The attention is drown to the social and political views of Grigory Skovoroda. Possible life factors as sources of Gregory Skovoroda social vulnerability are specified and outlined.

Keywords: *Gregory Skovoroda, epistolary genre, social and political views, Michael Kovalinsky.*

Серед доробків Григорія Сковороди чільне місце займає епістолярна спадщина, аналіз якої важливий не тільки для осмислення його світоглядних позицій, а й розуміння витоків багатолітнього духовного і творчого натхнення.

Йдеться здебільшого про листування з Михайлом Ковалинським (79 листів), з яким митця поєднував складний спектр почуттів. Листування продовжувалося впродовж 1762-1794 рр., тобто до останніх днів Григорія Сковороди.

В них простежується наставницька парадигма, бо Ковалинський навчався в Харківському колегіумі, де Сковорода викладав в 1759-1764 рр. (з перервою), тобто брав на себе в стосунках з молодою людиною обов'язки власне педагога "…Одне тільки мені близьке, вигукну я: о школо, о книги!..."(лист від 20-23 грудня 1762 р.) [4, 261].

Потужнім стимулом, який зумовив подальші стосунки (після 1764 року), слугувало відчуття "сродності" духовної, дружби і любові: "Коли я сумую, ти відразу ж береш на себе частину скорботи,

© Чаяло П. П., 2013

якщо я чомусь радію, ти також стаєш учасником радості.." (лист від 12 липня 1763 р.) [4, 307], що простежується в усіх листах до молодшого друга.

Треба нагадати, що знайомство Ковалинського і Сковороди відбулося, коли останньому було 42 роки, але він не мав своєї родини і дітей. Не існує історичних джерел щодо існування у Сковороди відповідних планів на майбуття. Відтак, Михайло Ковалинський, завдяки особистим якостям, співзвучним духовним вимірам Григорія Сковороди, виявився об'єктом сублімації недостатньо реалізованих, в силу незалежних від нього життєвих причин, педагогічних талантів і нереалізованих батьківських рефлексій.

Основний масив листів, спрямований до Михайла Ковалинського, датовано 1762 роком (24 листа), 1763 роком (42 листа) і 1764 роком (6 листів), тобто в часи перебування Григорія Сковороди в м. Харкові. Подальше взаємне листування свідчить про непорушність усталених зв'язків між ними, відчуття приязні і поваги, сприйняття і розуміння Михайлом Ковалинським місця і ролі Григорія Сковороди в своєму житті: "Как воспоминаніе, так и письмы Ваши во мне производят сердечное утешениіе. В толпе светских стеченій наипріятнейшее чувствіе есть истины и непорочности. А в сих іменах мне всегда представляетесь Вы!.. "(лист від 18 лютого 1782 р.) [4, 477].

Листи Сковороди до свого учня 1762-1764 рр., на нашу думку, – це вагомий здобуток епістолярної творчості України. Він є певною збіркою (енциклопедією?) поглядів Григорія Сковороди на шляхи вдосконалення людини з метою здобуття необхідної незалежності і самозначущості в навколишньому світі. Виховательська місія філософа в цих листах заснована на зверненні до постулатів класичних джерел античних авторів, біблійних притч і фразеологізмів, а листування на латині (інколи з включенням певних постулатів на грецькій мові) дає додаткові спонукання до всебічного розвитку особистості Михайла Ковалинського.

Слід нагадати, що XVIII століття подарувало європейській літературі певний взірець епістолярної прози, якому було уготоване одразу ж після друку в 1794 році визнання не тільки в Англії, а й в перекладі в інших країнах Європи – "Листи до сина", автором яких був граф Честерфілд (роки життя 1694-1773). Не намагаючись робити порівняльний аналіз вказаного твору Честерфілда і листування Сковороди, ми все ж таки окреслимо деякі ознаки, притаманні цим літературним пам'яткам.

Честерфілд виходив лише з суто прагматичних міркувань, вважаючи, що головними завданнями утвердження певних рис (шляхетність і честь, щедрість і доброта, правдивість і старанність, прихильність до людей і співчуття їм) є досягнення в світі (аристократичному!) необхідної репутації, задоволення здоровим честолюбством як сходинами до зайняття високого становища у суспільстві. Такий же утилітарний підхід Честерфілд демонструє і в багатьох інших питаннях виховання.

Важливішим для нас є той факт, що рафінований англійський аристократ Честерфілд і козацький син Сковорода, живучи в одні часи і, зрозуміло, не маючи нагоди зустрітися і полемізувати між собою, звертаючись до юних нащадків, сповідували спільну програму в царині морально-етичних принципів. Для розуміння подібного висновку, достатньо прочитати один із перших листів графа Честерфілда до сина від 25 липня 1741 року: "…Только будучи человеком честным и благородным в самом строгом смысле слова, ты сможешь снискать уваженииеи признание окружающих тебя людей; только будучи человеком даровитым и ученым, ты сможешь вызвать в них восхищение и преклонение " [5, 12]. Такі риси характеру сповідує і Григорій Сковорода, утверджуючи якості, необхідні для добропорядної людини.

Взагалі батьківські листи до сина – один з достатньо розповсюджених жанрів в світовій літературі, починаючи з біблійних Соломонових притч. В цьому контексті постать Григорія Сковороди виходить далеко за межі України і набуває загальноєвропейських обрисів.

Осучаснення світоглядних позицій Григорія Сковороди неможливе без звертання до його суспільно-політичного усвідомлення, існуючих на той час взаємин в суспільстві між різними соціальними групами, притаманними тогочасній спільноті, наближення його через цей світоглядний кластер знань до наших часів, зважаючи на той факт, що в Україні незворотним шляхом проходить грандіозна соціальна трансформація, створюючи суспільну картину, близьку до часів Сковороди.

Які б відчуття у мандрівного філософа, поета, носія і вчителя мудрості виникли б після дорожніх поневірянь, коли б він раптово опинився в нашому часі? Спробуємо змоделювати таку ситуацію і озвучити міркування Григорія Сковороди (спогади про майбутнє?!), який пройшов звичними батьківськими шляхами і зупинився (і стоїть пам'ятником!) перед Києво-Могилянською академією, споглядаючи на осередок формування його життєвого духу і вченості.

У ПАМ'ЯТНИКА ГРИГОРІЮ СКОВОРОДІ
(спогади про майбутнє)
Той день з'являється в уяві…
Ще з ранку не давав підстави
сприймати радощі життя...
Осінній дощ… Пожухлі трави…
Жовтневі сумні відкриття.
Ішов я напівсонним містом…
Простерлась вулиця плямиста
в примарнім світлі ліхтарів.

І двірники жбурляли листя
під шини перших водіїв.
Подільські первозданні храми…
І деінде майстерні брами
будинків – свідків мовчазних
героїв "За двома зайцями"
й Тарасових шляхів земних…
Я стишив хід у Могилянки,
вслухаючись скрізь млу світанку
в пісенність дум Сковороди,
який у мандрах до останку
ніс людям мудрості плоди.
Ось…
з клумаками за плечима
він зупинивсь на відпочинок…
Жупан накинуто до п'ят.
Його шанують в залах чинно…
А тут навколо гурт дівчат…
Радіють споминам ліричним
та спорять майже політично,
бо час вибагливий стрімкий,
коли надії пересічні
потрощить буревій стихій,
породжених у владних залах,
які нерідко, мов вокзали
перед відправкою в острог.
Хоч, владарюючи зухвало,
чомусь не дбають про урок!
Ще місто снило… і відверто
хтось мав би стати за мольбертом
й відобразить на полотні
філософа у свитці й светрі,
дівчат в сучасному вбранні.
Щоб він згадав? – Обранець долі,
сповідник праведності й волі,
людської гідності й чеснот,
вслухаючись в жалі і болі,
в свій осучаснений народ.
Він чує речі перехожих
і ветеранів в час погожий
на лавках у камінних ніг…
І думає "… Чому ж так схожі
незгоди у людей простих?
Немов сплюндровані століття
для України на віки...
Багато змін пройшло на світі
та знов вирує лихоліття,
в ярмі кріпацтва земляки.
Стократно гірші за ординців
свої пани гребуть по вінця –
жадоба точить серце їм…
І душі їх убогі, ниці…
Ні краплі помислам святим.
Страшна для України днина…
Бідують люди… Мов чужина,
навколо батьківські краї…
І хто ж – герой чи бог зупинить
страждання на землі моїй…".
Постояв я у постаменту…
Думки підслухавши поета,
відчувши біль його і гнів…
Невже стає країна гетто
для мільйонів злидарів?!

Можливо, вкладаючи у вуста Григорія Сковороди наведені вище соціально-викривальні речі, автор подорожніх нотаток після надуманої мандрівки філософа є достатньо категоричним. Та все ж таки життєвий шлях Сковороди свідчить про його фундаментальне знання різних верств, соціальних прошарків населення тогочасної Російської імперії, починаючи з царського двору в Санкт-Петербурзі і країв, про які він писав: "Мати моя, Малороссія, і тетка моя, Украина.." (лист від 26 вересня 1790 р.) [4, 356].

У формуванні суспільно-політичного світогляду Сковороди, безперечно, зіграли роль і навчання у Києво-Могилянській академії, і подорож за кордон. І не тільки ці обставини. Але безпосереднім подразником і джерелом його уявлень щодо оцінки аморальності і цинічного відношення до простої людини привілейованих соціальних груп стало перебування в якості вчителя сина поміщика С. Томари в с. Каврай у віці 31-37 років (з перервою). С. Томара був типовим представником свого класу. На очах Сковороди відбувалися поміщицькі сваволя і безкарність щодо підпорядкованих, закріпачених людей. Існувало також певне побоювання і на можливість закріпачення самого Сковороди. Аналізуючи тогочасні закони Л. Махновець (1972), так характеризує існуючий стан речей: "…можна було потрапити в кріпаки за будь-що: взяти шлюб із кріпачкою або з кріпаком, народитися від кріпака, просто сидіти тривалий час на панській землі, позичити в пана гроші і не мати змоги віддати їх… Відомостей про те, що пани особливо охоче закріпачували учителів, будівничих, художників, музик, співаків, можна знайти скільки завгодно… " [2, 132].

Саме з листів Сковороди ми маємо можливість довідатись про осередок (світ) зосередження зла, який, на думку філософа, пов'язаний насамперед із панством. Уболіваючи за долю свого друга М. Ковалинського, в одному з листів (липень-серпень 1765 р.) Сковорода пише: "…як недалеко ти був би від загибелі, ставши учителем у панському дворі.." [4, 351]. В цьому листі ще більш виразнішим його ставлення до панства постає в таких реченнях: "Коли б він був у безпечнішому місці, я менше непокоївся б, але ж він перебуває у панському дворі – кублі обманів і злочинів. Людина в твоєму юному віці недосвідчена, легко піддається обманові і впливові аморальності; я сам маю досвід і тим більше непокоюся – непокоюся і маю право непокоїтися…" [4, 350].

Негативне ставлення демонструє Сковороди і до найвищих щаблів влади, до царизму. Життя Сковороди, а особливо періоди формування його особистості як педагога, письменника, філософа проходять на тлі безперервної боротьби за царський трон після смерті Петра І (28 січня 1725 року): 1725-1727 рр. царювання Катерини І; 1727-1730 рр. – Петра ІІ; 1730-1740 рр. – Анни Іоанівни (дочка Івана V); 1740-1741 рр. – неповнолітнього Івана VI(внаслідок двірського перевороту); 1741-1761 рр. – дочка Петра І Єлизавета Петрівна (внаслідок двірського перевороту); 1761-1762 рр. – Петра ІІІ; 1762-1796 рр. – Катерини ІІ (внаслідок двірського перевороту). Цілком вірогідно, що інформація стосовно певних брудних обставин цієї низки подій доходила до України і безпосередньо до Григорія Сковороди, зважаючи на освіченість і суспільно-ієрархічне становище людей з його оточення.

Знаходячись упродовж більш ніж двох років в капелі при дворі Єлизавети Петрівни у віці, достатньому для серйозних спостережень і висновків, Сковорода, безумовно, зрозумів, що криється за фасадом, оздобленим коштовностями: "Що це таке, чий злий дух нас вабить до підфарбованих красот цього світу? Блиск палаців чи порфири? Ах, ти не бачиш, скільки зла криється всередині, під красивою зовнішністю: змія таїться в траві…"(лист, березень-квітень 1763 р.) [4, 292].

Ще відвертішим Сковорода постає в листі до Михайла Ковалинського від 29 серпня 1763 року: "Найнечестивішою людиною був Ірод, до краю зіпсований своїми звичаями і вихованням, він звик до розкошів настільки ж, наскільки, як ми бачимо, звикли до них сучасні магнати... Я не високо шаную і не поважаю не тільки таких царів, яким був Ірод, але навіть і хороших царів" [4, 312].

Більш категоричну заяву Григорій Сковорода висловив в наступних рядках, які присутні в "Песне 20-й", що увійшла до "Сада божественных песней", написаних влітку 1762 року:

"О міре! Мір безсоветный!
Надежда твоя в царях!
Мниш, что сей брег безнаветный!
Вихрь развеет сей прах" [3, 77-78].

Звертаючись до дати написання вказаного твору, можна припустити, що такі слова були реакцією на чутки щодо вбивства Петра ІІІ, які поширювалися в суспільстві після його смерті і сходження на трон Катерини ІІ (1762 рік). Але, на нашу думку, необхідно транслювати ці рядки в більш загальному звучанні в контексті суперечливого суспільно-політичного різноманіття, на тлі якого проходило життя і формування Григорія Сковороди.

XVIII століття було насичене карколомними подіями для усіх верств населення як на Правобережжі (знаходилось під владою Польщі), так і на Лівобережній і Слобідській Україні.

Прагнучи зміцнити владу землевласників і козацької старшини, яка поступово перетворювалась на звичайних поміщиків, царська влада посилює тиск на Лівобережну і Слобідську Україну – ліквідує Запорізьку Січ (1775 рік), змінює територіальний поділ, вводячи подібно до усієї Російської імперії губернський устрій (1782 рік), козачі полки переводить до регулярної армії і закріпачує остаточно селян (1783 рік).

Правобережжя було перманентно охоплено визвольною боротьбою, яка увійшла до історії як гайдамацький рух. Це було явище"…которое под. именем гайдамачества держало под. своїм гнетом жизнь края в течение всего столетия" [1, 359]. Найбільш значні повстання відбулися у 1734 році, 1759

році і особливо 1768 році (Коліївщина). Тобто, хоча антифеодальна боротьба не припинялася протягом всього XVIII ст., особливо величезного розмаху вона набула в його другій половині. Це стосувалося і безпосередньо території Російської імперії – Селянська війна 1773-1775 рр. під приводом Омеляна Пугачьова.

Вірогідно, що поінформованість Григорія Сковороди відносно наведених подій, з одного боку, і те приниження, нерозуміння і цькування, яке він відчував, з іншого боку, вилилися в сплески суспільно-викривальних бунтівних думок в його творчості в періоди вчителювання в с. Каврай і в Харківському колегіумі (листи 1762-1764 рр.).

Так, до періоду вчителювання Григорія Сковороди в с. Каврай відносять найбільш відомий твір "Песнь 10-я", що увійшов до "Сада божественных песней" і носить гостро сатиричний характер, висвітлюючи негативні звички панівних прошарків населення.

На ті ж часи припадає написання вірша, що вмістив для Сковороди безперечне програмне спрямування щодо мети і зиску особистого життя "De libertate" ("Про свободу"):

Что то за волность? Добро в ней какое?
Іны говорят, будто золотое.
Ах, не златое, если сравнить злато,
Против волности, еще оно блато.
О, когда б же мне в дурне не пошитись,
Дабы волности не могл как лишитись.
Будь славен вовек, о муже ізбранне,
Волносты отче, герою Богдане! [3, 91]

Посилання до Богдана і заголовок вірша дають однозначну відповідь на шляхи пошуку і зміст самої "волности" для Сковороди.

З 1769 року починається період мандрівного життя Сковороди, відторгнення від офіційно-бюрократичного світу, який мав надати усі можливі для такої освіченої людини блага і вигоди. Попереду чекали безперспективність і невпорядкованість існування. Остаточно це стало зрозуміло після останньої невдалої спроби посісти місце учителя в Харківському колегіумі в 1975 році (лист до Харківського губернатора Д.Норова) [4, 395].

Почалися поневіряння Сковороди… Він описує ці часи так: "Живу, яко ничто же імущій, а вся содержащій, малим сим быть научився. І будьто мореходец пливу, виглядивая, не видать ли сладчайшагоот всех бед пристанища – смерти" (лист до Івана Диського від 20 листопада 1778 р.) [4, 396].

Ще більш драматичнішими почуттями сповнений лист від 19 лютого 1779 р. до Артема Карпова "Ангел мой хранитель ныне со мною веселится пустынею. Я в ней рожден. Старость, нищета, смирение, безпечность, незлобіе суть мои в ней сожительницы…" [4, 396-398].

Вірогідно, що в зазначені роки безперервна боротьба за виживання, необхідність пристанища і покровителів, неможливість повного заглиблення в світ власних творів давали йому простір у думках щодо соціальної нерівності і негараздів, але відсутність матеріальної свободи і своєрідна соціальна залежність утаємничили суспільно-протестні настрої Сковороди, спрямувавши дух і енергію на інший щабель – філософське осмислення людського буття.

Він міг би знов повернутися у властиве для нього річище життя, якби здійснилися плани учня і незмінного друга М.Ковалинського: "Ты сам там не разлучен со мною в мыслях моих, как я сам с собою. Почему и желаніе мое видеть тебя и окончить век вместе. Я всячески стараюсь купить деревню в Харьковском наместничестве, для привычки к тому краю и для тебя" (лист від 22 червня 1787 р.) [4, 480]. Але такі надії залишилися лише на папері…

Використані джерела

1. Ефименко А.Я. История украинского народа /Ефименко А.Я. – К.: Лыбидь, 1990. – 512 с.
2. Махновець Л. Григорій Сковорода /Махновець Л. – К.: Наукова думка, 1972. – 256 с.
3. Сковорода Г. Повне зібрання творів у двох томах / Сковорода Г. – К.: Наукова думка, 1973. – Т.1. – 532 с.
4. Сковорода Г. Повне зібрання творів у двох томах / Сковорода Г. – К.: Наукова думка, 1973. – Т.2. – 576 с.
5. Честерфилд. Письма к сыну. Максимы. Характеры / Честерфилд. – Ленинград: Наука, 1971. – 256 с.

УДК 7.076(932)(043)

Наталія Анатоліївна Колосова
кандидат історичних наук, доцент,
докторант Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ЄВРОПЕЙСЬКІ ТРАДИЦІЇ МЕЦЕНАТСТВА В ІСТОРІЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

У праці уточнюються ключові поняття дослідження (благодійництво, меценатство, спонсорство), розглянуто їх мотивацію. Досліджено специфічні особливості формування українських традицій меценатства. Проаналізувано європейські традиції меценатства в культурному розвитку України.

Ключові слова: *меценатство, благодійність, традиції, матеріальна допомога, культура.*

The paper clarified the key concepts of research (charity, patronage, sponsorship) and their motivation was examined. Specific peculiarities in formation of the Ukrainian traditions of patronage were analyzed. The European tradition of patronage in the cultural development of Ukraine was researched.

Keywords: *patronage, charity, traditions, financial aid, culture.*

Меценатська діяльність в Україні має давню історію. Меценатська діяльність в галузі культури спрямована в першу чергу на забезпечення доступу всіх верств населення до культурних цінностей, надання допомоги талановитій молоді, охорону, збереження і примноження культурної та мистецької спадщини. Мета роботи – дослідити європейські традиції меценатства в історії культури України.

За "Словником української мови", "меценат" – це "багатий покровитель наук та мистецтв, а також їх представників" [1, 697], а "меценатство" – "діяльність мецената; покровительство мецената" [1, 697].

Інтерес до меценатства з'являється у 80-х роках ХХ ст., зумовлюючи появу низки публіцистичних творів, а з часом і наукових досліджень В. Ковалинського, М. Слабошпицького, В. Борисенко, І. Кравченка, Ф. Ступака, О. Ткаченко, В. Ульяновського, В. Червінського, А. Чередниченка, Ю. Шевчука, Н. Яковенко, О. Гриценка, О. Різника, М. Стріхи, О. Козулі, З. Хижняк, В. Кривошия, Я. Ісаєвича, О. Доніка, І. Джюби, О. Пирога та ін. Однак історія українського меценатства у всій своїй повноті його практик і форм поки що не написана.

Закон України "Про благодійництво та благодійні організації" від 16 вересня 1997 року тлумачить "меценатство" як різновид "благодійництва": "Благодійництво – то є добровільна пожертва фізичних та юридичних осіб у поданні набувачам матеріальної, фінансової, організаційної та іншої благодійної допомоги, специфічними формами благодійництва є меценатство, спонсорство; меценатство – добровільна безкорислива матеріальна, фінансова, організаційна та інша підтримка фізичними особами набувачів благодійної допомоги; спонсорство – добровільна матеріальна, фінансова, організаційна та інша підтримка фізичними та юридичними особами набувачів благодійної допомоги з метою популяризації виключно свого імені (назви), торгової марки" [3].

Юридичний зміст, вкладений в поняття "меценатство" у Законі України "Про благодійництво та благодійні організації", суперечить історичному змісту, адже меценатство традиційно пов'язується із благодійницькою діяльністю в культурно-мистецькій сфері. Саме таке тлумачення дає і "Словник української мови".

Терміни "меценат" і "меценатство" як синонімічні щодо термінів "благодійник" і "благодійництво" іноді використовуються і в сучасній науковій літературі й публіцистиці. Так, М. Слабошпицький у нарисі "Українські меценати" вживає термін "меценатство" на означення будь-якої благодійницької діяльності, включно з фінансуванням бізнесових, спортивних, освітніх проектів, фінансової допомоги хворим тощо [4, 7]. У рецензії на працю М.Слабошпицького автор університетського спецкурсу "Історія українського меценатства" також використовує термін "меценатство" як синонім терміна "благодійництво": "Витоки і поширення українського меценатства нерозривно пов'язані з утвердженням християнства на Русі. Турбота про бідних була невід'ємною часткою …соціальної політики київських князів. Для них, князів, було нормою, що кожен старець і вбогий міг будь-коли приходити на княжий двір і брати… питво і їжу, гроші й одіж" [5]. Турбота про бідних – благодійність – справді була частиною соціальної політики давньоруських князів, які сприйняли християнські ідеї; тоді як меценатство було частиною їхньої культурної політики.

Провідною ідеєю традиції благодійництва було й залишається милосердя, сенс якого "Словник української мови" визначає як "добре, співчутливе ставлення до кого-небудь" [1, 706], а "Толковый словарь живого великорусского языка" В. Даля – як "свойство, качество благотворящего…", звідки: "Благотворительный – о челов[еке]: склонный к благотворению, готовый делать добро, помогать бедным; об учреждении, заведении: устроенный для призрения дряхлых, увечных, хворых, неимущих или ради попечения об них" [2, 94].

Меценатство передбачає іншу мотивацію: меценатська діяльність здійснюється з наміром підтримати культурний процес, конкретного представника творчої інтелігенції, а не з міркувань милосердя, котрого представник "вільних професій" – художник, письменник, музикант – як правило, не потребував.

© Колосова Н. А., 2013

Звертання до мецената по матеріальну допомогу щодо видання (чи зібрання матеріалу, створення умов для написання тощо) твору часто було вимушеним кроком, у здійсненні котрого доводилось долати внутрішній опір: "Переступати ноги не хотіли через високі дожеві пороги, – зізнається Леся Українка, – і спотикатися на помостах гладких палаців меценатських" [6, 42].

Однак життя, обставини, ситуація, коли без допомоги мецената неможливо було здійснити творчий задум, змушувати звертатися по допомогу: " Оце напишу до одної кримської меценатки"…, – повідомляла про свій намір Леся Українка [6, 289]. Допомога мецената часом оберталась спробами тиску на здобувача меценатської допомоги, скерувати його творчість, що викликало природний опір митця: "Прийшлось мені раз показати незалежність думки при меценатах" [6, 139], – свідчить Леся Українка.

Наведені приклади з творів та листування Лесі Українки свідчать про те, що в меценатах поетеса вбачала не однодумців, а "грошові мішки", здатні забезпечити публікацію її творів. Звертання до таких меценатів було вимушеним актом, модель взаємодії суттєво відрізнялась від тієї, яка викристалізувалась у давньоримському гурткові Мецената, учасників якого об'єднувала і збагачувала творча атмосфера.

У радянську добу меценатство як один із напрямків благодійництва тлумачилось із класових позицій. Практики благодійництва при цьому оцінювались як пережиток, притаманний буржуазній культурі, отже, чужий соціалістичній. "Хоч би якими міркуваннями релігії, гуманності й моралі пояснювалась та обґрунтовувалась благодійність, в її основі лежать певні, хоч і не завжди усвідомлені класові інтереси" [7, 466], – відзначається в першому виданні "Большой советской энциклопедии". Більш розширеним є поняття "Благодійність" у другому виданні "Большой советской энциклопедии". Там міститься чітке визначення явища з компартійних позицій: "Благодійність – допомога, що лицемірно надається представниками панівних класів експлуататорського суспільства певній частині неімущого населення з метою обману трудящих і відвернення їх від класової боротьби. Капіталізм прирікає трудящих на зубожіння і вимирання. Крайнє зубожіння народних мас не тільки результат, а й неодмінна умова багатства й розкоші буржуазії. Так званою благодійністю – жалюгідними подачками – буржуазія намагається згасити в народних масах ненависть до капіталізму, стримати їх від революційної боротьби. Магнати капіталізму витрачають на "благодійність" цілі незначну не значну частину свої багатств, нажиті на голоді, злиднях і експлуатації трудящих" [8, 278]. Виходячи з такої оцінки благодійності, оцінювалось у радянській літературі й меценатство – як одна з її форм.

У радянську добу з ідеологічних міркувань було не тільки обірвано традицію українського меценатства, а й створено умови, які унеможливлювали об'єктивне теоретичне осмислення багатовікової історії меценатської діяльності, котра суттєво вплинула на розвиток національної культури. Внаслідок цього замість осяжного корпусу досліджень на базі історичних документів та повідомлень, розвідок, інших матеріалів другої половини XIX – початку XX ст. сформувалася велика "біла пляма".

Уточнення потребують і схеми періодизації історії українського меценатства, які пропонують сучасні дослідники. Зокрема, в інтернеті, у статті "Українські меценати" запропоновано таку схему. Ця схема загалом правильно окреслює етапи розвитку традиції українського меценатства, однак викликає і певні застереження. У першому розділі "Коріння українського меценатства" не дотримано принципу станового визначення меценатів. Якщо основоположниками меценатської діяльності в Київській Русі були князі, то до якої суспільної верстви належали "Галицько-Волинські фундатори" та "польсько-литовські благодійники"? Чому польсько-литовські, а не литовські та польські, адже українські землі були спершу інкорпоровані до складу Великого князівства Литовського, а вже пізніше, внаслідок підписання Люблінської унії, приєднані до польської корони.

Досить еклектичним, на нашу думку, є набір гасел другого розділу "Епоха українського відродження", оскільки в ньому не визначено станової приналежності головних фігурантів меценатів, що не сприяє розкриттю мотивів меценатської діяльності, різних у представників міського цехового ремісництва і дрібної та середньої шляхти, котра створила самоврядні світсько-церковні братства – та у представника вищого українського православного духовенства Петра Могили; у князів Костянтина Івановича та Василя Костянтиновича Острозьких – і козацького гетьмана Петра Конашевича-Сагайдачного. Різні сходинки на ієрархічній драбині шляхетського стану займали українські жінки-меценатки – княгиня Анастасія Гольшанська – фундаторка перекладу й видання Пересопницького Євангелія, княгиня Раїна Вишневецька, яка фундувала ряд монастирів, та інші княгині і княжни-меценатки – шляхтичка Галшка Гулевичівна, яка подарувала ділянку землі у Києві під братську школу, яка невдовзі перетворилася в уславлену Києво-Могилянську колегію.

Отже, на нашу думку, меценатську діяльність у добу Давньої Русі, Великого князівства Литовського, Речі Посполитої, козацької держави та подальших історичних періодів доцільно класифікувати: за ознакою станової приналежності меценатів, що дозволить адекватно охарактеризувати феномени князівського меценатства Київської та галицько-Волинської Русі; князівське і шляхетське меценатство Литовсько-Польської доби; козацьке меценатство; меценатство братств; ремісничих цехів; меценатство українських дворян-поміщиків та меценатство нечисленної української буржуазії-промисловців підприємців.

Помилковим вважаємо виокремлення сьомого розділу "Меценати 30–80-х років XX ст.", адже в умовах радянського тоталітаризму, коли будь-які традиційні форми благодійництва взагалі, а меценатство з чітко окресленим національним характером особливо, були піддані нищівній критиці з ідеологічних позицій, а соціальна база меценатства ліквідована, як і всі організаційні структури благодійництва, про меценатську діяльність у дійсному сенсі цього поняття не може бути й мови. Після поразки України в національно-визвольних змаганнях і встановлення на більшій частини її території радянської влади тради-

ція меценатства обривається, певний час, до 1939 року, продовжуються на теренах Західної України. У 40-80-і роки XX ст. зберігалась вона тільки в діаспорі.

Викликає застережень і набір гасел у восьмому розділі хронологічної таблиці розвитку традицій українського меценатства, оприлюдненої в інтернеті, "Сучасне меценатство". Серед імен відомих меценатів (В.Пінчук, Р.Ахметов, Д.Фірташ та інших) чомусь не згадано імен тих людей, які входять до складу Ліги меценатів. Це тим більше дивно, що Ліга меценатів системно займається видавничою діяльністю, регулярно проводить Всеукраїнський конкурс української мови тощо. На нашу думку, варта уваги й меценатська діяльність Української Православної церкви (Київського Патріархату, за рахунок якого збудовано низку церков, зокрема у сільській місцевості, в архітектурі яких продовжуються традиції українського бароко; фундування видань ґрунтовних праць з історії Української Церкви, зокрема таких, як "Історія Києво-Печерської Лаври" Д.Степовика та ін.)

Передумовою зародження меценатства у Київській Русі була її християнізація. Пересаджувані на давньоруський грунт паростки нової християнської культури візантійського зразка – культова архітектура, музика, література – потребували величезної організаційної, моральної та матеріальної підтримки. З часів рівноапостольного князя Володимира ця підтримка здійснювалась у формах меценатської діяльності. Імовірно, в Київській Русі побутували й дохристиянські форми меценатства як підтримки епічних співців – легендарного Баяна, літописного Мішути та ін., однак документальних підтверджень цього припущення поки що не знайдено.

Пріоритетом меценатської діяльності київського князя Володимира було будівництво храмів – у Києві (церква Св. Василя та Десятинна у 996 р.), у Вишгороді, Берестові, Білгороді. Значно ширшою була меценатська діяльність київського князя Ярослава Мудрого, охоплюючи будівництво християнських храмів (найвидатнішою спорудою, що постала під його патронатом, була Софія Київська 1037 р.), а також "книжну науку", освіту, мистецтво. У часи Ярослава Мудрого, котрий, окрім державних, вкладав у різні культурні проекти і власні кошти, меценатство Київської Русі досягло свого найвищого розквіту. Ймовірно, до меценатської діяльності долучались боярсько-дружинні верстви, однак достовірних підтверджень цьому немає. Зате документально засвідчено, що в першій половині XII ст. на кошти київських купців був споруджений на Подолі храм Св. Богородиці Пирогощі – покровителька хлібної торгівлі. Це є цінним прецедентом меценатської діяльності купецького стану.

Меценатські традиції київських князів продовжили князі Галицько-Волинські, фундуючи передовсім будівництво православних храмів, підтримуючи мистецтво іконопису, фрескового розпису тощо. У Галицько-Волинському літописі, зокрема, засвідчено, що Мстислав Володимирович фундував будівництво Чернечої обителі Різдва Пречистої Богородиці в Луцьку, Церкви Успенія Пресвятої Богородиці у Володимирі (Волинському). Данило Галицький збудував церкву Св. Івана в Холмі [9]. Лінія розвитку давньоруського меценатства була обірвана татарською навалою.

Окремого дослідження потребує меценатська діяльність литовських князів після інкорпорації частини руcько-українських земель до складу Великого князівства Литовського, котре відтоді стало називатися Велике князівство Литовське і Руське. Литовські князі, окрім замків, будували православні церкви і монастирі, давали щедрі пожертви діючим, дбали про розвиток освіти тощо. У Литовську добу відроджується давньоруська традиція князівського меценатства, досягаючи найвищого розвитку в діяльності руських князів, насамперед князів Острозьких; діяльності жінок меценаток князівського походження – Анастасії Гольшанської, Ганни Гойської, Раїни Ярмолинської, Раїни Могиленки-Вишневецької, котра діяла в освітній сфері (створення Острозької "слов'яно-греко-латинської школи", книговидання, підтримка монастирів, церков тощо.

Характеризуючи становище Волині й Центральної України напередодні національно-визвольної війни під проводом Богдана Хмельницького, Н.Яковенко, зокрема, відзначає ті зміни, які відбулися у середовищі української шляхти, котра була хранителькою меценатських традицій: "У першій половині XVII століття шляхта Волині й Центральної України не діє як живий соціальний організм, – підкреслює дослідниця. – Її політична активність забезпечує лідерська князівська група. Роль не такого яскравого, але стабільного консерванту звичаїв і традицій виконує папський прошарок, у тон йому підіграє дрібношляхетське середовище. Найвиразніше це проявилось через постачання кадрів у церковне й культурне життя. Адже ідеологічне підґрунтя культурного ренесансу кінця XVI – початку XVII століття готували переважно вихідці зі шляхти під охороною князівського протекторату, розпочавши зі створення при дворі князів Острозьких знаної "слов'яно-греко-латинської" школи – Острозької академії" [10, 298]. Князівські роди були політичним проводом української шляхти, втративши який після відмирання одних родів та з денаціоналізації інших, шляхта опинилася на маргінесі бурхливих соціокультурних змін. "Впав князівський дах, який підтримував архаїчну непорушність традиційних суспільних структур, із раптовою катастрофічністю з'ясувалось , що в новій – козацькій – Україні родовій знаті, по суті, немає місця, – наголошує Н.Яковенко. – Мов перед лицарем на роздоріжжі, перед нею від середини XVII століття стелилося тільки два шляхи: направо підеш – козаком станеш, наліво підеш – поляком обернешся" [10, 298].

Як відомо, родова українська шляхта ішла в ті часи направо і наліво, постачаючи кадри до козацького й церковного проводу; поширювалась в козацькому середовищі, поряд з іншими, і прадавні традиції меценатства, а колонізуючись, втрачали зв'язки з українською культурою. Оцінюючи внесок боярства в українську історію, Н.Яковенко стверджує: "…На долю боярсько-князівської еліти впродовж XIV – початку

XVII століття випала зовні малопомітна, але вельми важлива роль підмурівка, який забезпечив цілісність. Визнання владою цієї еліти як злютованої корпоративної одиниці на тодішні мірки біло рівнозначне визнанню територіальної автономії. Боротьба бояр за розширення своїх прав привела до законодавчого зміцнення цієї автономії, прокладаючи шлях правовому утвердженню інших вільних станів, котрі тільки-но зароджувалися. Поза тим, саме на елітарному рівні завдяки його вищій освіченості було законсервовано "історичну пам'ять" про власну самодостатність" [10, 299]. Отже, історична доля української еліти полягала в тому, щоб виконувати функції "охоронця та гаранта цілості свого народу" [10, 299], функції охоронця етнонаціональних традицій, серед яких вагоме місце займала успадкована традиція меценатства.

Відродивши меценатські традиції Київської та Галицько-Волинської Русі, обірвані татаромонгольською навалою, українська боярсько-князівська еліта XIV – початку XVII ст. передала їх разом з іншими традиціями козацтву, котре здобуло право бути провідною верствою. Передача традиції меценатства у переломну епоху від української шляхти до козацтва, у лави якого широким потоком влились представники родової аристократії, була ключовим моментом в історії розвитку українського меценатства. Характеризуючи його, Н. Яковенко пише: "…У переломну добу, запалену жагою оновлення, лідерство від вартового (традиції – Н.К.) мав перейняти оновлював – палій, що суперечило самій природі шляхти. І тоді смолоскипи з її рук вихопили молодші й дужчі – козаки" [10, 299].

Прийнявши естафету меценатської традиції з рук шляхти, українське козацтво розвинуло її в добу Гетьманщини, що з особливою силою виявилось у меценатській діяльності гетьмана Івана Мазепи. Розмах меценатської діяльності Мазепи вражає: він – будівничий, який споруджує козацькі собори, оточує фортечним муром Києво-Печерську лавру, будує новий навчальний корпус Києво-Могилянської Академії, шанувальник мистецтв і меценат митців тощо. У багатьох архітектурних ансамблях, малярстві, іконописі, поетичних і музичних творах втілився естетичний ідеал І.Мазепи, його уявлення про красу. Гетьман гідно продовжив і розвинув традиції своїх попередників – представників князівсько-шляхетських верств. Однак меценатство І.Мазепи має ті характерні особливості, що робить його класичним взірцем саме українського козацького меценатства.

Гетьман витрачав величезні кошти на будівництво грандіозних соборів, а водночас не подбав про будівництво для себе палацу, який міг би позмагатися з розкішними палацами його сучасників – Перта І, О. Меньшикова та ін., хоч мав для такого будівництва досить грошей. У добу І. Мазепи взагалі не велося палацового будівництва. "Старі великокнязівські палаци безслідно зникли, – відзначає А.Макаров у розвідці "Мазепа – будівничий", – а нові ніхто ніби й не збирався будувати" [11, 37] .

Дослідник пише про "дім Мазепи" в Києві: "Серед двориків Київського Подолу й досі стоїть будинок, який кияни називають домом Мазепи. Скромність цієї споруди вражає. Великий будівничий України жив у звичайній кам'яниці, що складалась з двох кімнат загального типу, відокремлених одна від одної вузьким, як коридор, передпокоєм" [28]. Скромність гетьмана не була позірною, а випливала з норм козацької етики: його уявленню про особистий комфорт, як свідчить опис "дому Мазепи" на київському Подолі, відповідала звичайній кам'яниці, що мало чим відрізнялася від традиційного селянського житла. Такими ж були й уявлення інших визначних будівничих доби Гетьманщини: "…Григорій Захаржевський чи Дмитро Горленко… також багато будували, але все зробили вони не для себе, а для суспільних потреб, – підкреслює А.Макаров. – Добре освіченій козацькій Старшині було чуже суто азіатське ставлення до держави як до особистої власності її "хазяїна" та купки його друзів і родичів. Тут ще довго трималися за поняття, породжені козацькою демократією, згідно з якими справжнє життя людини – це її суспільне життя, служіння громаді, а будь-яка особистість – всього лише слуга "товариства", носій і речник його волі" [11, 37]. І. Мазепа вимірював свої досягнення тим, що зроблено для суспільства, а не вартістю особистого майна.

Не тільки щедрість у меценатській діяльності, а й потужній розум, освіченість, талант поета, майстерність у співі, грі на різних музичних інструментах тощо робили І.Мазепу людиною культури, довкола якої гуртувалися поети й митці, зокрема такі, як поет Іван Орновський, художник Іван Щирський. У творчій співдружності цих митців із гуртка І.Мазепи виникло мистецьки довершене видання у 1705 році в Києві поеми І. Орновського, присвяченої славному родові харківських полковників Захаржевських [11].

Масштабом особистості, потужним художньо-творчим потенціалом український гетьман І.Мазепа, на відміну від римського патриція Мецената, перевершував інших учасників свого гуртка, що засвідчує поява нового архітектурного стилю – "Мазепинського бароко" і створена ним "Пісня", котра стала народною.

Однак між гуртком І.Мазепи та Мецената є і спільність, насамперед щільна творча атмосфера, яка сприяла народженню свіжих художніх ідей і нормальному розкриттю різнорідних граней.

Яскраву сторінку в історію українського меценатства вписав і чернігівський архієпископ і поет Лазар Баранович. "На відмінну від звичайного поета, поет-архієпископ мав можливість не лише зітхати і молитися, а й діяти, використовуючи надану йому владу, – відзначає А.Макаров у культурологічному дослідженні "Чернігівські Афіни". – І Лазар Баранович діяв. Наполегливо й енергійно. І як адміністратор, і як книговидавець, і як будівничий церков і монастирів, і як фундатор братств, шкіл та шпиталів, і як поет, і як проповідник, і як педагог, і як меценат" [12, 8]. Лазар Баранович був організатором культурного процесу в Україні, засновником великого літературно-мистецького об'єднання, до якого входили видатні поети, художники, архітектори, історики, богослови, філософи. Об'єднані Л.Барановичем, вони створили в

Чернігові культурний центр, який сучасники небезпідставно називали Чернігівськими Афінами. Культуротворча меценатська діяльність Л.Барановича є ключовим моментом у яскравій історії розвитку українського меценатства. Енергійна діяльність Л.Барановича свідчить, що, попри несприятливі для творчості обставини Руїни, меценатська традиція в тогочасній Україні не тільки не обірвалася, а навіть розквітла, зокрема відкривши новий етап у розвитку української барокової поезії.

Найвищим злетом підприємницького меценатства другої половини XIX – початку XX ст. була діяльність Василя Симиренка, спрямована виключно на розвиток української культури. Цей період багатий на імена меценатів, але їх меценатська діяльність носила іншу соціальну спрямованість.

Отже, українське меценатство сягає своїми корінням давнини та має багату історію. На відміну від Росії, в Україні була європейська традиція меценатства. На початку XXI прийшов час актуалізувати й оптимізувати меценатську діяльність, взявши за приклад історію українського меценатства.

Використані джерела

1. Словник української мови: В XI т. – Т.IV / Ред. П. Й. Горецький, А.А. Бурячок. – К.: Наук. думка,1973. – 706 с.
2. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка : [в 4 т.] / Владимир Даль. – Т.2— М. : Рус. яз., 1989. – 799 с.
3. Слабошпицький М. Ф. Українські меценати: Нариси з історії укр. культури / М.Ф. Слабошпицький. – К.: Ярославів Вал, 2001. – 324 с.
4. Червінський В. Меценатство і український культурогенез / В. Червінський // Трибуна. – 2002. – №11–12. – С.36-37.
5. Закон України "Про благодійництво та благодійні організації" // Голос України. – 1997. – 15 жовтня.
6. Українка Леся. Зібрання творів: У V т. / Л.Українка. – Т. III. – К.: Держлітвидав, 1952.
7. Большая советская энциклопедия: В 65 т.- Т.6 – М.,1927. – 800 с.
8. Большая советская энциклопедия: В 51 т.- Т.5 – М.,1950. – 652 с.
9. Галицько-Волинський літопис // http://litopys.org.ua/links/galvol.htm
10. Яковенко Наталя. Українська шляхта з кінця XIV – до середини XVII століття. Волинь і Центральна Україна / Наталя Яковенко. – К.: Критика, 2008. – 469 с.
11. Мазепа І. Листи та вірші / І.Мазепа. Мазепа-будівничий / А.Макаров [Текст] / І. Мазепа. – К. : Інст-т підвищення кваліфікації працівників культури Міністерства культури УРСР, 1991. – 72 с
12. Макаров А. Чернігівські Афіни / А.Макаров. – К.: Мистецтво, 2002. – 281 с.

УДК 168.522

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

ЕВОЛЮЦІЯ КАТЕГОРІЇ ІДЕАЛУ В КУЛЬТУРФІЛОСОФСЬКІЙ СПАДЩИНІ ОЛЕКСАНДРА ЯЦЕНКА

У статті на основі аналізу наукового доробку видатного вітчизняного вченого другої половини XX ст. О. І. Яценка простежено динаміку змін у трактуванні вченим категорії ідеалу: від суто філософської до культурологічної.

Ключові слова: *ціль, цілепокладання, цінність, ідеал, культура.*

On the basis of analysis of the scientific achievements of famous scientist of the second half of the twentieth century. AI Yatsenko the dynamics of changes in the interpretation of the ideal scientist category, from the philosophical to the purely cultural.

Keywords: *aim, goal-setting, value, ideal culture.*

Творча спадщина українських філософів-шістдесятників складає яскраву та поки що недостатньо досліджену сторінку вітчизняної гуманітаристики. Втім, ті парадигмальні зрушення, котрі було започатковано в українській філософії шістдесятих років, мали значущість не лише науково-філософську, а й загальнокультурну. Закладені у вітчизняному науковому просторі кінця XX – початку XXI ст. нові тенденції філософування, засновані на культурологічних засадах, активізували спроби осягнути феномен культури як проблемне поле культурних смислів колективного людського існування та спричинили необхідність переосмислення наукової спадщини видатних вітчизняних вчених у контексті сучасної культурологічної парадигми. Саме у цій проекції вбачається за потрібне вироблення нової культурфілософської рефлексії щодо науково-творчого доробку видатного вітчизняного вченого, представника Київської філософсько-антропологічної школи Олександра Івановича Яценка (1929-1985), за влучним виразом В. Г. Табачковського, "яскравої людини особистісного вчинку" [4, 127].

© Овчарук О. В., 2013

Попри те, що спадщина вченого привертає увагу науковців – філософів та культурологів (В. І. Бичко, В. С. Горський, В. Г. Табачковський, А. М. Лой та ін., пам'яті Олександра Яценка присвячено перший випуск "Філософсько-антропологічних читань'95", у 2000 році вийшла друком збірка наукових праць "Антропологічні ідеали Київської школи та реалії постмодернізму: до 70-річчя Олександра Яценка"), вона залишається маловивченою та потребує подальшого дослідження у вимірах осмислення закладених в ній інтенцій, що залишаються актуальними для сучасного культурфілософського дискурсу. У цьому зв'язку важко не погодитись із думкою відомого вітчизняного вченого В. С. Горського: "При всьому зрозумілому з огляду сьогодення негативному ставленні до доби, в яку довелось жити Олександру Івановичу, спадщина його та покоління, до якого він належить, як будь-яка філо¬софська спадщина минулого, що увійшла до складу пам'яті нашої культури, вимагає уважного, позначеного належною повагою ставлен¬ня" [2, 21].

Мета статті полягає у виявленні еволюції категорії ідеалу у науковому доробку вітчизняного вченого – філософа Олександра Івановича Яценка.

Як зазначає у своїх нарисах про своїх колег – українських філософів-шістдесятників – В. Г. Табачковський, "мабуть, зовсім невипадково в науковому колективі, створеному наприкінці шістдесятих років Володимиром Шинкаруком і покликаному вивчати світоглядно-антропологічні аспекти філософії, з самого початку співпрацювали представники досить різних сфер філософської гуманістики: і ті, хто тяжів до класичної німецької (зокрема гегелівської) традиції в її "молодомарксистській" перспективі, і ті, хто тяжів до екзистенціоналізму, персоналізму, і ті, чиї наукові інтереси дуже виразно переплiталися з культурантропологією" [4, 124].

Саме такою, культурологічно насиченою, спрямованою на осмислення людиноформуючої функції культури, постає спадщина О. І. Яценка. Лейтмотивом загальнофілософських уподобань вченого став розгляд таких категорій, як ціль, цілепокладання, ідеал, що виступають, з одного боку, формами пізнання, самосвідомості та цілепокладання, а з іншого – важливими категоріями культури. Цей розгляд здійснено вченим із залученням цікавого культурологічного матеріалу, що дало вихід на дослідження взаємодії об'єктивного та ціннісного підходів до вивчення категорії ідеалу, а відтак – виявити його зв'язок із культурою.

Формування означених підходів було органічно поєднано з дослідженнями, що здійснювалися наприкінці 70-х рр. XX ст. Інститутом філософії Академії наук України і були пов'язані із вивченням проблем людини у сфері філософської антропології. Тоді ж розпочалося вивчення кількох аспектів культури – як формотворень духовного світу людини і як категоріальних структур, "світоглядних універсалій" духовності. "У цих дослідженнях ми дійшли висновку, що вузлові категорії світогляду: людина і світ, буття і небуття, простір і час, життя і смерть, свобода і необхідність та ін., які традиційно ввa¬жаються філософськими, наявні в людській свідомості до виник¬нення філософії… Історич¬но вони наявні вже у міфологічній свідомості первісного, родо¬вого суспільства. І в своїй першопочатковості є категоріями не філософії, а культури" [6, 5], – зазначає В. І. Шинкарук, характеризуючи напрями наукових пошуків Київської світоглядно-антропологічної школи у 60-70-і років XX ст.

Приклад такої еволюції – від філософії до культурології – демонструє концепт ідеалу в науковій спадщині О. І. Яценка, що виявляється у двох ключових працях вченого "Цілепокладання та ідеали" (К., 1977) і "Гуманізм діалектико-матеріалістичного світогляду" (К., 1984). Крізь призму взаємозв'язку сутності та існу¬вання людини предметом дослідження вченого став процес цілепокладання як особливості людської діяльності, а також класифікація і типологія цілей, соціальних ідеалів тощо.

У концепції Олександра Яценка ідеал представлений духовно-етичним постулатом діяльності людини. Так, наголошуючи на єдності об'єктивного та суб'єктивного, вчений порушує питання про їх діалектичне співвідношення в ідеалі. На думку дослідника, об'єктивність ідеалу складається з того, що він виникає як об'єктивна необхідність, віддзеркалює об'єктивні потреби суб'єкту, виявляє об'єктивно існуючі суспільні відносини та тенденції суспільного розвитку. Суб'єктивна складова ідеалу оприявнюється через те, що він виникає у свідомості суб'єкта, а тому є ідеальним по формі і за суттю. У цьому розумінні ідеал визначається вченим як категорія, через освоєння якої людина набуває ознак трансцендентності та як творець ідеалу стає екзистенційно вільною, оскільки відокремлює себе від об'єктивної дійсності та робить її предметом своєї свідомості та волі.

Аналізуючи процес формування ідеалу, О. І. Яценко виділяє два основних рівні – стихійний, пов'язаний із буттєвою свідомістю та свідомим, віддзеркаленим у соціально-політичних, етичних та естетичних теоріях. Важливо підкреслити, що ідеали, сконструйовані теоретиками на більш високому рівні, у теоретично сформованій, систематизованій та логічно доказовій формі, є, на думку вченого, вираженням ідеалів, що виникли стихійно й тим самим визначили розділення суспільної свідомості на буттєве та теоретичне. Відповідно оцінка, яка формується на рівні буттєвої свідомості, має більш емоційне забарвлення та виявляється у позитивних або негативних емоціях по відношенню до певних суспільних явищ.

Виходячи з того, що процес формування ідеалу акумулює як пізнавальне, так і аксіологічне відношення до дійсності, вчений зазначає, що в межах науково-пізнавального відношення, крім науки, у формуванні ідеалів важливу роль мають такі форми свідомості, як мораль, мистецтво, естетика, філософія, релігія, тобто вся світоглядна сфера, яка має суттєвий духовно-моральний потенціал та скеровує людську буттєвість в культурі на світоглядний ідеал.

В оцінці теоретичного рівня превалює раціональне. Соціальні та моральні емоції пропускаються крізь призму усталених соціальних, політичних, філософських, моральних понять, в результаті чого відбу-

вається відокремлення об'єктивних позитивно та негативно цінних явищ від суб'єктивних вражень. Цей рівень, на думку вченого, відзначається від першого тим, що тут відбувається узагальнення явищ, виведення загального, відокремлення від одиничного, випадкового. В результаті завдяки мисленню суб'єкт має можливість не тільки оцінювати об'єктивну дійсність, а й переоцінює її, створює нові цінності у вигляді цілей та ідеалів, які стають важливим чинником творчо-перетворювальної діяльності людей [9, 159].

Особливу роль у процесі виникнення ідеалу вчений вбачає у протиріччі, що створюється між суб'єктом, його інтересами та існуючою соціальною дійсністю. Саме таке протиріччя стає джерелом формування відповідного ідеалу та соціально-перетворювальної практики суб'єкта. "Без усвідомлення цього протиріччя, віддзеркаленого у соціальних оцінках, без почуття невдоволеності існуючим, неприйняття того, що заважає задоволенню інтересів, без усвідомлення недосконалості існуючих суспільних відносин та прагнення до кращого, більш досконалого, не міг би виникати ідеал" [9, 159].

Оскільки позитивні оцінки фіксують ті явища і тенденції, які стають вихідним матеріалом для створення ідеалу, то процес його конструювання характеризується залученням певних прийомів. Одним із таких є прийом ідеалізації. Його сутність полягає у створенні абстрактних об'єктів, ознаки яких можуть існувати у дійсності у певній мірі ймовірності. "Ідеалізація – це процес утворення понять, реальні прототипи яких можуть бути вказані лише з тією чи іншою мірою приблизності" [9, 160]. Водночас особливість ідеалізації в різних формах суспільної свідомості полягає у відокремленні від того, що досконалих явищ не існує у наявності та вони нездійсненні у даних умовах, а не взагалі. Адже у дійсності, що оцінюється суб'єктом, немає ідеальних моральних відносин. Є лише окремі аспекти відносин та тенденції, які можна оцінювати як позитивні. Вони й стають першоосновою створення уявних ідеальних відносин. Відтак, у процесі конструювання ідеалу відбувається відволікання від існуючих властивостей, що отримали негативну оцінку, водночас уявлення щодо відносно позитивних явищ та тенденцій доводяться до ступеня всезагальних та абсолютно досконалих. Ідеалізуються також уявні антитези негативно оцінюваних явищ. Так, в моралі можуть ідеалізуватися окремі норми та принципи, деякі позитивні практичні моменти моральних відносин, моральний образ певних особистостей тощо. В результаті прості норми моральності та справедливості, які частково завжди мали місце у взаємовідносинах окремих особистостей, уявно підносяться до рівня всезагальних, найвищих законів, зокрема у відносинах між народами.

Узагальнення процесу ідеалізації дає можливість виявити його ознаки та оцінити значення. По-перше, ідеалізація допомагає краще зрозуміти та оцінити позитивні аспекти вже існуючих прогресивних явищ, рухів, тенденцій. Оскільки у реальному житті конкретний облік тих чи інших відносин, подій та особливо особистостей є багатоманітним та суперечливим, ідеалізація певних моментів відношень дає можливість суб'єкту зрозуміти та виявити той головний позитивний зміст, який у житті може бути переплетений із багатьма іншими привхідними моментами. Це, в свою чергу дає можливість виявити об'єктивні тенденції соціального та морального прогресу й на цій основі свідомо проектувати майбутні належні відносини. На думку вченого, прогресивні тенденції соціальної дійсності продовжуються у свідомості до ступеню досконалих та тих, що найбільш відповідають інтересам суб'єкта. По-друге, за допомогою ідеалізації створюється, власне, ідеальне в ідеалі, а саме – формується уявлення про досконалі суспільні відносини, моральні якості, які виступають зразком, нормою, до якої суб'єкт намагається підняти своє буття. Таким чином, на основі ідеалізованих елементів суспільних відносин, тенденцій, уявних антитез суб'єкт конструює нові, невідомі раніше для нього відносини. І в цьому процесі ідеалізації найважливіше значення мають такі властивості свідомості та розуму як творча уява, фантазія, мрія.

Як справедливо наголошує О. І. Яценко, можливість вийти думкою за межі наявної ситуації, відмовитися мислити звичними, віками та традиціями освяченими соціальними та моральними шаблонами, поставити під сумнів, здавалося б непохитні, соціальні та етичні канони та створити нові, досі невідомі відносини – саме ця здатність людського розуму забезпечує можливість створення ідеалу. При цьому роль фантазії та мрії полягає не тільки у тому, що без них не можливе створення ідеалу, а й в тому, що вони викликають у суб'єкта позитивні емоції, стають фактором, здатним мобілізувати волю та енергію людини на реалізацію ідеалів. Тому у правильно побудованому ідеалі співвідносяться реальні можливості та злет фантазії, що створює романтичну піднесеність, властиву ідеалу. Однак, хоча вчений і визнає значну роль ідеалізації та творчої уяви у створенні ідеалу, перебуваючи на позиціях діяльнісно-практичного підходу, він вказує на загрозу ідеалізму. Так, на його думку, ідеалізація лише окремих позитивних моментів відносин в абсолютно позитивні, не враховуючи, що це є лише один з моментів пізнання, а ідеальні суспільні відносини – це уявний образ, який ще підлягає втіленню у дійсність, а не сама дійсність, то створений ідеал відривається від реальних умов його реалізації, що переносить суб'єкта на позиції суб'єктивного ідеалізму

Отже, абстрагування, ідеалізація, фантазування визначаються вченим як ті прийоми, на основі яких конструювання ідеалу має здійснюватися діалектично, всебічно враховуючи усі зв'язки та відносини, спираючись на ідеально-досконале як один з моментів творчо-активної та конструктивної діяльності. Завершальний етап створення ідеалу характеризується єдністю процесів узагальнення та синтезування ідеалізованих явищ та відношень у цілісний образ. Цей образ акумулює такі взаємопов'язані елементи, як уявлення про досконалі виробничі, суспільні, політичні відносини, що створюють основу для безмежного гармонічного розвитку людини. Крім того, ці уявлення доповнюються моральними та естетичними ідеалами та конкретизуються і реалізуються в образі розвиненої, досконалої моральної особистості.

Втім, кінцевою метою створення ідеалу є процес його формування. Як доводить вчений, формування реального ідеалу має спиратися на глибокий науковий аналіз та обґрунтовану оцінку існуючої

соціальної дійсності, вивчення корінних інтересів суб'єкта та виявлення об'єктивних тенденцій суспільного розвитку і реальних засобів досягнення цілей. Саме обрана ціль, необхідність її формування та реалізації є, на думку вченого, найважливішою умовою правильної розробки проблеми ідеалу.

З позицій сьогодення важливим є погляд на висловлені вченим ідеї щодо розробки суспільного ідеалу та виявлені у ньому особливості. Так, з позицій філософії марксизму-ленінізму ідеал постає віддаленою, але реальною ціллю, що служить могутнім стимулом боротьби. Крім того, ідеал як уявлення про досконале майбутнє перебуває не тільки у єдності, а й у певному протиріччі із дійсністю. Отже, виникнення ідеалу пов'язане із недосконалістю дійсності, що потребує покращення. "Ідеал – це той уявний взірець, відповідно до якого буде перетворена дійсність, це ціль, яка напевно втілиться у матеріальну дійсність. Ціль втілюється у дійсність завдяки цілеспрямованій діяльності суб'єкта" [9, 165].

Отже, саме реальність ідеалу, що ґрунтується на суспільній необхідності та об'єктивних тенденціях суспільного розвитку, його досяжність та зв'язок із проміжними цілями, протиріччя ідеалу з існуючою дійсністю, а також активна роль суб'єктивного фактора – все це визначає основні особливості суспільного ідеалу, об'єктом якого виступають суспільні відносини, а його суб'єктом – певний клас та суспільство в цілому.

Аналізуючи позиції вченого щодо ідеалу та суспільного ідеалу зокрема, слід зазначити, що, абстрагуючись від тогочасної ідеологічної патетики та діалектико-матеріалістичної методології, сутність викладених основних положень теорії ідеалу залишається актуальною і сьогодні. Так, серед найважливіших ознак ідеалу, що виокремлені вченим, можна виділити ті, які мають об'єктивно-історичний характер. Серед таких специфічних особливостей ідеалу слід вказати на його устремління у майбутнє. І це проектування може здійснюватися різними способами. Для буденної свідомості всезагальними формами проектування майбутнього виступають надія та віра. І хоча без теоретичного осмислення сутності суспільного розвитку, як вказує вчений, ці проекції набувають ілюзорного характеру, втім, залучення означених категорій у тогочасних філософський дискурс, визначало його "людиноцентровану" сутність.

У проектуванні майбутнього в ідеалі обов'язково оприявлюється діалектика історичного та логічного. Науково побудований ідеал – це уявлення про кінцевий результат, що визначається дійсним історичним рухом на даному етапі розвитку. В логічному віддзеркаленні цього руху шлях до кінцевої мети уявляється "узагальненим" та "виправленим", а суб'єкт абстрагується від випадковостей діалектично, не ігноруючи їх.

Важливу роль у конструюванні ідеалу відіграє діалектика абстрактного і конкретного, що детермінується конкретними умовами соціальної та моральної дійсності, на основі якої суб'єкт будує ідеал самого абстрактного змісту. Ця зумовленість пов'язана з тим, що саме дійсність дає можливість виявити тільки загальні тенденції розвитку і лише загальне спрямування пошуку засобів бажаного. Втім, за умов розвитку поступового розгортання дійсності конкретизуються її можливості та засоби їх реалізації. В цьому процесі сам суб'єкт удосконалюється, розширюються та підвищуються його інтереси, абстрактний образ ідеалу стає більш визначеним по мірі оприявлення певних економічних, соціально-політичних та моральних принципів. Таке співвідношення абстрактного та конкретного в ідеалі запобігає догматичній прив'язаності до встановлених схем зразкових суспільних відносин, а також дозволяє суб'єкту наповнювати його ідеал все більш багатим змістом та знаходити найбільш відповідні засоби реалізації цілі.

Характеризуючи ідеал як особливе духовне утворення, вчений вказує на необхідність залучення категорії досконалості, яку, в свою чергу, можна розкрити через категорії гармонії та міри. Виходячи з того, що гармонія виражається не в абсолютній однаковості та відсутності протиріч, а в мірі кількості та якості, частини та цілого, змісту та форми, сутності та існування, іншими словами – в мірі протиріч, що вирішуються неантагоністичним шляхом, то досконалим можна вважати те, що досягло своєї міри.

Явище, що досягло міри свого розвитку, є досконалим для себе, неперевершеним щодо свого генетичного минулого та недосконалим до свого майбутнього. Саме тому, що воно досягло своєї міри, досконале явище уміщує в собі тенденцію та реальну можливість перетворення в інше. В цьому пункті проблема досконалості вирішується шляхом гармонічного переходу в іншу якість, що пов'язано із відсутністю сил, що гальмують цей перехід та відсутністю антагонізмів при розв'язанні закладених протиріч.

Не можна оминути увагою закладені у зміст ідеалу абсолютний та відносний моменти. Людські уявлення про досконале відносні, адже вони зумовлені певними соціально-економічними умовами. З втіленням цих уявлень у дійсність, з розвитком та вдосконаленням суспільства розвиваються й самі люди, розвиваються їх уявлення про досконалість. Саме у суспільному прогресі вчений вбачає основу для вдосконалення уявлень про досконалі суспільні відносини, про образ всебічно досконалої особистості, а також уявлення про прекрасне.

Як зразок досконалості, що відповідає корінним потребам суб'єкта, ідеал виступає кінцевою та самою суттєвою ціллю суб'єкта. Він виступає тим орієнтиром, який спрямовує соціально-формуючу свідому діяльність суб'єкта, ідеал виступає самоціллю діяльності, що підпорядковує собі усі найближчі, проміжні цілі як засоби. Виходячи з цього, на думку вченого, люди, що керуються єдиними суспільно-політичними, моральними, естетичними ідеалами, підкорюють ним свої окремі часткові цілі. Багатоманітність окремих цілей стає завдяки цьому узгодженим та гармонічним. Втім, це можливо за умов відсутності протиріччя між суспільним та особистим. "Суспільство, що прийняло у якості всезагального практичного принципу рух до ідеалу – дійсно гармонічне "царство цілей", яке за Кантом уявлялося майже недосяжною мрією. Попри це, для самого дослідника, вся вартість ідеалу полягала у тому, що він у своїх витоках намагався відстояти

принципове для сучасної цивілізації бачення цінностей. Саме тому, як зауважує А. М. Лой: "Заслугу свого колеги і вчителя з плеяди "шістдесятників" О. І. Яценка я вбачаю в розрізненні ідеалу і картини світу, коли за картинністю, образністю ідеалу розумілася глибинна функція будь-якого "світлого образу великої мети" – неявно транслювати і виявляти те, що прийнято називати "вічними цінностями" [3, 35].

Використані джерела

1. Антропологічні ідеали Київської школи та реалії постмодернізму : до 70-річчя Олександра Яценка / упоряд. В. Г. Табачковський. – К. : Стилос, 2000. – 304 с.
2. Горський В. С. Пам'яті Олександра Івановича Яценка / В. С. Горський // Філософсько- антропологічні читання'95. – Вип. 1. – К., 1996. – С. 19-21.
3. Лой А. М. Мета та ціль : ідеали та цінності / А. М. Лой // Філософсько-антропологічні читання'95. – Вип. 1. – К., 1996. – С. 30-36.
4. Принцип діяльності та перша спроба її етизації (Олександр Яценко) // У пошуках невтраченого часу [Текст] : нариси про творчу спадщину українських філософів-шістдесятників / В. Г. Табачковський ; Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України. – К. : Видавець ПАРАПАН, 2002. – С.119-132.
5. Табачковський В. Г. У пошуках невтраченого часу [Текст] : нариси про творчу спадщину українських філософів-шістдесятників / В. Г. Табачковський ; Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України. – К. : Видавець ПАРАПАН, 2002. – 297 с.
6. Феномен української культури : методологічні засади осмислення [Текст] : [зб. наук. праць] / [Є. Андрос та ін., відп. ред., авт. передм. В. Шинкарук, Є. Бистрицький] ; НАН України, Ін-т філос. – К. : Фенікс, 1996. – 478 с.
7. Человек и мир человека / В. И. Шинкарук (отв. ред.), В. П. Иванов, И. Н. Молчанов, Н. Ф. Тарасенко, Н. М. Есипчук, А. И. Яценко, Н. Я. Иванова. – К. : Наук. думка, 1977. – 340 с.
8. Шинкарук В. И. Гуманизм диалектико-материалистического мировоззрения / В. И. Шинкарук, А. И. Яценко. – К. : Политиздат Украины, 1984. – 255 с.
9. Яценко А. И. Целеполагание и идеалы / А. И. Яценко. – К. : Наук. думка, 1977. – 275 с.

УДК 379.8 : 061.237 (477)

Людмила Олександрівна Поліщук
кандидат культурології,
Київський національний університет
культури і мистецтв

ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ КЛУБІВ В УКРАЇНІ

У статті на основі аналізу та узагальнення практичної діяльності сучасних клубів в Україні визначено актуальні проблеми їхньої діяльності та запропоновано перспективи їх вирішення.
Ключові слова: *клуб, перспективи розвитку клубів.*

The article based on the analysis and consolidation of the practical activity of modern Ukrainian clubs, the relevant issues of their activity have been determined, and some prospects of their solution have been suggested.
Keywords: *club, development prospects.*

Сучасні українські клуби є невід'ємною складовою соціально-культурного, мистецького та громадського життя країни. Вони представлені як в державному (будинки та палаци культури, центри художньої творчості, палаци дітей та юнацтва тощо), так і в комерційному (дозвіллєві центри, спортивно-розважальні комплекси, нічні клуби та ін.) секторах культури, характеризуються розгалуженою інфраструктурою, видовою різноманітністю, використанням відмінних форм, методів та засобів роботи. Аналізу діяльності сучасних клубів в Україні присвячено дослідження Н.Бабенко, О.Гриценка, А.Мироненко, Н.Останіної, І.Петрової, Н.Самойленко, О.Терехової, Н.Цимбалюк та інших науковців, котрі обґрунтовують: можливості вітчизняних клубів у розвитку і задоволенні багатоманітних потреб особистості, пропаганді кращих досягнень світової культури, сприянні соціалізації та індивідуалізації особистості, формуванні культури дозвілля різних категорій населення; розглядають питання модернізації клубів, специфіку діяльності інноваційних закладів клубного типу (центрів дозвілля, народних домів, центрів народної творчості, будинків фольклору, ремесел, культурно-оздоровчих комплексів), вивчають зарубіжний досвід клубної діяльності [1; 2; 5; 8; 9; 12; 14].

Метою даної статті є обґрунтування перспектив розвитку клубів в Україні.

На основі аналізу головних проблем в діяльності клубів визначено напрями, що потребують удосконалення, зокрема: законодавча та фінансова бази; матеріально-технічне забезпечення; соціально-культурні послуги в клубах; методичне керівництво діяльністю клубів; кадрове забезпечення; діяльність сільських клубів та інші.

Одна з перших і невідкладних проблем – удосконалення законодавчої бази. Значна робота для реалізації цієї мети здійснюється працівниками Українського центру культурних досліджень Міністерства

© Поліщук Л. О., 2013

культури України. Українські вчені ще в середині 90-х років XX ст. обґрунтували напрями розвитку клубів, серед яких увага акцентується на: збереженні наявних закладів клубного типу, бо є реальна небезпека втратити значну частину масової мережі закладів культури; правовій та адміністративній підтримці активних суб'єктів соціально-культурної діяльності, здатних самостійно, без державної фінансової та ресурсної допомоги, здійснювати якісне виробництво дозвіллєвих та рекреаційних послуг; ініціації нововведень (технологічних, інформаційних, економічних), які мають соціально-культурну спрямованість [3; 6; 7; 11].

Важливою умовою забезпечення діяльності сучасних клубів має стати прийняття нормативно-правових актів, які регулювали б діяльність клубів як соціально-культурних центрів в Україні, визначали б основні напрями та принципи їх діяльності, особливості їх фінансування та управління.

Вирішення фінансових проблем потребує оптимізації управління культурною сферою у двох напрямах: посилення консолідуючої ролі центральних органів управління та подальшого розвитку демократизації у сфері культури із відповідною зміною правових, економічних і організаційних умов для культурної діяльності населення.

На сучасному етапі розвитку українського суспільства державні клуби не можуть бути повністю самоокупними. Адже вигоду від соціально-культурної сфери не можна прорахувати кількісно, її значення зводиться до соціального ефекту інтелектуального розвитку і творчої самореалізації особи. Але витрати, які виділяються на задоволення духовних інтересів і запитів людей, незмінно окуповують себе і на рівні суспільства. Підтримуючи ринкову економіку, потрібно водночас шукати механізми, які захищають культуру від ринку. Особливо слід враховувати, що українське суспільство, незважаючи на низький рівень доходів значної кількості населення, уже не задовольняється "державною соціально-культурною діяльністю". Покращити функціонування багатьох сучасних клубів могла б розробка механізмів співпраці державної та приватної соціокультурних інфраструктур.

Сучасним клубам необхідно постійно проводити маркетингові дослідження кон'юнктури ринку культури. Це надасть їм можливість створювати культурно-інтелектуальні продукти і послуги, які мають попит у населення, а також формувати нові потреби, пропонувати нові послуги.

Новим імпульсом для покращання фінансового становища клубів могло б стати введення податкових та інвестиційних пільг для стимулювання фінансування соціально-культурної діяльності сучасних клубів та інших закладів культури. Доцільно вивчати та впроваджувати зарубіжний досвід фінансування неприбуткових організацій, який свідчить, що в багатьох країнах світу значна увага надається не бюджетному фінансуванню, а створенню умов для залучення позабюджетних коштів, зокрема: налагодження зв'язків між закладами культури та бізнесу (фандрейзинг), встановлення спрощеної системи оподаткування, стимулювання (реклама під час проведення соціокультурних заходів, створення позитивного іміджу компанії, демонстрація політики соціальної відповідальності, доступ до цільової аудиторії з метою просування власної продукції), участь бізнесових структур в соціально-культурних проектах. Впровадження таких механізмів в Україні покращило б фінансування клубів та скоротило б бюджетні видатки.

Джерелом поповнення фінансів у клубах є платні послуги. Це підтримано Постановою Кабінету Міністрів "Про затвердження переліку платних послуг, які можуть надаватися закладами культури і мистецтв", Міністерством культури і туризму України затверджено порядок надання платних послуг [10]. Серед платних послуг визначено такі: дискотеки, концерти, шоу-програми, розважальні вечори, корпоративні вечірки, ігрові програми. Розширення спектру таких послуг надасть можливість клубам покращити фінансовий стан.

Вирішення фінансових проблем дозволить удосконалити матеріально-технічне забезпечення сучасних клубів відповідно до світових стандартів. Бажано, щоб архітектурні рішення надавали можливість клубам працювати як багатофункціональним центрам, легко трансформовуватися для проведення різних форм соціально-культурної діяльності; мали в своєму арсеналі не лише сценічні майданчики, а й приміщення для рекреації, відпочинку, розваг, спілкування, занять спортом, аматорською творчістю тощо.

Державної підтримки потребують також недержавні, незалежні клубні об'єднання (аматорські колективи, творчі спілки, громадські організації тощо), завдяки яким забезпечується конкурентноспроможний розвиток соціально-культурної сфери.

Зважаючи на аварійність та непристосованість багатьох клубних приміщень для здійснення соціально-культурної діяльності у безпечних умовах постає необхідність удосконалити систему перевірки відповідності приміщень та обладнання вимогам техніки безпеки, а також ввести адміністративну відповідальність за недотримання норм безпеки відвідувачів (особливо в комерційних закладах). На забезпечення безпеки відвідувачів сучасні комерційні клуби повинні витрачати не менше 10% від річних прибутків.

Одним із перспективних напрямів соціально-культурного розвитку може стати інтеграція зусиль різних соціально-культурних організацій (клубів, театрів, музеїв, ЗМІ), завдяки чому будуть задовольнятися інтереси різних груп населення. Наприклад, видовищні заклади могли б стати своєрідними клубами за інтересами, у яких глядачі мають можливість зустрічатися з кіно- і театральними діячами, брати участь в обговоренні творів мистецтва. Клуби любителів кіно, театру, музеїв, які виникають з ініціативи "знизу", стати своєрідним комунікативним простором, удосконалюючи соціально-культурну сферу. Аналіз соціологічних даних дає підстави дійти висновку, що для більшості населення важливо, щоб клубні заклади були

поліфункціональними, містили кав'ярні (65%), спортивні майданчики, тренажерні зали (59%), сквер, парк культури і відпочинку (56%), комп'ютерні зали (51%), приміщення для дискотек (42%), різноманітні гуртки – музичні (61%), хореографічні (57%), художні (52%), спортивні (69%) тощо [4, 83].

Відтак, важливим напрямом клубної діяльності має стати дослідження та вивчення соціокультурних переваг населення, динамічне впровадження форм соціально-культурної діяльності з урахуванням потреб, запитів та інтересів клубної аудиторії.

Для того, щоб покращити ситуацію в дитячому, підлітковому та молодіжному середовищі, побороти злочинність, нездоровий спосіб життя сучасні клубні інституції мають здійснювати заходи, спрямовані на профілактику шкідливих звичок (алкоголізму, тютюнопаління, наркоманії), працювати з батьками, як запобігти шкідливим звичкам у дітей, насильству в сім'ї, як формувати комунікативні навички, подолати психологічні проблеми тощо.

Складовою соціально-культурної діяльності в клубах є розвиток творчої активності населення, особливо серед груп пенсіонерів, домогосподарок, інвалідів. На противагу вузькому, обмеженому значенню поняття "самодіяльність", йдеться про добровільну творчу взаємодію людей, прояв їхньої ініціативи та активності для підвищенні якості духовного життя. Клуби могли б також здійснювати економічну, правову та політичну просвітницьку роботу серед населення, адже для сучасних відвідувачів клубів важливо з'ясувати для себе питання, пов'язані з ціноутворенням, оподаткуванням, працевлаштуванням та ін.

Необхідно піднімати престиж державних клубів шляхом позиціювання їх як поліфункціональних закладів культури, які можуть здійснювати, практично, усі види соціально-культурної діяльності, сприяти розвитку творчих здібностей, морально-етичних якостей, організовувати дозвілля, відпочинок та розваги. Для того, щоб впевнено працювати у складних соціально-економічних умовах, клуби мають не лише організовувати соціокультурні заходи, а й здійснювати постійні комунікації з різними верствами населення, використовувати рекламу та паблік рилейшнз. За допомогою піар можна підтримувати доброзичливі взаємовідносини між клубом і громадськістю. З цією метою у клубах доцільно формувати і підтримувати громадську думку, підтримувати певну репутацію закладу, досліджувати громадську думку щодо діяльності закладу; аналізувати тенденції розвитку відносин між клубом і суспільством; прогнозувати громадську думку; налагоджувати співробітництво із засобами масової інформації, використовувати їх для популяризації клубу.

Вирішальний вплив на рівень попиту має імідж клубу, тому робота з іміджем і піднесенням престижу має стати важливим напрямом діяльності будь-якого клубу. Піар-заходи повинні спрямовуватись на широку аудиторію потенційних відвідувачів, сприяти позитивному іміджу та репутації закладу, рекламувати його. Водночас клуби мають можливості для організації піар-акцій для інших закладів.

Критеріями оцінювання якості соціально-культурної діяльності мають бути: корисність і відповідність запитам населення; актуальність та якість соціокультурних послуг; інформативність та змістовність заходів; сучасність методів, форм і способів виконання; високий художній рівень.

Однією із сучасних загальнолюдських проблем визнано демографічну кризу, пов'язану зі старінням населення. Незворотні зміни режиму відтворення населення, потенціалу демографічного росту і життєвого потенціалу українців призвели до збільшення кількості людей похилого віку та скорочення осіб середньої вікової категорії, які є активним працездатним населенням. У сучасній клубній практиці можна констатувати недостатність розробок з діагностування інтересів літніх людей як суб'єктів соціально-культурної діяльності, дослідження їх потенціалу в соціокультурній сфері, що унеможливлює концепцію "позитивного" старіння. Одночасно й інші соціально-демографічні категорії (середній клас, жінки, мігранти, молодь) потребують певних соціально-культурних ініціатив. Відмова від державного монополізму у всіх сферах життєдіяльності людини (у тому числі й у соціокультурній) дозволила суспільству звернути уваги на інтереси та потреби індивіда, виокремити як головні в соціально-культурній діяльності ініціативу та вільну творчість людини, не відкидаючи просвітні та виховні функції, соціалізаційну роль клубів, визначити як провідні в соціокультурній діяльності рекреаційну, розважальну та комунікативну функції.

Для того, щоб залучити населення до клубів необхідно: систематично здійснювати комплексні дослідження структури дозвілля та культурно-дозвіллєвих практик; цілеспрямовано підтримувати культурні новації, виявляти, заохочувати й тиражувати кращі ідеї, технології з організації соціально-культурної діяльності; засвоювати та впроваджувати у практику діяльності клубів нові форми та види роботи; вивчати та апробувати у клубній практиці кращі здобутки міжнародного досвіду з урахуванням українського.

Удосконалення методичного керівництва соціально-культурною діяльністю в клубах. Організації ефективної соціально-культурної діяльності в сучасних клубах має сприяти робота методичних служб, яка на даному етапі потребує суттєвої реорганізації. Методична робота як цілеспрямований, цілісний, безперервний процес підвищення професіоналізму і кваліфікації працівників культури, як показник якості кадрового потенціалу організації, спрямована на забезпечення клубів методиками, здатними забезпечити відповідний рівень соціально-культурної діяльності з урахуванням потреб суспільства та окремих осіб. Методична робота в клубах охоплює: нормативно-правове та інформаційно-методичне забезпечення діяльності закладів; удосконалення існуючих та впровадження новітніх технологій, форм, методів, способів соціально-культурної діяльності, підвищення рівня професіоналізму; підтримку пошукової, експериментальної, інноваційної діяльності.

Щодо суб'єктів клубної діяльності, методичне забезпечення вирішує такі завдання, як: узгодження понять, цінностей та позицій з питань соціально-культурної діяльності; збереження, підтримка

і розвиток традицій колективу; сприяння формуванню доброзичливої, творчої атмосфери; організація і стимулювання процесів підвищення кваліфікації працівників; створення комплексу умов для вивчення, узагальнення, впровадження передового досвіду.

Якість та ефективність соціально-культурної діяльності в клубах залежить від професійної підготовки кадрів. Обов'язки клубних працівників охоплюють широке коло завдань: підготовка та реалізація соціально-культурних проектів; соціально-культурна організація дозвілля населення; організація аматорської творчості; здійснення соціально-культурної діяльності для різних верств населення тощо. Тому сучасні фахівці соціально-культурної діяльності мають бути: високоосвіченими, здатними аналізувати та узагальнювати явища суспільного життя, володіти навичками роботи з людьми, знати їх інтереси та потреби, знаходити спільну мову з представниками альтернативних, неформальних рухів та організацій; вміти працювати в умовах конкуренції.

Для ефективного здійснення соціально-культурної діяльності клубні працівники мають вивчати соціально-культурні інтереси різних груп населення, враховувати результати досліджень у плануванні клубних заходів, використовувати інноваційні досягнення в галузі культури і мистецтв, передбачати та задовольняти соціокультурні бажання та потреби клубної аудиторії.

Зважаючи на те, що соціокультурні пріоритети сучасності потребують підготовки спеціаліста вищої кваліфікації з великими функціональними можливостями, необхідно передбачити систематичне поглиблення кваліфікації фахівців шляхом розвитку творчих лабораторій, класів, шкіл, що удосконалить теоретичну, практичну, науково-пошукову, дослідницьку діяльність фахівця і вміння спеціаліста швидко адаптуватись до вимог роботи у різних закладах культури та творчих колективах; надавати високоякісні соціально-культурні послуги; моделювати соціально-культурні програми; дозволить прогнозувати діяльність особистості в умовах дозвілля та реалізувати перспективи її соціально-культурного розвитку.

Значну роль в ефективному здійсненні обов'язків клубними працівниками відіграє матеріальне заохочення. Тому для залучення високопрофесійних, ініціативних, ідейних організаторів соціально-культурної діяльності до роботи в державні клуби необхідно піднести рівень заробітної плати, що дасть можливість залучити до роботи в державних закладах молодих, талановитих, амбітних випускників вузів культури.

Важливим напрямом загальнодержавного значення є удосконалення діяльності клубів у сільській місцевості, де клуби є чи не єдиним закладом, з яким можна пов'язати надії на оздоровлення морального клімату в селі. Отже першочергового вирішення потребують такі завдання: збереження й розвиток соціально-культурного потенціалу та культурної спадщини села; створення інтегрованих, варіативних за функціональним складом соціокультурних закладів, які об'єднують під одним дахом дозвіллєві, спортивні та освітні організації, кав'ярні, клуби-кафе тощо; створення на базі реконструйованих приміщень клубів зональних міжселищних і міжрайонних культурних комплексів підвищеної комфортності; залучення сільської молоді до традицій народної культури, виявлення та підтримка індивідуальних талантів й обдарувань.

Відтак, для покращення діяльності клубів необхідно:

1. Виявити інтереси та потреби населення в соціокультурних послугах (адресність соціально-культурних послуг та їх орієнтованість на конкретні групи населення; урізноманітнення соціально-культурних послуг та підвищення комфорту й стандартів обслуговування в клубах; забезпечення клубів сучасними технічними і технологічними засобами; запровадження додаткових послуг).
2. Забезпечувати доступність соціально-культурних послуг для всіх категорій населення: розширювати межі клубної діяльності, створювати соціально-культурні програми для категорій населення, які потребують соціальної підтримки, обладнати клуби спеціалізованим інвентарем для доступу інвалідів та груп з обмеженою мобільністю, здійснювати соціально-культурні заходи в інтернатах, будинках інвалідів, проводити фестивалі і конкурси творчості інвалідів та інших соціальних груп.
3. Підтримувати престиж клубної діяльності: формувати сприятливий імідж клубів як соціокультурних інститутів, підвищувати статус соціально-культурної діяльності в системі цінностей українців, організовуючи різноманітні за формою та змістом соціокультурні програми.
4. Підтримувати різноманітність творчих процесів у просторі культури, паралельно з урахуванням традиційних особливостей української культури: створювати умови для виявлення та просування молодих талантів, сприяти розвитку сучасного мистецтва усіх напрямків, розвитку творчих аматорських об'єднань, підтримувати сучасну молодіжну культуру, розвиток народної творчості та ремесел).
5. Підвищувати ефективність управління процесами в сфері культури: налагоджувати зв'язки між закладами культури та вузами, які готують спеціалістів для закладів культури, упроваджувати позитивний досвід управління клубними закладами, формувати сучасну систему підвищення кваліфікації працівників культури, підвищувати якість клубних послуг та залучати в соціокультурну сферу недержавні джерела фінансування.
6. Модернізувати послуги в соціально-культурній сфері для всіх груп населення: запроваджувати соціологічні опитування, спрямовані на вивчення інтересів та запитів населення, комунікативних та інтерактивних засобів, урізноманітнювати клубні програми, підносити рівень обслуговування відвідувачів, оптимізувати цінову політику, для стимулювання повторних відвідувань.
7. Підвищувати просвітницьку роль соціокультурної діяльності: збільшити кількість заходів, спрямованих на роботу з дитячо-юнацькою аудиторією, налагодити партнерство між соціокультурними та освітніми закладами, створювати навчальні культурно-просвітницькі програми для дітей та дорослих; організовувати майстер-класи, семінари, конференції, фестивалі, конкурси).

Використані джерела

1. Бабенко Н. Б. Педагогічні умови організації сімейного дозвілля в сільських клубних закладах : автореф. дис... канд. пед. наук : 13.00.06 / Бабенко Надія Борисівна. – К. : КНУКіМ, 2004. – 20 с.
2. Гриценко О. А. Клуб / О. А. Гриценко // Нариси української популярної культури / За ред. О. Гриценка. – К. : УЦКД, 1998. – С.245–259.
3. Гриценко О. Культура і влада. Теорія і практика культурної політики в сучасному світі / Олександр Гриценко. – К. : УЦКД, 2000. – 228 с.
4. Дукачева Л. В. Планирование клубных мероприятий : выявление досуговых предпочтений на основе социологических опросов / Л. В. Дукачева // Справочник руководителя учреждений культуры. – 2003. – №7. – С.79–86.
5. Інноваційні заклади культури клубного типу в Україні. Досвід. Проблеми. Перспективи / [підготувала А. Ф. Мироненко]. – К. : УЦКД, 1998. – 26 с.
6. Культура у Вашому житті / наук. звіт соціолог. дослідження О М. Семашко, Є. І.Суїменко, Н. М. Цимбалюк. – К., 1993. – 183 с.
7. Культурна політика в Україні. Аналітичний огляд / За ред. О. Гриценка. – К. : УЦКД, 2007. – 160 с.
8. Останіна Н. С. Клубна робота з учнівською молоддю: [метод. рекоменд.] / Н. С. Останіна. – Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2007. – 48 с.
9. Петрова І. В. Культурно-дозвільна діяльність в клубних закладах (за матеріалами розвинених зарубіжних країн) / І. В. Петрова. – К., 1998. – 71 с.
10. Постанова Кабінету Міністрів "Про затвердження переліку платних послуг, які можуть надаватися закладами культури і мистецтв" №732/306/152 від 21.12.99 : [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zakon.nau.ua/doc/?uid=1037.689.0.
11. Проект державної програми "Культура. Просвітництво. Дозвілля" / Наук. керівник Подкопаєв В. П., наук. керівники підпрограм Кучинський С. С., Подкуйко Н.Д., Сасихов О. В., Цимбалюк Н. М. – К., 1993. – 285 с.
12. Самойленко Н. О. Інноваційні заклади культури клубного типу як педагогічна система: автореф. дис. канд. пед. наук / Н. О. Самойленко. – К. : КДІК, 1997. – 17 с.
13. Терехова О. В. Реалізація виховного потенціалу громадської думки в діяльності установ культури клубного типу : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. пед. наук: 13.00.06 – теорія, методика і організація культурно-просвітньої діяльності / Терехова Оксана Володимирівна. – К. : КНУКіМ, 2003. – 19 с.
14. Цимбалюк Н. М. Модернізація закладів культури клубного типу / Н. М. Цимбалюк // Культурно-дозвіллєва сфера України: динаміка змін та перетворень : монографія; під наук. ред. Цимбалюк Н. М. – К., 2003. – С.25–38.

УДК 115.4:130.2:373.2015.31:7.072

Світлана Миколаївна Садовенко
кандидат педагогічних наук,
доцент, старший науковий співробітник,
заступник директора Українського центру
культурних досліджень

ТРАНСФОРМАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ У ПРОСТОРОВО-ЧАСОВИХ РЕАЛІЯХ ПОСТМОДЕРНУ

У статті проаналізовано трансформації української народної художньої культури в просторово-часових реаліях постмодерну. Показано, що сучасна українська народна художня культура – це оригінальний синтез різних інтерпретацій народних традицій. Доведено, що в дискурсі розвитку актуального мистецтва значних змін зазнають структура і функції народної художньої культури, спостерігається деяка підміна фольклорної дії видовищем, що в цілому відповідає нинішній соціокультурній ситуації "візуального повороту".

Ключові слова: *українська народна художня культура, постмодерн, хронотоп, народні традиції, трансформації, актуальне мистецтво.*

The article analyzes the transformation of Ukrainian folk art culture in the space-time realities of the postmodern. It is shown that the modern Ukrainian folk art culture is an original synthesis of the various interpretations of folk traditions. However, in the discourse of contemporary art are undergoing significant changes in the structure and function of folk art and culture, there is some substitution of folklore action spectacle that is broadly consistent with the current socio-cultural situation of "visual turn".

Keywords: *Ukrainian folk art culture, postmodern, time-space, folk traditions, transformation, contemporary art.*

Українська народна художня культура епохи постмодерну розвивається в умовах деконструкції звичних моделей простору і часу. Постмодерн знімає класичні опозиції хаосу та космосу, елітарного і масового, сакрального та профанного, минулого та майбутнього, своїх і чужих, Центру та Периферії. На зміну моністичній єдності Софії та модерному дуалізму Героя та Тіні приходить актуальна культура з її плюралізмом, релятивізмом, симулятивністю, деонтологізацією, віртуалізацією, ризомністю, мозаїч-

© Садовенко С. М., 2013

ністю та "кліповою" свідомістю. Руйнування хронотопу торкається його онтологічних засад і зумовлює пошуки нових зображувальних засобів, якими стають мультимедіа. Кіберпростір (наприклад, сюжети відеоігор) стає цариною реалізації нового міфу та відтворює архетипні структури священного часу, Золотого віку, ініціації Героя, притаманні для нової чарівної казки у віртуальній оболонці. Отже, культура під впливом необхідності модернізації культурного і мистецького просторів та стрімких змін у потребах суспільства зазнала і надалі зазнаватиме суттєвої трансформації. Як зауважує В. Шейко, "сучасний етап розвитку культури характеризується низкою кризових феноменів і тенденцій" [10, 8] національно-культурного і глобального масштабу, які торкнулися усіх сфер сучасного суспільного буття. Швидкість і складність культурних процесів, що відбуваються сьогодні в світі, вимагають принципово нових способів орієнтації в культурних моделях дійсності, своєрідного їх опанування. Адже, культура, як "міра людського в людині" [9, 126] представлена цінностями, які створюють національну культурну ідентичність. Остання ж виступає фактором захисту і стабілізації аксіологічних орієнтирів людини, становить основу засвоєння нею взаємозв'язку теперішнього, минулого і майбутнього.

Значними соціально-політичними зрушеннями характеризується перехідна доба, демонструючи драматизм і неоднозначність процесів, що відбуваються в суспільній життєдіяльності, породжуючи відчуття кризи й нестабільності, зумовлюючи напружені пошуки та спричиняючи інтенсивне бачення нового, модерного. Ці процеси впливають на художню культуру як оригінальну форму творчого відображення дійсності та на художній час як специфічну його форму і особливий спосіб існування мистецтва у просторово-часових реаліях постмодерну [7, 107].

Художній час найбільш насичених та суперечливих перехідних періодів історії характеризується помітними змінами у співвідношеннях між формами та рівнями художнього мислення, перегрупуванням естетичних ознак, появою певних прикмет та особливостей. Специфіка перехідності найвиразніше проявляється у відкритості культури проміжних (переходових) періодів і відзначається підвищеною активністю, а також незалежністю і самостійністю культурних контактів, зокрема свободою й привіллям дій окремих творчих особистостей. Відіграючи роль своєрідного остову художньої реальності світу мистецтва та окремих творів, художній час також є одним із засобів оволодіння соціальним та індивідуальним часом, його віддзеркаленням, творенням, збереженням й перетворенням. Зокрема, в художній практиці XX століття перехід від однієї парадигми до іншої охарактеризувався, як зауважує Л. Колесникова, суттєвими змінами – поширенням природної, вільної (монтажної) форми композиції творів, появою безсюжетних, безпредметних, атональних творів у музиці, абстрактних витворів у скульптурі тощо. Така "всезагальність часу, що реалізується через особливості його існування і функціонування в різних сферах буття" [6] засвідчила не знищення або руйнування художнього часу, а скоріше трансформацію останнього. Хоча тут варто зауважити, що для характеристики особливостей сучасного мистецтва та художнього процесу, крім визначення "трансформація", доволі часто вживаються поняття "зміни", "перетворення" тощо, що пояснюється відсутністю єдиних критеріїв оцінювання таких змін та єдиної точки зору на сучасний стан розвитку культурно-мистецьких процесів, трансформації української художньої, зокрема народної, культури у просторово-часових реаліях постмодерну. Відтак це питання є актуальним.

Отже, мета статті полягає в розкритті трансформацій української народної художньої культури в просторово-часових реаліях постмодерну, показі сучасної української народної художньої культури як оригінального синтезу різних інтерпретацій народних традицій, структура і функції яких в дискурсі розвитку актуального мистецтва зазнають суттєвих змін.

Поняття "актуального" мистецтва, або "Contemporary art", яке за кордоном широко використовується для характеристики творів мистецтва, в Україні набирає статусу експериментального, продукуючи альтернативне знання. Загалом у сучасному українському мистецтві переважають неоднозначні тенденції, які є однією з підстав характеризувати актуальне мистецтво як "перехідне", "кризове", "таким, яке перебуває на перехресті доріг свого дальшого розвитку". Зауважимо, що, розглядаючи актуальне мистецтво як динамічний художній процес, необхідно враховувати особливості його функціонування в культурно-історичному контексті, зокрема, в перехідні періоди, коли світ переживає, як підкреслює В. Шейко, "певний критичний період, який визначається як "точка біфуркації", "перехідний вік", доба невизначеності тощо. …коли відбуваються якісні зміни, що трансформують саму суть політичної системи світу" [11, 175].

З набуттям Україною незалежності ми стали свідками швидкого перехідного періоду в художньому процесі. Динаміка змін 1990-х вплинула на сучасне мистецтво, що підживлювалося новими ідеологемами, новими можливостями й новою енергією multiplicities (множинності) мистецьких практик, які викликали до життя появу в країні принципово нових структур, які раніше не мали місця у радянській ситуації і намагалися обслуговувати мистецькі процеси, котрі пожвавлювали темпи культурного розвитку. Втім, ситуація у сучасному українському мистецтві, зокрема руйнація стереотипів і примноження прогресивного творчого досвіду, небачена доти експозиційна активність тощо, не додавала оптимізму його учасникам. Актуальна творчість лишалася маргінальним явищем у загальномистецькому процесі України, оскільки так само гостро стояло питання її легітимізації, себто залучення до офіційно визнаної культури, надання їй релевантних повноважень поряд з традиційним мистецтвом, розповсюдження прогресивного досвіду серед українського загалу. Політка "непомічання" з боку державних структур і небажаність важливих критичних складових рефлексій митців унеможливлювала формування чіткої соціальної та культурної дійсності країни, відтак не спрацьовувала на формування очеви-

дної культурної ідентичності України в сучасному глобалізованому світі [7, 112]. Українське мистецтво, як і раніше, було практично відсутнє на найважливіших світових мистецьких форумах, а несміливі спроби подолати таку ситуацію і налагодити комунікацію з загальносвітовим креативним ресурсом, примножували конфлікти, демонстрували брак елементарного досвіду входження та участі у глобалізованій арт-системі, як, скажімо, перший український вихід на 49-ту Венеційську бієнале [2].

Поступові структурні зрушення у рамках переходу до нового напрямку, становлення моделі "іншого" мистецтва пов'язані зі зміною в українській суспільно-культурній свідомості балансу пріоритетів між "новим" та "традиційним і стабільним", а також усвідомленням розуміння необхідності вироблення адекватної стратегії у художньому процесі, що відповідала б міжнародним інтелектуальним вимогам і завоювання репутації, аби уникнути небезпеки опинитися на маргіналіях сучасного культурно-мистецького процесу.

Нині спостерігається тенденція щодо інтеграції України у світовий художній простір. Українське мистецтво швидко стає на шлях освоєння нових мистецьких форм і течій. Відбувається переорієнтація мистецтва, його часово-просторової сутності. Цьому сприяла низка чинників: соціально-політичні та економічні потрясіння початку XXI століття, нові відкриття в природничих науках і поява нових видів мистецтва.

Перехід від одного до іншого періоду в сучасному мистецькому процесі визначається специфікою та унікальністю духовної ситуації "межі тисячоліть", яка означена поліфонією художніх напрямів та спроб теоретичного осмислення дійсності. Нині в царині сучасного художнього мистецтва існує плюралізм. Тенденцією є відмова від претензій на абсолютну істинність з боку переважної більшості суб'єктів мистецького процесу, а плюралістичність сучасного художнього мистецтва означає не "занепад" останнього, а період творення нових парадигм у мистецтві. В художньому часі сучасного мистецтва змінюється співвідношення між його формами та рівнями, збільшується питома вага інтерсуб'єктивності, помітною стає авторська позиція. Водночас, руйнування хронотопу, що спостерігається в сучасному мистецтві, торкається його онтологічних засад і зумовлює пошуки нових зображувальних засобів.

У дискурсі розвитку актуального мистецтва значних змін зазнають структура та функції народної художньої культури. На їх зміст впливає перехід від постфігуративної та конфігуративної культур − до префігуративної культури (М. Мід) – культури інверсії у процесі передачі соціального досвіду (тобто зворотного руху трансляції цінностей від молодшого покоління до старшого, а не навпаки, як це прийнято в традиційних суспільствах). Склад типової родини сьогодні – "батьки – діти – діди" − практично відсутній. Авторитет старшого покоління нині зовсім не такий, яким він був у традиційному суспільстві. Відтак в явній формі маємо виражений конфлікт поколінь. Одна з причин його існування – культурна дійсність, що швидко змінюється, щораз зумовлюючи нові параметри життєвого шляху молодої генерації.

Можна спостерігати довільне нашарування елементів обрядово-ритуальної культури дохристиянських язическьких традицій на релігійні християнські традиції. Також залишається збереженою спадщина святкової культури радянської епохи і принципово нові форми масових свят і видовищ. Кардинально відмінні семіотичні системи синтезуються в єдиній хвилі шоу-культури, що перекриває і переборює усі раніше існуючі. Однак можна доволі часто спостерігати досить небезпечне явище, а саме: підміна щирої фольклорної дії видовищем спеціального внутрішнього спрямування (морального, духовного тощо). З одного боку, видовище є обов'язковою і невід'ємною частиною будь-якої фольклорної форми. Видовищне представлення дає яскравість вражень, заявляє тематику. З іншого боку, видовище – лише одна з діючих форм фольклору, необхідна, але не достатня. Підміна щирої традиції тільки видовищем перетворює активних учасників фольклорної дії в пасивних споглядальників, потенційний об'єкт пропагандистського і психологічного впливу. Видовище – найбільш зручна й активно використовувана форма офіційно-парадних масових дійств, що дозволяє експлікувати через візуальний ряд основні атрибути влади: силу, завзяття, енергію, наснагу, міць, стабільність, ентузіазм тощо. Отже, із модусу вираження самосвідомості народу різні фольклорні форми часом трансформуються в засоби вихолощування духовної сутності народної традиції та анексіоністського (агресивного) впливу на особистість. Засилля ж видовищного початку, в якому відбувається активне використання народних традицій в якості видовищ, перетворюється на тривке знаряддя впливу на формування ідеології мас, подеколи виступаючи одним з прийомів своєрідного маніпулювання суспільною думкою.

Структурна сутність української народної художньої культури є складним і суперечливим процесом побутування творів народного (аматорського) і сучасного мистецтва. В її структуру включаються різні функції і форми, зокрема збереження, вивчення і поширення художніх цінностей.

Важливим є й те, що в умовах сучасної динаміки європейського культурного розвитку саме народна художня культура, сформована завдяки єдності мови, звичаїв, традицій, національної психології, етнічної самосвідомості, уособлює в собі етнодуховну культуру українського народу і як складовий елемент системи цінностей, накопичених на всіх етапах розвитку вітчизняної народної культури, виступає одним із чинників творення національної самоідентифікації сучасного українства. Отже, в українській народній культурі закладений механізм функціонування і збереження культури в цілому, що впливає на зміцнення духовності суспільства XXI ст.

У нинішніх соціально-культурних умовах сучасної України народна художня культура, народна традиція становляться об'єктом споживання, як і всякий продукт масової культури. Як наслідок, за рахунок формування нових традицій, що відбивають драматичні соціальні події на макрорівні суспільних

регуляцій і мікрорівнів повсякденних культурних практик відбувається трансформація характеру функціонування різних елементів культури, переосмислення її символів, перевизначення способів культурного спадкування і комунікацій, відносин влади в рамках культурних інститутів.

Охоронцем, джерелом традиційної народної культури, традицій, обрядів, ритуалів є українська провінція, адже народна культура українського народу збереглася скоріше всупереч зусиль держави, ніж завдяки. Саме на периферіях відбувається процес зберігання, відродження і трансляції традиційної культури, фольклору, усної народної творчості, стародавніх промислів і ремесел. Це ті джерела, що живлять і збагачують сучасну культуру.

Масові фольклорні заходи і видовища, як найважливіша складова історії і сучасності культури, невід'ємний елемент соціокультурної системи, при розумному, грамотному підході до цього феномена могли б слугувати підставою соціальної гармонії й інтеграції. Перспективи розвитку сфери вітчизняної народної художньої культури пов'язані з науковим обґрунтуванням основних рис діючої моделі державної культурної політики і розробкою якісно нової системи державного регулювання, адекватної змінам соціокультурної ситуації реалій сьогодення.

Амбівалентністю відрізняються також способи варіативного відтворення фольклорного досвіду. Важливою традицією розвитку української культури, порівняно з високорозвиненими країнами, був і залишається її високий фольклоризм. І хоча за останні роки відбулись позитивні зміни в опануванні населенням фольклору, народних звичаїв, елементів народного декоративно-ужиткового мистецтва тощо, а також те, що сьогодні українці не тільки підтримують етнографічну культуру як таку, а ставлять на одне з головних місць у її опануванні якісний рівень ("відродження української культури в її кращих класичних зразках"), внаслідок потужного розвитку засобів масової комунікації та інформації сучасна культура впливає на архаїчну і традиційну культури багатьох народів світу. Визнаючи позитивне значення масової культури, зокрема те, що ЗМІ і найсучасніші поліграфічні, телекомунікативні технології дозволили зробити загальним надбанням всі історично відомі досягнення живопису, скульптури, театру, музики, літератури, кіно тощо, констатуємо наявну суперечність між традиційною народною і сучасною масовою культурами – двома полюсами в широкому спектрі міжкультурних досліджень.

Відтак, перспективність розвитку української народної художньої культури залежить від готовності її представників до культурної активності, яка в значній мірі залежить від менталітету, в якому характерною рисою українців багато дослідників називають комплекс меншовартості, утрату національної гідності. У сфері художньої культури відбуваються найбільш радикальні зміни, супроводжувані специфічними суперечностями. Визначились принципові зрушення в розвитку образотворчого мистецтва постмодерністського характеру, зумовлені історичним принципом синтезу барокової традиції, які породжують новий реалізм. Очевидним є творче піднесення української поезії та симфонічної музики (Л. Дичко, Є. Станкович та ін.). Урізноманітнились постмодерністські пошуки у театральному мистецтві (Жолдак, Р. Поклітару та ін.). Очевидно, що у всіх видах мистецтва склалась суперечлива невідповідність між потребами переосмислення художньої реальності і відставанням критики. Українська культура в цілому все ще переживає період свого нового становлення, національного утвердження нових цивілізаційних цінностей, модернізаційного і постмодернізаційного структурування. Однак, саме народна художня культура нині набуває все більшої актуальності щодо її вивчення в контексті закономірностей буття та цілісного бачення особливостей української культури, тлумачення її як складової частини загальнокультурного процесу та потреби щодо використання її ексклюзивності, раритетності, унікальності. Залишаються актуальними і проблеми збереження й розвитку української народної художньої культури, а також спільного її існування і взаємодії з іншими традиційними культурами та визначення перспектив у сучасному світі.

У чому ж саме полягає довготривалість побутування української народної художньої культури в її поліфункціональності та культурній інтра- й екстраполяції?

У XXI столітті, в період зміни індустріального етапу піднесення суспільств на постіндустріальний, природною стає спричинена фундаментальною зміною архітектоніки комунікативних властивостей людського суспільства загальна криза системи цінностей. Американський культуролог А. Тоффлер вважає, що теперішній момент являє собою другий великий розкол у людській історії, сумірний по значимості тільки з першим розчленовуванням історичної цілісності – переходом від варварства до цивілізації [8, 150]. Аналогічно оцінює проблему сучасної культури і М. Каган, який зауважує, що "почалася небувала по глибині, масштабам і наслідкам культурна революція, що ставить усе населення планети в положення біфуркації – тобто необхідності вибору подальшої траєкторії руху – чи шукати шлях виходу з нинішнього хаосу до нової форми упорядкованості суспільного буття і свідомості, чи ж бездумно продовжувати йти шляхом індустріальної цивілізації, поглиблюючи смертельний конфлікт із природою в ім'я минущих переваг, за відомим принципом французького короля: "після нас – хоч потоп" [4, 282].

Сьогодні соціум переживає черговий, можливо, найвідповідальніший в історії перехідний період від однієї системи цінностей до іншої. Нині у вітчизняній і світовій науці відбувається переосмислення досягнень і прорахунків культурних практик, які мали місце в СРСР. Їх вже не розцінюють з позиції лише регресивної заперечності, чим особливо відрізнялося останнє десятиліття минулого століття. Переосмислення сутності і значення художньої культури XX ст. припиняє редукування її як поняття культури тоталітарного типу, обмеженого оціночними функціями, і дозволяє теоретично розкрити всю міру складності і

суперечливості цього культурного феномена. Практика сучасних трансформаційних процесів показує, що в культурі не повинно бути руйнування духовних традицій. Культурна спадщина мусить бути збережена і примножена.

Значущість і статус форм народної художньої культури – художньої самодіяльності, фольклоризму, неофольклоризму, фольклору субкультур, їхня естетична цінність і право на існування в наші дні є предметом багатьох наукових дискусій. Дехто з авторів не визнає естетичної цінності новацій, на противагу їм решта доводить, що немає потреби зберігати архаїчний фольклор, що новій генерації потрібна інша творчість, більш сучасна й відповідна реаліям сьогодення. Проте, на нашу думку, такі дискусії позбавлені сенсу: народна художня культура за своєю суттю є не що інше, як втілений світ цінностей різних поколінь. Попри те, що цінності становлять ґрунт культурного буття людини і, виконуючи соціально нормативну функцію є історично-наскрізними, кожне нове покоління здійснює свій внесок у їх транскрибування в певний період часу. Вічні цінності можуть знаходити нове звучання в новітніх формах. Підкреслимо, що цінності, виражені архаїчною чи ураліcтичною культурами, язичницького чи землеробського світів залишаються і нині актуальними і, трансформуючись, проникають в усі пласти народної культури, включаючи її найсучасніші форми: неофольклор, аматорську творчість, художню самодіяльність.

Відтак цінним феноменом української культури є збереження автохтонного культурного коду та наявність перспектив для консервативно-революційного розвитку, що передбачає поєднання сучасного культурного дискурсу, модерністської та постмодерної культурної мови, а також сакрального виміру традиційної культури. На наше глибоке переконання, український варіант модернізації культури має відбуватися саме за допомогою традиції, а не шляхом відмови від неї, як це сталося в більшості західноєвропейських культур. В умовах постмодерну та постіндустріального суспільства подібний досвід вкрай необхідний, оскільки дозволяє шукати нових шляхів культурного розвитку і рятуватися від духовної вичерпаності та спустошеності доби пізнього модерну й постмодерну. І хоча, як уже зазначалось, український культурний процес нерідко звинувачують у провінціалізмі, селянськості, містечковості, "шароварщині", недорозвиненості власне міської культури, саме ми, українці, маємо відрізняти псевдонародну стилізацію від автохтонної традиційної культури, якої в сучасному світі стає, на жаль, все менше.

Отже, в реаліях сьогодення українська народна художня культура, звичаї, фольклор в контексті етнічної самосвідомості та як чинники національної самоідентифікації українства без сумніву допоможуть кожному українцю ідентифікувати себе з національною культурою свого народу.

Варто відзначити, що нині спостерігається тенденція до інтеграції України у світовий художній простір. Українське мистецтво швидко стає на шлях освоєння нових мистецьких форм і течій. Українські митці в просторово-часових реаліях постмодерну стабільно представляють свої роботи на світових бієнале. І хоча й дотепер сучасне українське мистецтво, яке довгий час "випадало" з художнього контексту Європи та світу, стикається з достатньою кількістю внутрішніх та зовнішніх протиріч і перепон, його потенціал вражає і залишає перспективу на майбутні здобутки.

Отже, у вітчизняній культурологічній думці сьогодення відбувається процес переоцінки художнього досвіду та переосмислення українських та зарубіжних художніх процесів XX століття, які ще до недавнього часу здебільшого розумілися лише з позицій тривалого тиску схоластичних ідей радянської доби.

Протягом останнього десятиліття сучасне українське мистецтво (Contemporary art) вже зайняло своє місце у просторі світового художньо-мистецького процесу, надавши можливість наукового осмислення та аналізу сучасних мистецьких пошуків на ґрунті нових методологічних принципів.

Аналіз трансформацій української народної художньої культури в просторово-часових реаліях постмодерну показав, що українська культура продовжує переживати період свого становлення, національного утвердження цивілізаційних цінностей, модернізаційного і постмодернізаційного структурування. Суперечливі, іноді навіть протидійні тенденції розвитку української художньої культури нового тисячоліття віддзеркалюють характерні ознаки перехідного суспільства.

У суспільстві постійно відбувається пошук шляхів відтворення культурних традицій у побуті й у народній свідомості. Традиційні форми фольклору варіюються, обновлюються, що дає фольклорним творам друге життя тому, що вони відповідають новим естетичним і моральним цінностям сучасного суспільства. Сьогодні існують різні точки зору на методи і способи збереження сільської традиції в місті. Індустріалізація й урбанізація всюди створюють нові соціально-економічні умови, не сприятливі для збереження традиційного фольклору, за яких останній потребує цілеспрямованої підтримки і застосування засобів його "консервації". Ці ж умови викликають народження нових видів побутової музики та форм їхнього виконавства, нове соціальне середовища їхнього поширення. Тому необхідно розглядати усі форми народної художньої культури як єдину структуру, в якій усе взаємозалежне, взаємообумовлене.

Отже, українська народна художня культура у просторово-часових реаліях постмодерну – це оригінальний синтез різних інтерпретацій народних традицій. Проте в дискурсі розвитку актуального мистецтва значних змін зазнають структура і функції народної художньої культури, спостерігається деяка підміна фольклорної дії видовищами, що в цілому відповідає нинішній соціокультурної ситуації "візуального повороту", однак вихолощує народну традицію.

На нашу думку, сучасній українській культурі потрібна не тільки екстенсивна допомога та структурні зміни (системна перебудова культурної сфери, збільшення інвестицій, поява ефективного кінобізнесу та шоу-бізнесу, цільова підтримка окремих пріоритетних культурно-мистецьких проектів, створення

суспільних, політичних та економічних умов для розвитку культурного процесу, державне замовлення на певні продукти масової культури – наприклад, на виховні історичні та патріотичні проекти, приміром, телесеріали), а й певний перегляд наріжних засад культурного процесу – навіть на рівні належної інтерпретації найкращих здобутків української культурної спадщини та "розширення свідомості" сучасних митців. Можна з впевненістю стверджувати, що грамотне позиціонування, просування та інтерпретування української культури – і сучасної, і традиційної, і класичної – як усередині країни, так і поза її межами, може зміцнити український дискурс та переформатувати його на максималістичних началах, привернути до нього увагу, а за певних умов створити моду на українське.

Використані джерела

1. Голубовский Е. Проект "Смутная алчба": Александр Ройтбурд / Евгений Голубовский, Евгений Деменок // День, 2010. — 28 октября. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://www.artukraine.com.ua/articles/130.html.
2. Дорошенко К. У нас не всі готові зрозуміти, що можна жити в неідеологізованому суспільстві [Інтерв'ю з Олександром Ройтбурдом] / Костянтин Дорошенко // День : Венеція — Київ, № 127, 2001. — 20 липня. — [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://www.day.kiev.ua/290619?idsource=63912&mainlang=ukr
3. Ильин А. Н. Субъект в массовой культуре современного общества потребления (на материале китч-культуры): Монография / А. Н. Ильин. — Омск : Амфора, 2010. — 376 с.
4. Каган М. К проблеме переходного типа культуры / М. Каган // Античная культура и современная наука. Сб. ст. — М., 1985. — С. 317-321.
5. Кан А. С. Швеция и Россия в прошлом и настоящем / Кан Александр Сергеевич / Российский гос. гуманитарный ун-т. — М., 1999. — 358 с.
6. Колесникова Л. В. Художній час як проблема онтології мистецтва / Колесникова Любов Вікторівна // Дисертація канд. філос. наук: 09.00.08. — К. : Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка, 2003. — 20 с.
7. Садовенко С.М. Особливості художнього процесу перехідної доби XX-XXI століть: загальнотеоретичні аспекти / Садовенко Світлана Миколаївна // Культура і сучасність : альманах. — К. : Міленіум, 2012. — № 2. — 262 с. — С. 107-113.
8. Тоффлер А. Футурошок : [пер. с англ.] / А. Тоффлер. — СПБ. : Лань, 1997. — 464 с.
9. Чернієнко В. Хронотопна цінність ідентичності / Володимир Чернієнко // Філософія гуманітарного знання : соціокультурні виміри. Матеріали Міжнародної наукової конференції 26-27 жовтня 2007 р. – Чернівці : Рута, 2006. – 271 с.
10. Шейко В. Культура та цивілізація в історико-культурній думці України в добу глобалізації: Монографія / Шейко Василь, Александрова Марина. – К. : Ін-т культурології АМУ, 2009. – 312 с.
11. Шейко В.М. Культура України в глобалізаційно-цивілізованому вимірі (історико-методологічні аспекти) : монографія / Василь Шейко ; Національна акад. мистецтв України, Ін-т культурології. — К. : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2011. — 624 с.
12. Adorno T. Aesthetic Theory (Theory and History of Literature) / Adorno, Theodor W. — Publisher: Univ Of Minnesota Press; 1 edition (August 12, 1998). — 416 p.

УДК [168.522+008](477)

Владислав Олександрович Тузов
кандидат культурології, вчений секретар
Інституту проблем сучасного мистецтва
Національної академії мистецтв України

РЕГІОНАЛЬНИЙ ПІДХІД ДО КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ В УКРАЇНІ НА ПРИКЛАДІ ГАЛИЧИНИ, ВОЛИНІ ТА БУКОВИНИ: кінець XIX – початок XX століття

У статті розглядається тенденція розвитку української культури кінця XIX – початку XX століття в контексті регіонального підходу до культуротворчих процесів на прикладах Галичини, Волині та Буковини.

Ключові слова: *культура, культурний діалог, регіон.*

The article examines the trend of Ukrainian culture in the late nineteenth – early twentieth century in the context of a regional approach to culture-processes examples Galicia, Volhynia and Bukovina.

Keywords: *culture, cultural dialogue, region.*

Українська культура на зламі XIX–XX ст. представляє собою досить складне й суперечливе явище, яке принципово відрізняється від інших, так би мовити, "зламових" періодів її історії, адже ніколи раніше культура не демонструвала такий якісний стрибок у своєму розвитку. Поняття "якісний" ми вживаємо стосовно тих видатних надбань у багатьох сферах творчої активності, потенціал яких використовується й до сьогодні.

© Тузов В. О., 2013

Обґрунтовуючи необхідність застосування регіонального принципу до аналізу історії української культури, слід водночас поступово нашаровувати матеріал, об'єднувати теоретичні напрацювання різних гуманітарних наук – філософії, психології, естетики, етики, мистецтвознавства – для виявлення специфічності кожного конкретного регіону і лише тоді, склавши до купи усі чинники, можна бути переконаним у створенні цілісної картини.

На нашу думку, проблема поглибленого дослідження специфіки регіонального розвитку культури в означений період ще повинна стати предметом прискіпливої уваги української культурології так само, як і проблема міжрегіонального культурного діалогу.

Особливу роль у культуротворчих процесах на зламі століть зіграли теоретичні досягнення видатного філолога-славіста О. Потебні (1835–1891). Розробляючи питання теорії словесності – мова й мислення, природа поезії, поетика жанру, теорія "внутрішньої форми" слова – теоретик залучив у контекст своїх наукових розвідок проблеми міфології та фольклору, що дозволило органічно поєднати теоретичні проблеми з практикою вироблення естетико-художніх засад творчості.

У зазначеному контексті досить актуально звучить теза про трансформацію ідей О. Потебні у практику функціонування конкретних видів мистецтва. Виокремивши поняття "слово-мовлення", доцільно виявити його дію, наприклад, у театрі, підґрунтям якого є чи драматургія, чи музика. Аналізуючи цю ситуацію, український культуролог М. Шашок зазначає: "Досить складна структура ("слово-мовлення" – авт.), яка має зовнішню форму (артикульований звук), зміст (значення, думка) та внутрішню форму (зображення). В одній із своїх ранніх праць "Думка і мова" О. Потебня не лише розглядає мову як діяльнісний феномен, а й визнає слово (компонент мови) засобом збереження значного попереднього досвіду й будівничим елементом руху "етнос–культура–мова"" [9, 10]. Для української культури, в просторі якої народні, фольклорно-етнографічні форми творчості завжди відігравали потужну роль, теоретико-практичний паритет спадщини О. Потебні мав і має сьогодні принципове значення.

Як відомо, ідеї О. Потебні знайшли втілення й подальший активний розвиток у працях його учня Д. Овсянико-Куликовського (1853–1920), аналізуючи позицію якого відомий український естетик Л. Левчук звертає увагу передусім на таке: "Д. М. Овсянико-Куликовський народився в містечку Каховка (Таврія) в родині заможних землевласників. Рід майбутнього вченого об'єднував представників кількох національностей: українців, росіян, греків, поляків, турків. Така своєрідна "суміш" мала цікаві наслідки, а саме – інтерес Овсянико-Куликовського до мов, традицій, звичаїв усіх тих, чия кров була в його жилах" [11, 12]. Зрозуміло, що родинний стан науковця – це лише привід для роздумів про сутність культури та вплив різних її модифікацій на становлення світовідношення людини. Згодом через численні праці видатного науковця проходять думки, які дозволяють розглядати його як передвісника полікультуризму – ідеї, яка, на думку М. Шашок, "значною мірою буде усвідомлена науковцями лише наприкінці XX ст.".

Ідея розгляду культури в контексті широкого кола питань творчості і асоціювання культуротворення з творчим актом, по суті, відбиває ситуацію, яка склалася в Україні на перетині позаминулого й минулого століть: у цей період ідеями оновлення гуманітарної сфери життя пройняті різні регіони країни.

Серед різних регіонів України надзвичайно насиченим й багатоаспектним було культурне життя Галичини, Волині та Буковини. Культурні надбання цього регіону значною мірою визначені величчю постатей Івана Франка (1856–1916), Лесі Українки (1871–1913) та Ольги Кобилянської (1863–1942). Власне, рівень культурного розвитку цих та кількох інших міст презентував специфіку тогочасної професійної творчості. Народна творчість, пошуки на теренах фольклорних традицій були постійним осередком української духовності.

Зазначимо, що саме спадщина І. Франка за останні два десятиліття зазнала найбільш виразної інноваційної інтерпретації. І. Франко – одна з небагатьох постатей в новітній українській історії, яка блискуче продемонструвала теоретико-практичний паритет, повноцінно виявивши власний творчий потенціал і в сфері гуманітарних наук, і в сфері літературної творчості.

За радянських умов спадщина І. Франко вивчалася і пропагувалася надзвичайно активно. Так, протягом 1966–1986 рр. було видане 50-томне зібрання творів мислителя, яке й до сьогодні вважається повним і завершеним. Крім того, ціла плеяда визнаних українських мистецтвознавців опрацьовувала внесок І. Франка в розвиток конкретних видів мистецтва. Наслідком цієї досить складної і кропіткої дослідницької роботи стали наступні монографії: М. Загайкевич "Іван Франко і українська музика" (1958), Г. Островський "Іван Франко і образотворче мистецтво" (1963), Я. Білоштан "Іван Франко і театр" (1967) та ін. Достатньо активно вивчалися окремі аспекти філософських чи естетичних уподобань українського мислителя: А. Рагінець "Філософські і суспільно-політичні погляди Івана Франка" (1956), Б. Кубланов, О. Мороз "За правильне висвітлення естетичних поглядів Івана Франка" (1958) та ін. Крім цього – і це, безперечно, сприяло популяризації спадщини видатного поета – над створенням образу поета, над інтерпретацією його творів в театрі та кіно значний історичний період працювали такі відомі українські митці, як С. Адамович, А. Базилевич, В. Бородай, Ф. Глущук, М. Дерегус, В. Касіян, Т. Левчук, С. Мешкіс, Л. Осика та ін.

Слід підкреслити, що поза увагою сучасних дослідників не залишилася спадщина Лесі Українки та О. Кобилянської. Сучасні науковці сміливо виходять в аналізі творчості цих двох видатних письменниць за межі наголосу передусім на соціально-політичному підтексті їх творів. У працях таких українських науковців, як А. Бичко, Т. Гундорова, В. Мазепа, І. Сацик, К. Семенюк, С. Холодинська та ін. значно ширше, ніж це робилося в українській гуманістиці раніше, представлені філософсько-

естетичні розбіжності, що мали місце в поглядах цих видатних діячів української культури, та обґрунтоване значення ніцшеанських засад щодо створення певних художніх образів О. Кобилянською.

Аргументовано вплив передусім Лесі Українки на становлення неокласики М. Зерова, показано калокагативність світовідношення О. Кобилянської, значно поглиблено уявлення про морально-психологічний клімат та міжособистісні стосунки в середовищі інтелігенції Галичини на межі позаминулого й минулого століть. Послідовне запровадження персоніфікованого підходу із широким використанням мемуарної літератури, щоденників та листування дозволяє в процесі новітніх наукових розвідок органічно поєднати життєві й творчі аспекти у відтворенні постаті конкретного діяча української культури.

Крім І. Франка, Лесі Українки та О. Кобилянської, унікальні культуротворчі здобутки Галичини, Волині та Буковини пов'язані з іменами М. Павлика, В. Стефаника, Ю. Федьковича, О. Пчілки, О. Маковея, І. Труша та ін.

Підкреслюючи специфіку розвитку культури зазначених регіонів, слід особливу увагу звернути на досить тісні взаємозв'язки її інтелігенції з науковими та мистецькими осередками Кракова, Відня, Праги, Мюнхена, що створювало грунт для плідного творчого діалогу, для помітної присутності феномену українськості в європейському контексті. Принцип діалогічності досить яскраво виявляє себе, наприклад, в творчій долі відомого українського живописця, естетика, художнього критика й громадського діяча Івана Труша (1869–1941).

Зазначимо, що стосовно постаті І. Труша в останні роки, крім побіжного звернення до його спадщини в працях Н. Владимирової, Л. Левчук та В. Молиня, спроб з нових підходів оцінити його внесок у культуру Галичини не зроблено. Ми ж на прикладі цієї неперечісної особистості намагаємося виявити ще нереалізований культуротворчий потенціал регіонів України.

Народившись на Львівщині, І. Труш у подальшому житті був досить щільно пов'язаний з Польщею, адже протягом кількох років він навчався у Краківській академії красних мистецтв. Закінчивши академію у 1897 р., він розпочав активну культурно-просвітницьку діяльність у Львові. Саме ентузіазм І. Труша привів до створення у Львові художніх об'єднань "Товариство для розвою руської штуки" (1898) та "Товариство прихильників української літератури, науки і штуки" (1905).

Друге товариство, створене І. Трушем у 1905 р., досить чітко відбиває культуротворчі орієнтації і самого митця, і його прихильників. На початку минулого століття молоді митці тяжіють до синтезу форм творчої активності людини, намагаючись співпрацювати з науковцями, письменниками і, власне, митцями. Розуміючи необхідність популяризації тогочасного мистецького процесу, І. Труш докладає чимало зусиль для видання журналів "Будучність" (1899) та "Артистичний вісник" (1905).

На нашу думку, важко переоцінити те значення, яке для Галичини мало видання "Артистичного вісника", авторами якого були Ф. Колесса, С. Людкевич, І. Франко. У зверненні редакції до читачів цього журналу зазначалося, що він повинен стати "пожаданим органом усіх інтелігентних Українців" та "усіх любителів штуки, коротко сказати – всіх, кого хоч крихітку обходить сучасний рух в артистичнім світі, та хто хоче про всякі нові здобутки та течії на полі артистичної творчості людського духа інформуватися".

Активним автором "Артистичного вісника" був і І. Труш, який звертає увагу, по-перше, на європейський художній процес, присвячуючи свої публікації творчості А. Бьокліна, Дж. Рьоскіна та ін., по-друге, опікуючись долею українського театру. Зазначимо, що у монографії "Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі XIX-XX століть" [9] відомого українського театрознавця Н. Владимирової, І. Труш представлений саме як фахівець з питань розвитку театральної культури. Це ще раз підтверджує нашу тезу про тяжіння найкращих представників тогочасної української інтелігенції до спроб цілісного охоплення усього культурного простору з наголосами на найболючіших, найнагальніших проблемах. Так, торкаючись проблем театру, І. Труш цілком слушно підкреслює відсутність "артистично-культурної традиції". Він, зокрема, пише: "…перед нами ще довгі літа, які ми повинні використати для піднесення рівня інтелігенції нашої суспільності, а тим самим піднесення рівня нашої літератури взагалі, спеціально-же літератури драматичної" [9, 10].

Слід підкреслити, що більшість галичан початку минулого століття досить гостро критикують тогочасний стан української культури, виступають проти штучного пафосу щодо окремих її успіхів. Не лише І. Труш, а й інші його колеги розуміють, яка важка робота чекає інтелігенцію в майбутньому, адже не лише театр, а й практично кожний вид мистецтва потребував нових творчих сил й суспільної підтримки.

Український мистецтвознавець В. Молинь, досліджуючи роль мистецьких угруповань в Галичині на межі XIX–XX століть, не лише підкреслює значну роль І. Труша, Ю. Панькевича в активізації художнього життя в регіоні, але й досить переконливо розкриває ті внутрішні суперечності, які руйнували творчо-просвітницькі поривання частини української інтелігенції. Вона, зокрема, пише: "У виставці 1898 року взяли участь К. Устиянович, А. Пилиховський, І. Труш, С. Томасевич, О. Скруток та Ю. Панькевич. Це була перша спроба популяризації західноукраїнського мистецтва, хоча вона і не давала повного уявлення про мистецьке життя Галичини через невелику кількість експонатів" [11, 12].

Досить показовою виявилася позиція самого І. Труша – учасника виставки, який став її критиком. У кількох рецензіях він висловив незадоволення станом тогочасного українського мистецтва, зокрема живопису, критикував обмеженість його тематики, сентиментально-романтичне трактування сцен побутового характеру та відсутність глибини художнього змісту. Критичні зауваження щодо виставки 1898 р. були враховані і виставка 1900 р., на думку В. Молинь, була набагато краща за попере-

дню як за різноманітністю тематики, так і за якістю експонатів. Зазначимо, що на цій виставці були представлені твори митців різних поколінь. Наразі останнє і стало причиною конфлікту, який вплинув на подальшу діяльність "Товариства для розвою руської штуки", а саме: загострилися протиріччя між представниками різних поколінь митців. Як зазначає В. Молинь, ці протиріччя призвели до повного розколу. У виставці 1903 р. І. Труш і інші відомі митці участі не приймали.

Певний час, працюючи у Києві в якості викладача живописної школи М. Мурашка, І. Труш готує і відкриває у Львові "Першу всеукраїнську художню виставку" (1905), яка стала важливою ланкою як у процесі популяризації образотворчого мистецтва, так й у представленні Львова важливим чинником культуротворення в Україні.

Доречно, на нашу думку, звернути увагу і на наступне: саме на межі століть, протягом 1897 – 1904 рр. митець створює своєрідну галерею портретів видатних діячів української культури – "І. Франко", "В. Стефаник", "М. Лисенко", "Леся Українка", "А. Труш-Драгоманова", даючи нам змогу сьогодні побачити їх очима неперсічного живописця.

Активна участь І. Труша у теоретичному обґрунтуванні ролі театрального мистецтва в українській культурі початку ХХ ст. відбиває загальну культурологічну тенденцію того часу, а саме: непохитна віра багатьох діячів культури в просвітницько-виховний потенціал театру.

Зазначимо, що на межі позаминулого й минулого століть така віра була цілком виправданою, адже: по-перше, глядачем на театральній виставі може бути і неосвічена людина, для якої закритий, наприклад, світ книжок; по-друге, український театр, за слушним визначенням театрознавця Т. Кінзерської, здебільше робив наголос на "злитті фольклорно-пісенної основи драматургії, пізнаваних ситуацій реального життя, романтичних устремлінь героїв з принципами гри щепкінської школи (повнота внутрішнього перевтілення в образ, багатогранність і детальність у розробці характеру, життєва конкретика і типовість)" [9, 10]. Театр такої орієнтації дійсно був моделлю народного театру і задовольняв найширші соціальні верстви населення; по-третє, як правило, не маючи стаціонарного приміщення, театр постійно гастролював, а це значно розширювало простір впливу і популярність цього виду мистецтва. Так, за свідченням Т. Кінзерської, новосформована в Катеринославі трупа М. Кропивницького (1889 р.) за дуже короткий строк виступала у Катеринославі, Єлисаветграді, Харкові, Петербурзі, Тифлісі, Москві, Варшаві та ін. Так само активно гастролювали і інші українські театральні трупи, наприклад, трупа Г. Деркача та трупа О. Суслова, і Україна дійсно знаходилася, за висловом тогочасних журналістів, "у полоні театру".

У контексті зазначеного, стає зрозумілим те захоплення, з яким галичани сприйняли створення у Львові народного театру товариства "Українська Бесіда". Як зазначає театрознавець О. Боньковська: ...у театральному процесі Східної Галичини з 1864 по 1924 рр. український професіональний театр товариства "Руська бесіда", а з 1916 р. – "Українська Бесіда", без перебільшення був епіцентром її національного культурно-мистецького життя" [11, 12].

О. Боньковська, спираючись на досвід вивчення історії українського театру товариства "Руська бесіда", який накопичений завдяки статтям І. Франка, ґрунтовній роботі С. Чарнецького "Нариси історії українського театру в Галичині" (1934 р.), більш пізнім дослідженням Р. Пилипчука та Р. Кирчіва, відтворює досить насичене творче життя цього колективу. Що ж стосується українського театру товариства "Українська Бесіда", то його значення зумовлено передусім необхідністю хоча б частково зберегти український культурний простір в умовах окупованою Польщею Галичини. Важливо підкреслити, що колектив "Української Бесіди" не експлуатував фольклорно-пісенні засади театральної вистави, а презентував себе як театр європейської моделі, передусім, щодо репертуарної політики, яка базувалася і на драматургії В. Винниченка, і на п'єсах У. Шекспіра, О. Уайльда, Е. Золя, Г. Ібсена, А. Стріндберга та ін. Зрозуміло, що драматургія такого високого ґатунку сприяла формуванню яскравих творчих особистостей, передусім, О. Загарова – відомого театрального режисера, який, за висловом О. Боньковської, намагався "європеїзувати" українську сцену.

На прикладі знаменитих постатей Галичини, Волині та Буковині у цій статті ми показали, як відбувалося формування українського простору на межі кінця XIX – початку ХХ століття. Намагання ж на конкретних прикладах відтворити специфіку культурного розвитку українських регіонів означеного періоду органічно пов'язане з розглядом ціннісних орієнтацій культуротворчих процесів, які, як правило, не мали регіональних обмежень.

Використані джерела

1. Шашок М. О. Харківська естетична школа : досвід опрацювання / М. О. Шашок // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : альманах. – К. : КНЛУ, 2006. – Вип. 18. – С. 55–61.

2. Госейко Л. Український представник французького кіно авангарду / Л. Госейко // Хроніка–2000 : український культурологічний альманах. – К. : Фонд сприяння розвитку мистецтв, 1995. – Вип. 2–3. – С. 294–299.

3. Левчук Л. Харківська естетична школа: перша половина 20 ст. / Л. Левчук // Духовність українства: зб. наук. праць. – Житомир: Житомирський педагогічний інститут ім. І. Франко, 2003. – Вип. 6. – С. 52–54.

4. Горбачов Д. О. Наївність цинізм цнотливості (Давид Бурлюк-Писарчук у ролі великої дитини) / Д. О. Горбачов // Хроніка–2000 : український культурологічний альманах. – К. : Фонд сприяння розвитку мистецтв України. – 1994. – Вип. 3–4. – С. 223–236.

5. Владимирова Н. В. Західноєвропейський театр у динаміці культуротворчого процесу межі XIX – XX століть / Н. В. Владимирова. – К. : Щек, 2008. – 295 с.

6. Глембоцька Г. Історія закладу на тлі розвитку художньої освіти у Львові (середина XIX ст.–1938 р.) / Г. Глембоцька // Галицька брама. – Львів : Центр Європи, 1996. – № 20. – С. 3–5.

7. Молинь В. Мистецькі об'єднання Галичини на рубежі XIX–XX сто-літь / В. Молинь // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць. – К., 2004. – Вип. 4. – С. 69–75.

8. Зубавіна І. Б. Екранна культура : засоби моделювання художньої реальності / І. Б. Зубавіна. – К. : Інтертехнологія, 2006. – 272 с.

9. Кінзерська Т. П. Єфросинія Зарницька в українському театральному мистецтві кінця XIX – першої третини XX століть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 "Теорія та історія культури" / Т. П. Кінзерська. – К., 2002. – 23 с.

10. Алєйнікова І. На естетичному зламі "Березоля". "Сава Чалий" в режисерській інтерпретації Фавста Лопатинського /І. Алєйнікова // Мистецтвознавство України: зб. наук. праць. – К., 2004. – Вип. 4. – С. 166–170.

11. Боньковська О. О. Народний театр "Українська Бесіда" у Львові : завершальний період діяльності (1918–1924 рр.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 "Театральне мистецтво" / О. О. Боньковська. – К., 2002. – 20 с.

12. Агєєва В. П. Між екзотизмом і традицією / В. П. Агєєва // Проза про життя інших : Юрій Косач : тексти, інтерпретація, коментарі. – К. : Факт, 2003. – С. 7–15.

УДК 316.722

Юлія Анатоліївна Бабенко
здобувач Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЦІННОСТЕЙ

У статті розглянуто теоретичні аспекти дослідження цінностей. Проаналізовано низку наукових теорій зарубіжних та вітчизняних вчених щодо формування цінностей; запропоновано класифікацію цінностей крізь призму наукових досліджень; акцентовано увагу на тих цінностях, які є пріоритетними у повсякденній життєдіяльності.

Ключові слова: *цінність, культура, типологія цінностей, суспільство, особистість.*

In article consideration theoretical aspects investigate of the value's; research a few scientific theories of the foreign and motherland scientists that it formation value's; studied classifications of the value's through prism scientific investigate; accent think on there are value's which are priorities in ordinary life.

Keywords: *value, cultural, typological value's, society, personality.*

Сучасний період розбудови України як держави характеризується суттєвими змінами у всіх сферах життєдіяльності людини, які особливо позначаються на характері й структурі цінностей суспільства та окремої особистості. Проблема цінностей була і є предметом аналізу філософів, культурологів, соціологів та інших вчених. Особливої актуальності вона набула в даний час, коли відбувається переоцінка системи цінностей, принципів моральності, коли формуються нові цінності та ідеали. А тому виникає потреба у поверненні до першоджерел формування цінностей, до їх первинного трактування, що дасть змогу глибше зрозуміти теоретичну сутність цінностей.

Теоретико-методологічне обґрунтування поняття цінностей можна зустріти ще в античній класичній філософії, працях Середньовіччя, у мислителів епохи Відродження, філософів Нового часу, а також у працях М. Бердяєва, Е. Фромма, В. Франкла. Аксіологічний драматизм пронизує роздуми М. Вебера і Е. Дюркгейма, О. Шпенглера і К. Ясперса, К.-Г. Юнга і В. Дільтея, Т. Парсонса і П. Сорокіна, М. Шелера і Ю. Габермаса. Поняття цінності як філософської категорії розробляли Г. Лотце, В. Віндельбанд, Г. Ріккерт, Г. Мюнстерберг, О. Дробницький, І.Кант, А. Коршунов, а також сучасні філософи, соціологи, культурологи – О. Панарін, В. Барулін, С. Анісімов, М. Каган, Л. Мікешин, Б. Орлов, В. Сагатовський, Л. Столович.

Значний вклад у створення теорії цінностей внесли американські та західноєвропейські соціологи У.Томас, Ф.Знанецький, М. Рокіч, А. Маслоу, П. Блау. Заслуговують на увагу праці сучасних вітчизняних та зарубіжних науковців, які досліджували феномен цінності та ціннісних орієнтацій, зокрема М.Алексєєвої, І.Бичка, Г. Головних, П.Гнатенка, В. Табачковського, В.Шубіна, В.Ядова та ін. Проблема цінностей була предметом дослідження низки виконаних в Україні дисертаційних досліджень: К.Гайдукевич, Н. Костенко, А. Кавалерова, Є. Подольської, О.Плахотнюк та ін.

Науковий підхід до цінностей акцентує увагу на тлумаченні стандартів, взірців, еталонів, норм соціальної поведінки, як об'єктів мотивації та орієнтації суб'єкта діяльності. Це проблемне поле представлено дослідженнями В. Асмолова, В. Бакірова, В. Водзінської, Б. Додонова, Ю. Жукова, О. Зотової, І. Істоміна, І. Суріна, М. Лапіна, В. Оссовського, Є. Подольської, І. Попової, А. Ручки, Н. Побєди, О.Семашка, Л. Сокурянської, Л.Юлдашева тощо.

Об'єктом нашого наукового дослідження є цінності, предметом – теоретичні аспекти дослідження цінностей. Основна мета наукової статі – теоретичне дослідження цінностей крізь призму низ-

© Бабенко Ю. А., 2013

ки наукових досліджень та власних висновків. Відповідно до мети у науковій статті визначено основні завдання, зокрема: на основі вивчення джерел та наукової літератури узагальнити стан дослідницького опрацювання запропонованої проблематики; проаналізувати низку наукових теорій зарубіжних та вітчизняних вчених щодо формування цінностей; вивчити класифікації цінностей крізь призму наукових досліджень; акцентувати увагу на тих цінностях, які є пріоритетними у повсякденній життєдіяльності.

Переоцінка традиційних цінностей і виникнення нових ціннісних стратегій призводять до зміни характеру взаємодії суспільства з природою. Тому стає необхідним визначення базових аспектів формування цінностей, спираючись на основні праці науковців у сфері дослідження цінностей та ціннісних орієнтацій.

Так, М.Каган широко досліджує цінності у праці "Філософська теорія цінності" (1997). Аналізуючи передісторію та історію аксіологічної думки, використовуючи великий культурологічний матеріал, вчений запропонував оригінальний варіант аксіології культури, за якого культура розглядається ним як цілісна система норм, цінностей, ідеалів тощо, а також як творчий спосіб преддіяльності індивідів.

М. Каган зазначає, що цінність – це внутрішній, емоційно освоєний суб'єктом орієнтир діяльності людини, а тому цінність сприймається ним як його власна духовна інтенція. Роль цінностей у суспільному й культурному житті, на думку М. Кагана, двовимірна, вона виявляється у суб'єктно-об'єктних та міжсуб'єктних відносинах. Цінності скеровують, орієнтують, регулюють стосунки людей, тому сприятливе середовище для засвоєння цінностей є важливим [7, 164].

Особливу увагу треба звернути на праці І. Канта, оскільки його філософія стала зворотним пунктом у розробці проблеми цінностей, особливо у таких працях, як "Критика практичного розуму" (1788), "Основи метафізики моральності" (1785), "Метафізика моральності" (1797), "Критика здібностей судження" (1790), "Релігія у межах тільки розуму" (1793).

І. Кант розкривав поняття цінності, виходячи з етичних міркувань, водночас вважав, що цінності самі по собі не мають буття, їм притаманна лише значущість, вони суть вимоги, звернені до свободи, цілі, поставлені перед нею. Тому свобода у І. Канта – найвища цінність людини.

І. Кант паралельно розкривав поняття світогляду особистості, виділяючи чотири основні питання його формування: Що я можу знати? Що я повинен робити? На що я можу сподіватися? Що таке людина? В основі всіх питань лежать цінності, які розділяють світ, надають йому смисловий лад і полегшують орієнтацію людини у світі. Найвищою цінністю І. Кант проголошує саме людину, людське щастя і разом з тим гідність, високий моральний обов'язок, а найвищою цінністю людини – свободу.

Один із представників аксіологічної думки Герман Лотце першим спробував надати поняттю "цінність" категоріальний, філософський статус, хоча фактично біля витоків аксіології як філософської дисципліни стоїть І.Кант. З часів Г.Лотце цінності сприймаються як своєрідний "логічний кристал", який дає можливість зрозуміти глибинні процеси, що відбуваються у певній соціальній системі, виявити їх суть та відповісти на питання: куди і якою дорогою ми йдемо, що чекає на наше суспільство – злети чи падіння, розквіт чи стагнація? [13, 386].

Основними працями Г.Лотце, в яких розкривається суть поняття "цінність", є "Мікрокосм"(1856) та "Підстави практичної філософії" (1864). Вчений вводить в історію філософії нове поняття "цінність" та стверджує, що ключем для розуміння світу є світ цінностей. Цінності – це те, що не існує, проте має значну силу, за допомогою якої людина створює новий світ – світ цінностей.

В американській соціальній психології найпоширенішим підходом до вивчення цінностей є концепція М.Рокича, який запропонував конкретне визначення поняття цінностей. У його теорії під цінностями розуміють вид переконань, центральне положення в індивідуальній системі переконань. Цінності – це принципи життя, які визначають те, як необхідно поводиться людині.

Розробивши ідею про наявність термінальних та інструментальних цінностей, М.Рокич до термінальних цінностей відносив наші переконання, які відносяться до цілей або кінцевих станів, до яких прагне людина (щастя, мудрість, благополуччя тощо). Інструментальні ж цінності зачіпають подання про бажані методи досягнення термінальних цінностей (наприклад, акуратність, вихованість, толерантність тощо) [15, 50]. На базі розуміння М. Рокичем цінностей і ціннісних орієнтацій виведені поняття про культурні й індивідуальні цінності особистості.

На початку XX століття німецько-американський психолог Г. Мюнстерберг написав працю "Філософія цінностей" (1908), в якій досліджував цінності, які є породженням культури. Вчений також паралельно пише нову книгу і дає їй виразний заголовок "Основні принципи світобачення", де вперше в історії аксіологічної думки вибудовує таблицю, яка повинна була продемонструвати закономірності будови світогляду людини і її ціннісного світу [7, 15].

Із типології цінностей Г. Мюнстерберга (Табл. 1) зрозуміло, що цінності умовно поділяються на дві великі групи: цінності буття (речі, гармонія, ріст, щастя, прогрес, любов, одкровення тощо) і цінності культури (природа, всесвіт, мистецтво музика, історія, право, розум, людство тощо), які втілені як у житті, так і в культурі.

На основі концепції М.Рокича (термінальні й інструментальні цінності) Ш.Шварц (90-і роки XX ст.) розробляє новий теоретичний і методологічний підхід до вивчення цінностей. Він вважає, що найзмістовнішим аспектом, що лежить в основі розходжень між цінностями, є тип мотиваційних цілей, які вони виражають. Вчений вважає, що існують базові людські цінності, що виявляються у всіх культурах, тобто ті, що представляють універсальні людські потреби. За Шварцом, цінності особистості існують на двох рівнях: 1) рівень нормативних ідеалів (відбивають життєві принципи поводження лю-

дини) та 2) рівень індивідуальних пріоритетів (залежні від групового тиску й співвідносяться з конкретними вчинками людини).

Таблиця 1

Типологія цінностей (Г. Мюнстерберг)

Цінності	Логічні цінності	Естетичні цінності	Етичні цінності	Метафізичні цінності
І. Цінності життя	Цінності власного буття (предмети безпосереднього сприйняття)	Цінності єдності (предмети радісного переживання)	Цінності розвитку (предмети піднесення)	Божественні цінності (предмети віри)
Зовнішній світ	Речі	Гармонія	Ріст	Творчість
Найближче оточення	Люди	Любов	Прогрес	Одкровення
Внутрішній світ	Оцінювання	Щастя	Саморозвиток	Спасіння
ІІ. Культурні цінності	Цінності взаємозв'язку (предмети пізнання)	Цінності краси (предмети захоплення)	Цінності створення (предмети визнання)	Основні цінності (предмети переконання)
Зовнішній світ	Природа	Мистецтво	Господарство	Всесвіт
Найближче оточення	Історія	Поезія	Право	Людство
Внутрішній світ	Розум	Музика	Вдача	Над-Я

Узагальнюючи визначення цінностей багатьох західних теоретиків, Ш.Шварц і У.Білскі виокремлюють такі характеристики:

1) Цінності – це переконання. Це не холодні думки, коли цінності активізуються, вони змішуються з почуттями.

2) Цінності – це бажані людиною цілі й образ поведінки, що сприяє досягненню цих цілей.

3) Цінності не обмежені певними діями і ситуаціями.

4) Цінності виступають як стандарти, які керують вибором або оцінкою вчинків, людей, подій, ситуацій тощо.

5) Цінності впорядковані по важливості відносно один одного. Упорядкований набір цінностей формує систему ціннісних пріоритетів [11, 23].

Як результат, кожній людині властива індивідуальна, специфічна ієрархія цінностей, яка слугує сполучною ланкою між духовною культурою суспільства й духовним світом особистості, між буттям суспільним та індивідуальним. Дана система складається в процесі діяльнісного предметного сприйняття індивідами змісту суспільних цінностей, об'єктивованих у витворах матеріальної й духовної культури.

Слід звернути увагу на напрацювання У. Томаса і Ф. Знанецького, які також займалися дослідженням цінностей, зокрема у праці "Польський селянин у Європі й Америці" (1918-1920). У результаті проведеної наукової роботи вчені виділяють два види цінностей: цінності-норми, які викликають та відображають певні установки соціальної групи й цінності-установки, котрі лише викликають установки, але самі їх не відображають. Загалом концепція Томаса і Знанецького розроблена в руслі нормативного розуміння цінностей, де цінність розглядається як моральна установка, яка міститься у культурі.

Водночас У. Томас і Ф. Знанецький дали класичне визначення цінності, під яким розуміли будь-який факт, який має доступний членам певної соціальної групи емпіричний зміст і значення, виходячи з яких він є або може стати об'єктом діяльності особистості [14, 343].

Теоретична основа вивчення та формування цінностей була також закладена зарубіжними соціологами, зокрема Е. Дюркгеймом, М. Вебером, Т.Парсонсом. Цінність тлумачилася М. Вебером у неокантіанському сенсі. Щоб науково операціоналізувати цінність, він зосередив свою увагу на тому, що Г.Ріккерт назвав цінності – середнім царством. Іншими словами, М. Вебер аналізував царство іманентного сенсу (буття цінності) – сенсу переживань і дій людей, тобто сенсу, що суб'єктивно мається на увазі.

Апелюючи до цього поняття, Вебер фіксував найголовніше і найсуттєвіше, що, на його думку, робить людську поведінку саме дією: такою вона виявляється лише у тому випадку, коли діючий індивід пов'язує з нею суб'єктивний сенс [3, 603]. Вебер у своїй науковій теорії виходив з неокантіанської передумови, згідно з якою осмисленим кожен людський акт стає лише у співвіднесенні до цінностей, у світлі яких артикулюються норми поведінки людей і їхні індивідуальні цілі. Цей зв'язок М. Вебер докладно відслідковував у соціології релігії. Саме релігію він і розглядав в якості джерела сенсоутворюючих цінностей.

У працях французького науковця Е. Дюркгейма, зокрема: "Про розподіл суспільної праці"(1893), "Ціннісні та реальні судження"(1895), "Самогубство" (1897) особлива увага звертається на цінності, які розглядаються як елемент функціонуючої соціальної системи. За Дюркгеймом, цінності – це ідеали, колективні уявлення, які є головними стимулами поведінки людини і за якими стоять реальні та діючі колективні сили. На великих ціннісних ідеалах формуються та ґрунтуються могутні цивілізації.

Для нього питання формування цінностей полягало в тому, як у певних суспільних ідеалах побачити витоки цінностей, що мають утворюватися і як здійснюється зв'язок речей із різними аспектами ідеалу. А самим автором колективних уявлень та цінностей-ідеалів, за Дюркгеймом, є суспільство, яке втілює в них спосіб структурної організації спільної діяльності людей, де цінності є фактором усталеного та нормального функціонування соціального організму [6, 298-300].

У рамках структурного функціоналізму американського вченого Т. Парсонса цінності розглядаються як вищі принципи, на основі яких існує згода як в малих суспільних групах, так і у суспільстві в цілому. Цінності, які характеризуються як "неемпіричні об'єкти", що викликають шанобливе відношення та повагу – у цьому зв'язку беруться переважно цінності морально-релігійного порядку – надають відповідних якостей моральним нормам, які до них апелюють, додаючи їм загальнообов'язкової значимості.

Цінність як така, за Т.Парсонсом, конструюється на основі загальноприйнятих уявлень про бажане. Тому соціальні цінності – це загальноприйняті уявлення про бажаний тип соціальної системи, перш за все про суспільство в уявленні його власних членів За Парсонсом, соціальні цінності є продуктом культури, а точніше культурної традиції.

У філософії, є спеціальний розділ, що займається проблемою цінностей, – аксіологія – сфера, що розглядає об'єктивну дійсність і відношення до неї людини. В соціології – це проблема загальносоціальних регулятивних механізмів, де цінності суспільства розглядаються як складові суспільної свідомості і культури, що виконують по відношенню до особистості нормативні функції; в соціальній психології – це сфера дослідження соціалізації індивіда, його адаптації до групових норм і вимог, а в загальній психології – вивчення вищих мотиваційних структур життєдіяльності; у педагогіці – це цілий напрямок (аксіологічний підхід), у якому досліджується взаємозв'язок процесу формування ціннісних орієнтацій і педагогічного процесу.

Цінності в естетиці розглядаються як поняття, що співвідносять з поняттям "оцінка": вони характеризують з різних боків систему об'єктно-суб'єктних ціннісних відносин. Своєрідність естетичної цінності визначається специфічним характером естетичного ставлення людини до дійсності: безпосереднім, чуттєво-духовним, безкорисливим сприйняттям, орієнтованим на пізнання та оцінку змістовної форми, структури, міри організованості й упорядкованості реальних об'єктів [1, 17]. У культурології цінності слід розглядати як структурні елементи культури.

Відповідно, естетичну цінність можуть мати: предмети і явища природи, доступні чуттєвому споглядання; сама людина (її вигляд, дії, вчинки, поведінка); речі, збудовані людьми, що утворюють "другу природу"; продукти духовної діяльності (наукової, публіцистичної тощо); твори мистецтва в усьому різноманітті його видів. Наявність визначеної естетичної цінності в усіх цих об'єктів залежить від того, до якої конкретної системи соціально-історичних відносин вони включені, які ідеали служать критерієм оцінки цих об'єктів. Тому, хоча носієм естетичної цінності може бути і природний об'єкт, її зміст завжди є соціально-історичним і втілює діалектичний зв'язок класового й загальнолюдського, національного та інтернаціонального, історично сталого й мінливого, групового та індивідуального.

У застосуванні до пізнавального процесу поняття цінність також виявилося неоднозначним, багатоаспектним, фіксуючим різний аксіологічний зміст. Це, по-перше, ставлення емоційно забарвлене, яке містить інтереси, уподобання, установки, що сформувалося в ученого під впливом моральних, естетичних, релігійних – соціокультурних чинників загалом. По-друге, це – ціннісні орієнтації всередині самого пізнання, зокрема й світоглядно забарвлені, на основі яких оцінюються й вибираються форми та способи опису й пояснення, докази, організації знання, наприклад, критерії науковості, ідеали й норми дослідження. По-третє, цінності в пізнанні – це об'єктивно істинне предметне знання (факт, закон, гіпотеза, теорія) й ефективне раціональне знання (наукові методи, регулятивні принципи), які саме завдяки істинності, правильності, інформативності знаходять значущість і цінність для суспільства.

Релігія вважає, що цінності – це сукупність ідей, норм поведінки, дій, за допомогою яких відбувається задоволення духовних потреб віруючого. Релігія, будучи аксіологічною системою, виконує роль інтегратора цінностей. Інтегративним началом є віра в надприродне.

Культурологія вважає близькими категорії цінність і культура визначає цінність як поняття, що має два характерологічних аспекти:

1) дезаксіологічний (позаціннісний, об'єктивістський), за яким у культуру входить усе, створене людиною: засоби творення і знищення; літературна мова і кримінальний жаргон;

2) аксіологічний (ціннісний), коли факти культури співвідносяться з прийнятою системою цінностей і поділяються на позитивні й негативні, світлі й темні. Вартісне, переважне, бажане, благородне – усе це вказує на щось позитивне для людини і для людського життя. Іноді твердять, що природа – це дійсність поза цінностями, а культура – дійсність з позиції цінностей [4, 176].

У повсякденному вжитку цінностями вважаються речі з дуже корисними для людини властивостями. У визначенні поняття цінність, що стало предметом широких теоретичних досліджень, особливо в 60-70-х роках, багатьох наук, нема одностайної думки. Кожна з наук, торкаючись цінностей, розглядає їх із своєї точки зору. Кожна з точок зору є правомірною та заслуговує на увагу та існування.

По-різному трактують поняття цінність і дослідники, які займаються даною проблематикою. Наприклад, В.О. Ядов розглядає цінності як вищі диспозиційні рівні свідомості особистості, і разом із цим, ціннісні орієнтації – це вершина ієрархії всіх диспозицій і підрозділяються на цінності-цілі як від-

далені, так і відносно близькі і найближчі, а також цінності-засоби, які співвідносяться із нормами поведінки, які індивід розглядає у якості еталона.

Типовим визначенням цінності як деякого об'єкта можна вважати визначення, яке було дане українським вченим А.О. Ручкою. Цінність є матеріальним або ідеальним предметом, який має певну життєву значимість для даного соціального суб'єкта, тобто здатність задовольняти його потреби та інтереси [12, 148]. Такої ж точки зору дотримуються В. Оссовський, Л. Юлдашев та ін. Необхідно відзначити, що у літературі є дуже розширене тлумачення даного явища, коли під цінністю розуміється усякий предмет будь-якого інтересу, бажання, прагнення тощо.

Як зазначає В. Кремень, цінність – це не те, що можна витратити на щось, що має перехідне, вузьке значення, а те, заради чого проживається все життя. Те, чого люди хочуть заради нього самого, а не чогось іншого [9, 56].

На думку В. Сержантова, система цінностей – це сукупність речей (знаряддя та засоби праці й предмети споживання) та ідей, які з одного боку, виконують функцію регуляції суспільних зв'язків людей, а з другого – спрямовують життя індивіда, формуючи його соціально значущі домінанти.

С. Анісімов говорить про цінності як про категорії, що виражають абсолютну, ідеальну досконалість, за допомогою яких суспільство виробляє більш чи менш стабільну систему визначних цінностей, критерій оцінки найбільш важливих елементів людського буття. В. Куніцина підходить до розкриття сутності цінностей як соціального явища, яке має певну позитивну значущість для людей та є або може бути об'єктом їх діяльності [5, 54].

За радянські часи в науковій літературі термін цінність довго не використовувався, оскільки вважався "дрібнобуржуазним" поняттям. Після значної перерви вперше проблему цінностей було проаналізовано на початку 60-х років філософом В. Тугариновим у праці "Про цінності життя і культури", який розглядав цінності основою, на якій будується не лише культура, а культурне життя окремої особистості і суспільства загалом.

У дослідженнях Є.Клімова, В.Сержантова, Т.Скрябінової, В.Шадрікова цінності та ціннісні виступають як важливий механізм регуляції діяльності особистості. Варто зазначити, що в сучасній науковій літературі пропонується декілька сотень визначень поняття цінностей, які детально охарактеризувати в одній статті неможливо. Їх настільки багато, що, на думку Н. Решера, бажання різних авторів навести концептуальний порядок у сфері вивчення цінностей є, схоже, єдиною точкою опори для їх вивчення.

У сучасній соціально-філософській та культурологічній літературі існують різні точки зору на природу цінностей та їх розуміння. Зокрема, цінності розглядаються як річ, яка має певну користь і здатна задовольняти ту чи іншу потребу людини; як ідеал; як норма; як значущість чогось для людини, соціальної групи чи спільноти тощо. Але всі ці розуміння відображають певну, реальну сторону цінності, тому їх треба розглядати не як взаємовиключні, а як взаємопроникаючі.

Можна також визначити поняття цінностей у найзагальнішому вигляді й таким чином: цінності є тими явищами природи і суспільства, які корисні, потрібні людям того чи іншого суспільства чи груп, спільнот, як дійсність, цілі або ідеали. Цінності – це поняття, яке вказує на культурне, суспільне або ж особистісне значення (значущість) явищ і фактів дійсності. Саме тому при розгляді культури її визначають як систему цінностей, які становлять її основу [10, 77].

Таким чином, цінності є узагальнюючим поняттям для таких явищ духовного життя, як ідея чи ідеал, моральна норма, художній твір. Вони пов'язані з інтересами людей різними способами: через систему розподілу праці; через особистісні зв'язки, які виникають між тими, хто створює духовні цінності, й оточуючим середовищем; через визнання чи невизнання тієї чи іншої цінності з боку публіки, аудиторії, ідеології чи культури; через важелі фінансового, ідейного, соціально-психологічного впливу на внутрішній світ творця цінностей та на засоби його діяльності [2, 122].

На думку Семенченка Ф.Г. соціальна система, незалежно від масштабу, передбачає наявність певних спільних цінностей які б підтримувались всіма членами соціума і виконували роль механізму для регулювання спільної людської діяльності [13, 14].

Отже, поняття "цінність" є предметом широких теоретичних досліджень різних наукових спрямувань і не втрачає свою актуальність і досі. На сучасному етапі розвитку України як незалежної держави пожвавилися дослідження цінностей та ціннісних орієнтацій суспільства, особливо молоді. Підвищений інтерес науковців до проблеми цінностей та ціннісних орієнтацій – це результат більш поглибленого розуміння природи людського пізнання, яке в процесі трансформації набуває нових ознак та допомагає особистості пристосуватися до якісно нових соціально-культурних умов життя.

Використані джерела

1. Анікіна Т.О. Регіоналізація як пріоритетний напрям модернізації сучасної художньої освіти/Т.О.Анікіна. – Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка. – № 8 (219). – Ч. 1. – 2011. – 188 с.

2. Буслинський В.А. Філософія: навч. посібник /В.А Буслинський, В.Ю Алексєєв, П.І Скрипка, Л.М. Кусок. – К.: КСУ, 2002- 287с.

3. Вебер М. Основные социологические понятия // Вебер М. Избранные произведения: пер. с нем. / Сост., общ. ред. и послесл. Ю.Н. Давыдова; предисл. П.П. Гайденко. – М.: Прогресс, 1990. – 205 с.

4. Гіптерс З.В. Культурологічний словник-довідник / З.В. Гіптерс. – К.: ВД "Професіонал", 2006. – 328 с.

5. Гуманізація навчально-виховного процесу. Спецвипуск 4. – Ч. 2. – Слов'янськ, 2010. – 78 с.
6. Дюркгейм Э. Ценностные и "реальные" суждения // Дюркгейм Эмиль. Социология, ее предмет, метод, предназначение: Пер. с фр. А.Б. Гофмана. – М.: Канон, 1995. – 336 с.
7. Каган М.С. Философская теория ценностей. Лекции / М.С. Каган. – СПб.: ТОО ТК Петрополис, 1997. – 205 с.
8. Карандашев В.Н. Методика Шварца для изучения ценностей личности: концепция и методическое руководство/ В.Н. Карандашев. – СПб.: Речь, 2004. – 70 с.
9. Кремень В.Г. Філософія людиноцентризму в освітньому просторі /В.Г. Кремень [2-ге вид]. – К.: Т-во "Знання" України, 2010. – 282 с.
10. Лукашевич М.П. Соціологія. Загальний курс. Підручник/ М.П. Лукашевич, М.В. Туленков. – К.: Каравела, 2011. – 408 с.
11. Особливості цінностей студентської молоді [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ref.rushkolnik/ru\v47344
12. Ручка А.А. Ценностный поход в системе социологического знания/А.А.Ручка. – К.: Наукова думка, 1987. – С.132.
13. Семенченко Ф.Г. "Цінність" як предмет соціально-гуманітарної науки: теоретико-концептуальний підхід аналізу проблеми цінностей/Ф.Г.Семенченко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.politik.org.ua/vid/bookscontent. php3?b=7&c=386.
14. Томас У.Методологические заметки // Американская социологическая мысль / У. Томас, Ф. Знанецкий. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1994. – 380 с.
15. Юлдашев Л.Г. Теории ценностей в социологии: вчера и сегодня // Социологические исследования/ Л.Г. Юлдашев. – 2001. – №8. – 238 с.

УДК 7.036:316 + 7. 011.3.001″19″

Ольга Валеріївна Довга
аспірантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

МИСТЕЦТВО В СОЦІОЛОГІЧНИХ ТЕОРІЯХ XIX – початку XX століття

У статті розглядається проблема визначення ролі мистецтва у соціологічних теоріях XX століття, основні теоретичні підходи та напрями дослідження західної і радянської соціології мистецтва. На основі порівняльного аналізу робиться спроба оцінити їх значення.

Ключові слова: *мистецтво, суспільство, соціологія мистецтва, соціологічні теорії та підходи.*

The article considers the problem of determining the role of art in the social theories of the twentieth century, major theoretical approaches and directions of the research of the Western and Soviet sociology of art. On the basis of comparative analysis is done the attempt to evaluate their value.

Keywords: *art, society, sociology of art, sociological theories and approaches.*

Вплив мистецтва на різні аспекти соціального, економічного, політичного та психологічного життя суспільства залишається надзвичайно важливим. Мистецтво, в силу своєї специфічності, впливає на всі сфери свідомості та діяльності людини. Тому актуальним є звернення до детального вивчення його соціологічних проблем упродовж XIX – початку XX століття.

Метою дослідження є визначення ролі мистецтва в соціологічних теоріях у XIX – на початку XX століття. У зв'язку з поставленою метою формуються основні завдання: визначити основні теоретичні підходи та напрями дослідження західної та радянської соціології мистецтва; розглянути загальні тенденції її розвитку.

"Соціологія мистецтва – це суміжна сфера соціології та мистецтвознавства, предметом якої виступають соціальні функції мистецтва. Є декілька трактувань щодо визначення того, чим саме займається соціологія мистецтва. В широкому сенсі воно визначається як дослідження взаємозв'язків між суспільством в цілому, соціальними інститутами та мистецтвом як специфічною сферою впливу на суспільну діяльність. В більш вузькому значенні соціологія мистецтва розуміється як галузь загальної соціології, яка вивчає за допомогою сукупності методів конкретно-соціологічного дослідження, як мистецтво впливає на аудиторію, соціальні механізми і засоби розповсюдження мистецьких творів, художній смак публіки, його диференціацію, на художню продукцію" [12, 80]. Сучасний підхід до вирішення цього питання вважає доречним об'єднати обидва підходи.

У XIX столітті основи соціології мистецтва були закладені у філософії позитивізму, основоположником якої був французький вчений О. Конт. Позитивізм заперечував традиційну, класичну філософію і ставив на її місце "позитивну науку". О.Конт розумів соціологію як емпіричну науку, яка повинна будуватися на емпіричних спостереженнях і статистичній обробці їх результатів. Завдання цієї філософії – полишити людину мислення і свідомості, щоб позбавити її хвилювань і сумнівів. Філософія займає особливе місце в системі суспільної свідомості, але вона як наука є неспроможною, бо її предметом виступають "метафізич-

© Довга О. В., 2013

ні проблеми". На думку О. Конта, ці проблеми виходять за рамки об'єктивної реальності. Більш того, вони не вирішуються відомими формами і методами наукового пізнання. Все містичне, міфічне і метафізичне слід усунути з науки. Пізнанню підлягають лише факти емпіричного досвіду, явища, а не сутності.

У теоретичній спадщині О. Конта зустрічаються положення, які стосуються соціологічного підходу до мистецтва. Він вказує на зв'язок мистецтва з суспільною свідомістю: мистецтво охоплює те, що найбільш загально та чітко виражене в цій свідомості. Говорячи про завдання мистецтва, О.Конт вважає, що воно повинне розвиватися відповідно до духу нового часу: сприяти утвердженню буржуазного устрою і його культури, активній популяризації інтелектуальних та моральних цінностей.

Редукціонізм, властивий позитивізму, найбільш яскраво проявився у творчості англійського вченого Г. Спенсера, особливо в його соціології. Всі соціальні явища він тлумачить суто біологічно. Вчений уподібнює суспільство живому організму. Його соціологія мистецтва побудована на теорії гри та еволюції. Він показує, що закони біологічної еволюції діють і в художній сфері. Розвиток мистецтва, за Г. Спенсером, йде шляхом відокремлення естетичної мети мистецтва від неестетичної, поки воно починає виявляти свою ігрову сутність. Це приводить Г. Спенсера до виправдовування теорії "мистецтво для мистецтва".

У Франції інтерес до мистецтва відобразився в трактаті П.-Ж. Прудона "Про принципи мистецтва та його соціальне призначення". Він підкреслює тісний взаємозв'язок мистецтва та суспільства, тому що в матеріальному мистецтві виступає все соціально цікаве. "Ми вимагаємо від них не їх власних вражень, а своїх; вони не для себе малюють, співають та грають, а для нас…" [8, 176]. З цих позицій Прудон різко критикує принцип "мистецтво для мистецтва". Однак протиставлення особистісного соціально важливому привело його до спрощення соціологічного аналізу.

У цей час в Росії важливими є естетичні погляди М. Г. Чернишевського. Він вважає, що головними чинниками, які формують моральну свідомість, є природні потреби, а також громадські звички і обставини. Його етика ґрунтується на концепції "розумного егоїзму" і антропологічному принципі. Людина як біосоціальна істота належить до світу природи, детермінуючи його сутність, і взаємодіє в суспільних відносинах з іншими людьми, в яких вона реалізує споконвічне прагнення своєї натури до задоволення. Внесок Чернишевського у світову естетичну думку визначався тим, що він підходив до вирішення багатьох актуальних проблем мистецтва з позицій матеріалістичної філософії, коли в сфері естетики панувала ідеалістична теорія, що спиралася на вчення філософа-ідеаліста Гегеля. Основні положення естетики Чернишевського відображені в його дисертації "Естетичне відношення мистецтва до дійсності" (1855), в якій він приходить до висновку, що прекрасне – це життя. Своє розуміння прекрасного Чернишевський засновує на переконанні про первинність матерії, реального світу. За переконанням вченого, дійсність завжди вище мистецтва. Ця дійсність, цей світ прекрасні самі по собі, а не як відблиск якоїсь ідеї. Він чітко формулює мету і завдання мистецтва. Мистецтво – це відтворення всього, що цікаво для людини в житті. Провідну закономірність розвитку російської літератури Чернишевський вбачав у її зближенні з дійсністю, у поглибленні критичного реалізму і народності. Погляди Чернишевського на мистецтво є позитивістськими – мистецтво подібно науці і має відтворювати справжню дійсність.

Важливим є те, що Чернишевський був соціологом в країні, де соціологія довгий час офіційно не визнавалася та не мала статусу самостійної науки. Однак ідеї О. Конта не були сприйняті вченим, він не був готовий, за своїм переконанням, стати засновником нової науки в Росії.

Основоположником соціології мистецтва вважають представника буржуазного позитивізму, французького теоретика І. Тена, який виклав свою концепцію в курсі лекцій, прочитаних ним у Школі витончених мистецтв у Парижі (1864), а також в книзі "Філософія мистецтва" (1865-1869). Він створив позитивно-ідеалістичну соціологію мистецтва, яка використовувала природно-наукові терміни і намагалася стати об'єктивною наукою. В своїй основній праці "Філософія мистецтва" І. Тен розробляє натуралістичний метод вивчення мистецтва. Природно-наукове розуміння причинності він намагається перенести на вивчення суспільної свідомості. І. Тен стверджував, що художній твір, стиль і манера художника повністю визначаються "загальним станом розумового і морального розвитку" свого часу. Згідно з теорією детермінованості (від лат. determinare – "визначати") – зумовленості, "твори людського розуму, як і твори живої природи, пояснюються лише своїм середовищем" [10; 5, 7]. Вчений відмічав зв'язок мистецтва не тільки з духовним життям суспільства, а й з його психологією, яка забезпечує збіг загальних рис, які виділяються митцем, зі смаками публіки. І. Тен доводив положення своєї теорії на прикладах з історії мистецтва.

На основі філософського позитивізму О. Конта та естетичних поглядів І. Тена виникає натуралізм як пізня стадія розвитку реалізму (позитивізму) в літературі кінця XIX – початку XX століття. Першим термін "натуралізм" використав для позначення власної творчості Е. Золя – автор теоретичних праць "Експериментальний роман" (1880), "Романісти-натуралісти" (1881) і "Натуралізм в театрі" (1881). Творчість Е. Золя користувалася популярністю в Росії на декілька років раніше, ніж у Франції. Важливим було спілкування Е.Золя з І. С. Тургенєвим.

Натуралізм виник під впливом бурхливого розвитку природничих наук, в результаті чого відбувалося перенесення наукових методів спостереження і аналізу до області художньої творчості. Його представники прагнули до найбільш безпристрасного і об'єктивного відтворення реальності літературними методами, до перетворення романів в "документ" про стан суспільства в певному місці і часі. Людина і її вчинки розумілися як зумовлені фізіологічної природою, спадковістю і середовищем – соціальними умовами, побутовим і матеріальним оточенням.

У своєрідну школу за межами Франції натуралізм склався в Італії (веризм) і в США. Американські письменники-натуралісти – Т. Драйзер, С. Крейн, Фр. Норріс, Дж. Лондон, Дж. Стейнбек – нещадно фіксували реалії повсякденного життя суспільства на полях бою і міських окраїнах. Загалом їх твори ще більш песимістичні, ніж романи Е. Золя. Веризм – реалістичний напрям в італійській літературі, музиці та образотворчому мистецтві кінця XIX століття (Дж. Верга, Л. Капуана, Д. Чамполі, П. Маскан'ї, Дж. Пуччіні, Р. Леонкавалло).

Першою спеціальної працею з соціології мистецтва вважають трактат "Мистецтво з точки зору соціології", опублікований французьким філософом Ж.-М. Гюйо в 1889 році. Головним завданням Гюйо було розглянути естетичне у його зв'язку з суспільством, яке, на його думку, виникло з двох начал – договору людей про сумісну діяльність та із існування біологічних основ соціальності. З еволюцією суспільства мистецтво отримує розвиток саме "життєвих імпульсів соціальності", а також характеризується єдністю волі, відчуттів та почуттів, тобто симпатії. Головна соціальна роль мистецтва – створення симпатії в суспільстві. В своїй праці "Мистецтво з точки зору соціології" Гюйо показує, що мистецтво соціальне за походженням, ціллю, сутністю. Він вважає, що "мистецтво – це концентроване життя" [3, 100]. Ця ознака пояснює довгу історію існування мистецтва, його перехід із століття в століття, служіння людям в якості зразка для наслідування, порадника та вчителя.

Естетична концепція Ж.-М. Гюйо була свідомо задумана як певний синтез філософського, соціологічного, психологічного і соціально-психологічного підходів до мистецтва. Тому естетичні принципи французького філософа викликали відгуки серед таких авторів, як Л. Толстой, Е. Анічков, А. Миронов, В. Фаусек, В. Гаузенштейн, Г. Плеханов. Так, Л. М. Толстой розділяє його точку зору щодо визначення краси і мистецтва, погоджується з думкою про те, що саме "мистецтво піднімає людину з особистого життя в життя всезагальне завдяки однаковим почуттям" [15, 108]. Прогрес мистецтва, на думку В. Гаузенштейна, також багато в чому вимірюється ступенем симпатії, яку воно викликає. І це допомагає йому успішно виконувати своє основне завдання – поширення естетичної соціальності. Г. В. Плеханов аналізує деякі роботи Гюйо і, хоча він не погоджується з його поглядами, відзначає, що його роботи є надзвичайно актуальними і сприяють подальшим дослідженням.

Соціально-філософські погляди Ж.-М. Гюйо були досить специфічні за своїм характером: з одного боку, пов'язуючи себе з позитивістської традицією, філософ продовжує теоретичну розробку намічених у ній проблем, з іншого – поряд з Ф. Ніцше виступає в якості засновника "філософії життя".

Ідеї Гюйо набули завершеності і розвитку у працях французького вченого Ш. Лало, який вважав, що мистецтво суттєво впливає на суспільство. Виникнення мистецтва, на його думку, пов'язане з працею, він показує як поступово відбувається процес розподілу художньої праці. Цей процес ускладнює можливість митців жити за рахунок своєї роботи, оскільки погляди публіки формуються інститутом посередників (критиками, видавництвами, інтерпретаторами), який діє, як правило, в інтересах пануючої верхівки. Ш. Лало виділяє п'ять функцій мистецтва, вводить критерії естетичного та неестетичного, а також соціологічного ставлення до дійсності і мистецтва, механізм специфічного функціонування мистецтва в суспільстві.

Слід відзначити, що по своєму впливу на суспільство, по силі і глибині філософської думки російська художня література часто перевершувала професійну філософію. Так, у своїх творах Ф. Достоєвський і Л. Толстой поставили ключові питання людського існування.

Ф. М. Достоєвський намагався примирити народ і інтелігенцію, традиційну російську релігійність і новоєвропейску освіченість, слов'янофільські і західні традиції в ім'я морального "оздоровлення" російського суспільства. Він порушив питання про антропологічне коріння соціального зла, про самоцінність особистісної свободи і про необхідність етичного фундаменту, без якого ця свобода перероджується в руйнівне і асоціальне свавілля. У романі "Злочин і покарання" Достоєвський як би передбачає імморалізм ніцшеанської "надлюдини", показує глибинну необхідність етичного початку, яка настільки ж невід'ємна від людської особистості, як і свобода волі. Він ставить своїх героїв в екстремальні умови, проводить над ними жорстокий експеримент, щоб з'ясувати, де та трагічна межа, за якою втрачається людяність, і зло насувається безповоротно. У пошуках виходу Достоєвський звертається до ідеалу "позитивно прекрасної людини", яка перебудовує стосунки з оточуючими за принципом самовіддачі і прощення. Він покладає великі надії на російський народ як на месіанського носія вищої духовної істини, що втрачена Заходом, і на патріархально-монархічні основи. Національне покликання Росії він бачить у християнському безкорисливому примиренні народів.

Важливими є естетичні погляди на мистецтво і Л. М. Толстого. Свою точку зору він виразив вже в своїй першій статті по естетиці "Для чого пишуть люди?" (1851), а потім у щоденниках, листах, художніх і публіцистичних творах, трактаті "Що таке мистецтво?". Питання мистецтва і літератури, порушені в естетиці Толстого, тісно пов'язані з основними соціальними проблемами XIX століття. Однією з найважливіших проблем творчості Толстого є проблема народу, а в його естетиці – проблема народності мистецтва і літератури. Мистецтво повинне служити народу, бути для нього доступним і зрозумілим. У трактаті "Що таке мистецтво?" автор пише про те, що для художника є надзвичайно цікавим життя і діяльність працюючих людей. Тому від творів мистецтва вимагається не витонченість техніки та форми, а ясність, простота і стисліть. Визначаючи цілі і завдання художньої діяльності, Толстой підкреслював, що мистецтво та література мають високе призначення і покликані стверджувати добро та чесно і безкорисливо служити людям. Він вважає, що вищим покликанням людини є моральь-

на діяльність, якщо всі будуть добрі, все буде красиво. Краса – головна ознака мистецтва. "Для того, щоб точно визначити мистецтво, – говорить Толстой, – треба насамперед перестати дивитися на нього як на засіб насолоди, а розглядати мистецтво як одну з умов людського життя. Розглядаючи ж так мистецтво, ми не можемо не побачити, що мистецтво є одним із засобів спілкування людей між собою" [15]. Толстой вважав мистецтво, як і науку, необхідною умовою людського життя, бо якщо не було б науки і мистецтва, не було б людини і людського життя.

Дещо іншою була ситуація на території України. Традиції соціомистецького напряму в Україні були започатковані в XIX столітті. Соціологічний підхід до аналізу мистецтва і художньої культури реалізується у творчості І. Франка, Л. Українки, М. Коцюбинського, М. Грушевського.

Наприкінці XIX – на початку XX століття на розвиток естетичних поглядів на Україні значний вплив мали ідеї російських революційних демократів, особливо М. Чернишевського.

Так, І. Франко виступав проти ідеалізму, пропагував ідеї соціалізму, значний вплив на нього спричинила спадщина Т. Шевченка, знайомство з російською реалістичною літературою і матеріалістичною естетикою В. Белінського, М. Добролюбова, М. Чернишевського та марксистським вченням. Франко розглядав літературу як невід'ємну частину соціального життя. Як матеріаліст він проголошував пріоритет життя перед мистецтвом. Вважав, що мистецтво як форма суспільної свідомості основується на матеріалі реальної дійсності, а духовний та культурний розвиток залежить від економічних та політичних факторів. На його погляд, література, як і наука, повинна збирати та описувати факти повсякденного життя, аналізуючи їх та роблячи висновки. Завдання автора якомога реалістичніше відображати життя у своїх творах, тоді вони будуть більш живими та сучасними. Також важливим є розуміння Франком "аналізу душі людини", в цьому питанні його увагу привертали твори Л. Толстого та Ф. Достоєвського – своїм інтересом до "діалектики душі" героїв, співчуттям та любов'ю до людей. Франко вважав, що факти суспільного життя відображаються в душі та свідомості людини і в ній же зароджуються нові події соціального життя.

В українській літературі кінця XIX – початку XX століття яскраво виявляється вивчення та розкриття внутрішніх душевних конфліктів, психологічний аналіз повсякденного життя звичайних людей, що проявилося в творчості Л. Українки, М. Коцюбинського, В.Стефаника та інших.

Соціологія мистецтва як самостійна галузь дослідження виділяється наприкінці XIX століття та активно продовжує розвиватися у XX столітті. Початок століття став важливим та переломним етапом у свідомості людства. Відбувається переосмислення загальнолюдських цінностей, втрата віри в Бога, відкриття безмежних можливостей людини, зростання ролі техніки та науки у повсякденному житті, безкінечні політичні катаклізми – все це призводять до духовної кризи та пошуку нових ідеалів, що, звісно, відобразилося в основних положеннях соціології мистецтва.

У XX столітті соціологія мистецтва поступово створює власну теорію з урахуванням взаємозалежності рівнів соціомистецького знання, взаємозв'язку соціологічного і художнього, соціального і соціологічного. Впродовж першої третини XX ст. у західній соціології мистецтва відбувається формування та диференціація у самостійну сферу досліджень соціології літератури (Р. Ескарпі, Л. Гольдман, Б. Берельсон, Л. Ловенталь), соціології театру (Ж. Дювиньо), а в 40-50-х роках – соціології музичного мистецтва (Т. Адорно). Проаналізувати зв'язок різних видів мистецтва з соціальним життям стало завданням цих галузей, що ми проаналізуємо в наступних дослідженнях.

Використані джерела

1. Вопросы социологии искусства: Теоретические и методологические проблемы // Отв. ред. Н. Н. Корниенко. – М.: Наука, 1979. – 351 с.
2. Гаузенштейн В. Искусство с точки зрения социологии /Гаузенштейн В. – М., 1964.
3. Гюйо М. Искусство с точки зрения социологии /Гюйо М. – СПб.: Изд. Л. Ф. Пантелеева, 1891. – 361 с.
4. Давыдов Ю. Н. Труд и искусство: избранные сочинения/ Ю. Н. Давыдов; сост. В. В. Сапов. – М.: Астрель, 2008. – 670 с.
5. Жидков В. С. Искусство и общество /Жидков В. С. – СПб.: Алетейя, 2005. – 589 с.
6. Перов Ю. В. Художественная жизнь общества как объект социологии искусства /Перов Ю. В. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1980. – 188 с.
7. Перов Ю. В. Что такое социология искусства? /Перов Ю. В. – Л., 1970. – 40 с.
8. Прудон П. Ж. Искусство, его основание и общественное назначение / Прудон П. Ж. – СПб., 1865.
9. Семашко О. М. Соціологія мистецтва [Текст]: навчальний посібник для ВНЗ культури і мистецтв / О. М. Семашко; Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв. – 2-ге вид., випр. і доп. – Л.: Магнолія плюс; Л.: Видавець СПД ФО В. М. Піча, 2006. – 244 с.
10. Тэн И. Чтения об искусстве /Тэн И. – М., 1874. – 372 с.
11. Фриче В. М. Социология искусства /Фриче В. М. – М.: Едиториал УРСС, 2003. – 204 с.
12. Большая советская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия. 1969 – 1978. Т. 24. КН.1. 1976.
13. Русская философия: Энциклопедия / Под общ. ред. М. А. Маслина. Сост. П. П. Апрышко, А. П. Поляков. – М.: Алгоритм, 2007. – 736с.
14. Кашина Н. В. Эстетика Ф. М. Достоевского: Учебное пособие (2-е изд.) /Кашина Н. В. – М.: Высшая школа, 1989. – 288 с.
15. Вопросы философии и психологии // Толстой Л. Н. Что такое искусство? – М., Кн. 5. 1890. – 134 с.

УДК 168.522

Віктор Михайлович Романуцький
начальник Академічного ансамблю
пісні й танцю МВС України,
заслужений працівник культури

КОНТИНУУМ "ІНДИВІДУАЛІЗМ – КОЛЕКТИВІЗМ" ЯК ОСНОВНИЙ ВИМІР СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ (за Г. ХОФСТЕДЕ)

У статті проаналізовано особливості характеристики категорій індивідуалізм-колективізм у культурних патернах, запропонованих нідерландським дослідником Г. Хофстеде. Представлені різні дослідницькі позиції щодо аналізу результатів дослідження голландського вченого.
Ключові слова: *культура, Г. Хофстеде, культурний патерн, індивідуалізм-колективізм.*

The paper analyzes the characteristics of particular categories of individualism-collectivism in cultural patterns proposed by Dutch scholar G. Hofstede. Presented various research positions on the analysis of the Dutch research scientist.
Keywords: *culture, G. Hofstede, cultural pattern, individualism-collectivism.*

Домінуюча у сучасній науці культурцентристська парадигма наголошує на визначальному впливі культури на умови життєдіяльності людей, що змушує переорієнтовувати наукові погляди з аналізу політичного і економічного контексту в соціокультурний, наголошуючи на пріоритетному дослідженні культурно-ментальних чинників. Саме останні в межах конкретної культури не тільки впливають на формування ціннісних орієнтацій та диспозицій, а й визначають відповідні ціннісні експектації (очікування), які, у свою чергу, вимагають для їх задоволення відповідного типу економічної і політичної організації.

У 60-70-х роках XX століття голландський соціальний психолог та антрополог Герт (Герард Хендрик) Хофстеде на основі проведених досліджень визначив показники, які дали змогу встановити основні культурні виміри (Cultural Dimensions) для характеристики культурних особливостей. На основі 14-річних напрацювань автора виникла параметрична теорія виміру культур, яка стала підґрунтям для оцінки міжкультурних відмінностей.

Культуру Г. Хофстеде визначив як колективну ментальну запрограмованість, світосприйняття, спільне з іншими представниками відповідної нації, регіону, групи, яке відрізняє нас від інших та дає змогу говорити про ментально-культурні відмінності. Запропоновані дослідником культурні виміри смілливо можна вважати патернами (англ. patterns), які сучасна наука визначає як структурні зразки культури, стереотипи поведінки тощо, сформовані в певній культурі.

Результати досліджень автор оприлюднив в основних працях "Наслідки культури" ("Culture's Consequences", 1980) та "Виміри національних культур в п'ятдесяти країнах і трьох регіонах" ("Dimensions of national cultures in fifty countries and three regions", 1983). Спочатку дослідження передбачало опитування 116 тисяч працівників представництв компанії "IBM" у п'ятдесяти країнах, але згодом перелік було доповнено ще двадцятьма країнами.

До досліджень культурних відмінностей дослідники зверталися і раніше, про що, зокрема, свідчать напрацювання дослідника міжкультурної комунікації Е. Холла та класиків теорії ціннісних орієнтацій Ф. Клакхона і Ф. Стродбека та ін. Та саме застосування корелятивно-статистичного та факторного аналізу дало змогу Г. Хофстеде не тільки на основні кількісного аналізу низки опитувань з'ясувати ментально-культурні відмінності представників різних країн, а й здобути звання "батька-засновника" етнометрії як напряму крос-культурних досліджень, що аналізує ментальні характеристики різних етносів з використанням математичних методів [3]. Також саме Г. Хофстеду належить ідея розрізняти культури колективістські і індивідуалістські. Дослідження континууму колективізму-індивідуалізму найбільш розповсюджені серед психологів, соціологів, економістів та культурологів. Нині індивідуалізм і колективізм визнані фундаментальними характеристиками, застосовними до всіх суспільств світу, а їх дослідження займає значне місце, особливо в крос-культурній психології [6].

На думку Г.Хофстеде, кожне суспільство має низку проблем, для розв'язання яких і знаходить оптимальні рішення й умови побутування, не завжди зрозумілі іншим культурам. Однак саме вони і становлять ціннісне підґрунтя національної культури, яке відрізняє її від інших культур. Тому говорити про переваги будь-якого світосприйняття або облаштування власного життя в умовах конкретної культурної спільноти чи країни не тільки некоректно, а й неможливо з погляду на суб'єктивність сприйняття та подальшої оцінки.

Саме про це дослідник, ґрунтуючись на власному досвіді, наголошує у передмові до видання своєї книги. Так, придбані ним в різних країнах карти світу, хоча й мали однаковий дизайн, проте відрізнялися розташуванням материків. На європейській карті Європа і Азія – у центрі, Південна і Північна Америка – на Заході. На другій карті (з Гавайїв) у центрі – Тихий океан, який зміщує вліво Азію і Африку,

© Романуцький В. М., 2013

а вправо – обидві Америки. Маленька Європа ледь вирізняється високо зліва. Третя карта (Новозеландська) схожа на другу, однак у перевернутому вигляді: Північ – на Півдні і навпаки. Європа, відповідно, – маленька внизу справа. Г. Хофстеде підкреслює, що всі зображення є правильними, оскільки Земля кругла, а тому визначення її центру – результат конкретних уподобань, які, як зрозуміло із зображень, залежать від центристського світосприйняття представників тих народів, які її створювали.

Відтак, саме обґрунтування Г. Хофстедом основних патернів культурних відмінностей, які спрямувати дослідницьку увагу в нове методологічне русло, дає підстави знову і знову звертатися до ключових моментів його напрацювань, особливо в аспекті крос-культурних досліджень, що й актуалізує мету нашого дослідження.

Загалом запропоноване дослідником анкетування передбачало відповіді за такими полярними кластерами: дистанціювання від влади – сприйняття влади (рівність-нерівність); індивідуалізм (відособлення) – колективізм; жіночність – маскулинність; уникнення невизначеності – толерантність до невизначеності; стратегічне мислення ("конфуціанський динамізм", орієнтація на майбутнє); стриманість – нестриманість.

Науковці по-різному визначають запропоновані Г. Хофстедом параметри, тому їхня кількість часто змінюється – від 4 до 6. Існують дані, що спочатку параметрів було 4, а згодом у спільному дослідженні з М. Бондом у 1991 р. було виокремлено п'ятий параметр – довгострокову орієнтацію. Однак у всіх переліках присутня категорія "індивідуалізм-колективізм". Її Г. Хофстеде виділяє як другу незмінну глобальну характеристику культур. Саме на її обґрунтуванні дослідником ми зупинимо свою увагу, визначивши останнє як мету дослідження.

Всі культури класифікуються як індивідуалістські або колективістські на основі таких ознак: тип взаємозв'язків індивідів з групою і суспільством; самосвідомість і соціальне сприйняття; прийняття рішень і відношення до конфлікту; відношення до освіти; норми і правила поведінки та взаємовідносин між індивідами; роль держави і принципи правового регулювання взаємопов'язані; уявлення про світоустрій, соціальну і природну діяльності [6].

В індивідуалістських суспільства люди керуються власними інтересами та цілями. Серед основних цінностей таких суспільств домінують: повага до прав людини та висока цінність окремого людського життя. На противагу таким суспільства колективістські передбачають повне "занурення" від народження в інтереси своєї групи (сім'ї, клану тощо) в обмін на безпеку (хоча часто й відносну). Власні інтереси майже не враховуються, якщо суперечать або не підтримуються групою.

Загалом патерн індивідуалізм-колективізм характеризує рівень бажання і схильність членів суспільства об'єднуватися в групи. До речі, вважається, що до колективістських суспільств належить більшість сучасних культур.

Варто також підкреслити, що запропоновані Г. Хофстедом патерни – відносні, оскільки у будь-якій культурі присутні протилежні орієнтації, однак рівень їх вираження та співвідношення значно відрізняється.

Сучасні автори по-різному опрацьовують результати досліджень, систематизовані Г. Хофстедом. Так, у Таблиці 1 на основі досліджень Г.Хофстеде представлені основні відмінності суспільств, запропоновані російською дослідницею Л. Куліковою у праці "Міжкультурна комунікація" [2].

Таблиця 1

Основні відмінності суспільств різного типу

Колективістські культури	Індивідуалістські культури
Велика сім'я і "ми-групи" як домінуючий тип соціальних зв'язків	Нуклеарна (мала) сім я і власне "Я" визначають тип соціальних відносин
Протиставлення "ми-свої" – вони-чужі"	Диференціація "Я"–ідентичностей на основі індивідуальних якостей
Належність до групи – основна ознака самоідентифікації	Власні досягнення є основною ознакою самоідентифікації
Мислення з дитинства у "ми"–категоріях	Усвідомлення свого "Я" з дитинства
Високо цінується слідування гармонії в групі і ухилення від конфронтації у спілкуванні	Високо цінуються власна думка і точка зору
Процес комунікації зумовлений високим контекстом	Процес комунікації зумовлений низьким контекстом, переважає вербальний стиль комунікації
Вчинки окремих членів групи загрожують втратою "обличчя" всієї групи	Порушення правил і вчинки пов'язані з відчуттям провини та втратою самоповаги
Головний механізм соціального контролю – сором	Провина як основний регулятор поведінки
Ціль виховання – отримання готових знань, які дають змогу стати повноцінним членом колективу	Концепція виховання полягає у формуванні навичок самостійного навчання, постійне підвищення кваліфікації
Диплом про освіту розцінюється як "пропуск" в високостатусну групу	Свідоцтво про освіту підкреслює рівень індивідуального успіху і професійної цінності

Рекомендації знайомих та родинні зв'язки відіграють велику роль у вирішенні виробничих питань	Кадрові питання регулюються на основі приписів та об'єктивних критеріїв кандидатів
Міжособистісні відносини цінуються більше, ніж справа	Виконання завдання превалює над особистісними взаємовідносинами
Переважають колективні судження і рішення	Цінуються самостійність та індивідуальна ініціатива
Домінуюча роль держави в економіці	Обмежена роль держави
Низька доля валового національного продукту на душу населення	Висока доля валового національного продукту на душу населення
Держава контролює ЗМІ	Вільна преса
Пріоритет ідеології рівності	Ідеологія особистісної свободи
Мир і гармонія в суспільстві вважаються найбільшим досягненням	Саморозвиток індивідуальності кожного – мета суспільного розвитку

На нашу думку, цікавим результатом опрацювання досліджень Г. Хофстеде є Таблиця 2 [7].

Таблиця 2

Характеристика суспільств з високим і низьким значенням індексу індивідуалізм-колективізм

Високий колективізм/низький індивідуалізм	Високий індивідуалізм/низький колективізм
Консерватизм (Шварц)	Афективна та інтелектуальна автономія, егалітаризм (Шварц)
Особистісні відносини, походження, партикуляризм (Тромпенаарс)	Планування, універсалізм, досягнення (Тромпенаарс)
Поняття "ми"	Поняття "я"
Гемайншафт (Тьонніс) – община	Гезельшафт (Тьонніс) – суспільство
Колективістська орієнтація (Парсонс, Шилс)	Особистісна орієнтація (Парсонс, Шилс)
Ціннісні стандарти відрізняються для ін-груп та аут-груп (Парсонс, Шилс)	Ціннісні стандарти повинні застосовуватися до всіх: універсалізм (Парсонс, Шилс)
Ідентичність грунтована на соціальній системі	Ідентичність грунтована на індивіді
Культури "сорому" (Бенедикт)	Культури "провини" (Бенедикт)
Високо-контекстуальна комунікація (Холл, 1976)	Низько-контекстуальна комунікація (Холл, 1976)
Емоціональна залежність індивіда від інститутів та організацій	Емоціональна незалежність від інститутів і організацій
Акцент на приналежності: ідеал членства	Акцент на індивідуальній ініціативі та досягненнях: ідеал лідерства
В особисте життя втручаються інститути та організації	Право на особисте життя
Виживання	Гедонізм
Діяльність визначається обставинами, контекстом, середовищем	Самостійна діяльність
Експертиза, порядок, обов'язки, безпека забезпечуються організацією або кланом	Автономія, різноманіття, задоволення, індивідуальна безпека
Традиційне суспільство	Модерністське або пост-модерністське суспільство (Інглхарт)

Така систематизація буде корисною для визначення подальших перспектив дослідження колективізму-індивідуалізму як основних вимірів культури з урахуванням в її даних напрацювань інших дослідників даного патерна Т.Парсонса, Ф.Тьонісса, Ф. Тромпенаарса, Ш. Щварца, Е. Шилса, Е. Холла, Р. Бенедикта, Р. Інглхарта.

Г.Хофстеде підкреслює, що характеристика індивідуалізм-колективізм в контексті культурних відмінностей не має політичних конотацій, оскільки йдеться не про "відношення державної влади до особистості, а про вплив групи на особистість. В культурах колективістського типу людина з народження інтегрована в замкнуті, усталені "ми-групи"[2]. Хоча, як видно з досліджень Г. Хофстеде, на перший погляд політичний патерн дистанція влади (велика-мала) тісно корелюється з показником індивідуалізму-колективізму. Країни з високим індексом дистанції влади, як правило, – колективістські, з низьким – індивідуалістські. Тому ці позиції у характеристиках часто використовують поряд, оскільки дистанція влади вказує на ієрархію. Саме високий показник індивідуалізму та дистанції влади свідчать про свободу і демократію, що є базовими для розвинених західних суспільств. Не дарма дослідники пропонують ці дві незалежні ментальні характеристики застосовувати для аналізу Західних і Східних цивілізацій, визначаючи їх як ментальні карти світу [3].

Дослідження Г. Хофстеда вплинули насамперед на визначення особливостей організаційно-корпоративної культури у менеджменті. Прикладом відмінностей у якій щодо патерна колективізм-індивідуалізм можуть слугувати дані Таблиці 3 [5].

Таблиця 3

Особливості організаційної культури

Культура з розвинутим колективізмом	Культура з розвиненим індивідуалізмом
Ціннісні стандарти відрізняються всередині групи і поза нею: сепаратизм	Одні цінності застосовуються до всіх: універсалізм
Інші люди оцінюються як члени групи	Інші оцінюються як потенціальні ресурси
Більш важливі взаємовідносини між людьми, ніж завдання	Більш важливі завдання, ніж взаємовідносини
Відносини між роботодавцями і найманим працівником ґрунтуються на моральній моделі	Відносини між роботодавцями і найманим працівником ґрунтуються на розрахунку

Також варто згадати про вплив досліджень Г. Хофстеде на формування не лише кроскультурних досліджень, а й порівняльної політології. Так, відомою є методика Хофстеде-Боллінже, на основі якої було проаналізовано більше 100 країн, що дало змогу виокремити серед них 8 типів, які у межах нашого дослідження представляють безспірний дослідницький інтерес, позаяк дають змогу уявити особливості індивідуалістсько-колективістських переваг відповідних культур.

Відтак до першої групи входять Бельгія, Іспанія і Франція. Рівень індивідуалізму в цих країнах можна визначити як такий, що коливається в межах від помірного до високого. Ці культури визначені як індивідуалістсько-романські. Їм притаманні таки риси, як відособленість, лояльність до власних переконань, горизонтальний колективізм суверенних особистостей.

Друга група – Португалія і деякі латиноамериканські країни. Це культури корпоративно-романського типу. Їм притаманні значний рівень ієрархії, низький рівень індивідуалізму, об'єднання людей через їх роз'єднання за соціальними і професійними критеріями, лояльність до корпорації, домінування у прийнятті рішень принципу більшості й старшинства.

Третя група – Австрія, Німеччина і Швейцарія. Це культури організаційно-управлінські. Їм притаманні низький рівень ієрархії, помірний рівень індивідуалізму.

Четверта група – Данія, Норвегія. Фінляндія і Голландія. Це країни корпоративно-скандинавського типу. Їм притаманний низький рівень ієрархії, рівень індивідуалізму коливається в межах від помірного до високого, вільне і відкрите об'єднання людей зі збереженням індивідуальних відмінностей, домінує принцип більшості, в основі суспільства –загальнолюдські норми моралі.

П'ята група – Великобританія, Австралія та Канада. Це культури англосаксонсько-індивідуалістського типу. Їм притаманні високий рівень індивідуалізму, а рівень ієрархії коливається в межах від помірного до низького.

Шоста група – Греція, Туреччина, Ліван та Іран. Це культури еллінсько-семітського типу. Їм притаманний високий рівень ієрархії, низький рівень індивідуалізму.

Сьома група – Японія з корпоративно-сінтоїстською культурою. Їй притаманний помірний рівень ієрархії та індивідуалізму.

Восьма група – Пакистан, Індія, Тайвань, Таїланд, Філіппіни і Сінгапур. Це країни корпоративно-азійської культури. Їм притаманний високий рівень ієрархії, низький рівень індивідуалізму [1].

За параметрами "дистанція влади" та "індивідуалізм – колективізм" з'ясовано, що культуру Канади, США, Великобританії, Нідерландів, Норвегії, Швеції, Данії, Австралії характеризують низька дистанція влади та індивідуалізм. За цими ж патернами культуру Іспанії, Франції, Італії, Бельгії характеризують висока дистанція влади та індивідуалізм. Культури Пакистану, Туреччини, Тайвані, Колумбії, Венесуели, Португалії, Мексики, Греції, Югославії, Індії, Японії характеризують висока дистанція влади та колективізм.

На основі досліджень Г. Хофстед робить висновок, що індивідуалізм характерний для західних розвинених країн, а колективізм – менш розвинених східних. Японія займає проміжне положення. Найвищий рівень дистанції влади характерний для азійських, африканських та латинських країн, найнижчий – для країн германської групи.

Загалом відмінності у культурах за патерном індивідуалізм – колективізм Г. Хофстеде пояснює рівнем благополуччя в суспільстві. Чим воно вище, тим з більшою ймовірністю у суспільстві превалюватимуть індивідуалістські тенденції. Хоча орієнтація на економічні чинники не завжди виправдана, оскільки не менш важливу роль відіграють й особливості історичного розвитку, ментальність, традиції, звичаї, психологічні моменти тощо. Про правильність останньої тези свідчить і прагнення послідовників голландського дослідника виокремити інші параметри, але у будь-якому випадку в кожній культурі увага акцентується на відповідних життєвих цінностях, орієнтаціях, способі життєдіяльності, що й визначає національно-ментальні відмінності у побутуванні. Відтак перспективним дослідженням у даному напрямі може стати аналіз напрацювань послідовників Г. Хофстеда, які уможливили визначення культурних патернів країн колишнього Радянського Союзу, зокрема України.

Використані джерела

1. Клименко І. Електронне урядування у дзеркалі архетипіки / І. Клименко // Публічне управління : теорія та практика : збірник наукових праць асоціації докторів наук з державного управління: Спеціальний випуск. – Х.: Докнаукдержупр, 2011. – С.35-40.
2. Куликова Л.В. Межкультурная коммуникация: теоретические и прикладные аспекты. На материале русской и немецкой лингвокультур / Л. Куликова// Монография. – Красноярск: РИО КГПУ, 2004. – 196 с.
3. Латов Ю. В. Восточнославянские страны на ментальной карте мира по Г. Хофстеду / Н. В. Латова, Ю. В. Латов // Научные труды Донецкого национального технического университета. – Донецк: ДонНТУ, 2010. – С. 161-168.
4. Офіційний сайт Герта Хофстеде [Електронний ресурс]. — Режим доступу: http://www.geert-hofstede.com/ ofstede_dimensions.php.
5. Параметры межкультурных различий: теории Хофстеде, Тромпенаарса [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://knowledge.allbest.ru/management/2c0a65625a2ad68b4c43a88421206.
6. Психология общения. Энциклопедический словарь / под общ. ред. А.А. Бодалева. – М.: Когито-Центр, 2011.
7. Теория ценностей Герта Хофстеде: организационные и культурные ценности [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://cross-cultural.jimdo.com/исследователи/хофстеде.

УДК 930 . 1 :[069:792] (477) "1960/1991"

Ірина Геннадіївна Рудавіна
аспірантка Харківської державної
академії культури

КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЯ ДІЯЛЬНІСТЬ ТЕАТРАЛЬНИХ МУЗЕЇВ НАДДНІПРЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ: 70–80-і роки XX століття

У статті розглянуто традиційні і нові форми культурно-освітньої роботи театральних музеїв Наддніпрянської України 70–80-х років XX століття. Визначено мету їх використання.

Ключові слова: *театральний музей, культурно-освітня робота, форми організації культурно-освітньої роботи, музейна аудиторія.*

The traditional and new forms of cultural and educational work of theatrical museums of Dnieper Ukraine during the 1970-s – 1980-s are observed in the article. Determined the using aim.

Keywords: *theatrical museum, cultural and educational work, forms of cultural and educational work, museum audience.*

Роль і місце музеїв у суспільстві і культурі визначає одна з традиційних функцій – освіта і виховання. Організація культурно-освітньої роботи серед населення – важливий критерій ефективності діяльності музейних закладів, зокрема театральних музеїв Наддніпрянщини. Як елемент прояву культури театральні музеї – одна з найдосконаліших культурних форм закріплення образними системами цінностей вітчизняного театрального мистецтва. Вони посідають значне місце в формуванні культури особистості, гідно підкреслюють і наочно пропагують ідеї національної самосвідомості, які завжди були основою українського театрального мистецтва. Проте практична культурно-освітня робота театральних музеїв, особливо в період "музейного буму" 1970–1980-х рр., залишилася поза увагою дослідників. Узагальнений досвід традиційних і нових форм організації та змісту культурно-освітньої роботи театральних музеїв Наддніпрянської України може слугувати базою для розробки теоретичних засад культурно-наповненої організації дозвілля населення, особливо молоді.

Джерела інформації з проблеми культурно-освітньої роботи театральних музеїв 70–80-х рр. XX ст. містяться в архіві Музею театрального, музичного та кіномистецтва України [1; 2; 3; 4], опублікованих документах [14], в науково-популярних статтях [10], в періодичній пресі [5; 8; 11; 13; 15; 16].

Мета статті – виявити і проаналізувати традиційні та якісно нові організаційні форми культурно-освітньої роботи театральних музеїв Наддніпрянської України в хронологічному інтервалі 1970–1980-х рр. на прикладі музеїв Києва і Харкова.

Термін "культурно-освітня робота" використовується в музеєзнавстві з 1990-х років [7, 311]. До цього застосовували інші поняття – політико-просвітницька, науково-просвітницька, ідейно-виховна, освітньо-виховна робота та ін. [9, 80–84]. Ці поняття відображали зміну соціальних завдань музейних закладів та розуміння сутності роботи з відвідувачами на різних етапах розвитку музейництва.

Зміни організаційних форм культурно-освітньої роботи театральних музеїв Наддніпрянщини, спричинені комплексом факторів впливу – "музейний бум", соціальні запити, естетичні критерії, розвиток музеєзнавства та ін. – відбуваються з 1970-х років. Завдання, від яких залежав зміст культурно-освітньої роботи притеатральних музеїв, визначалися відповідними рішеннями керівних органів. Зокрема, в наказі Міністерства культури СРСР підкреслювалося, що притеатральні музеї "мають великі

© Рудавіна І. Г., 2013

можливості для проведення наукової і масово-просвітницької роботи для виховання творчої молоді на традиціях соціалістичного реалізму і покращення естетичного виховання глядачів" [14]. Один з головних напрямів культурно-освітньої роботи музеїв на громадських засадах полягав у популяризації того, чим пишається конкретна область або регіон республіки. Притеатральні музеї в цьому аспекті були своєрідною "візитною карткою" міста.

Провідною формою культурно-освітньої роботи притеатральних музеїв традиційно були екскурсії. Їх ефективність залежала від неповторності й унікальності розкриття інформаційного потенціалу музейного предмета. Так, спеціальні екскурсії в Музеї театральних ляльок при Харківському театрі ляльок ім. Н. Крупської проводили педагоги театру до початку вистави і в антракті. "Екскурсії-розповіді" створювали особливу атмосферу сприйняття специфічної культури саме цього театру [16]. Музей театральних ляльок надавав значно більше враження, на відміну від інших притеатральних музеїв, оскільки майже всі головні експонати (ляльки) – речові оригінали. Слід підкреслити, що з "переведенням" до музею театральні ляльки не втрачали своїх сценічних властивостей, а сприяли осмисленню попереднього досвіду театральної культури. Як стверджував директор театру В. Афанасьєв, притеатральний музей за час його існування (станом на 1976 рік) відвідало більш ніж півмільйона глядачів країни та зарубіжних гостей [5, 1].

Ефективність екскурсійної роботи певним чином була пов'язана з особистостями, які працювали в музеях на громадських засадах. Точніше сказати – віддавали своїм дітищам душу і серце. Здатність встановити контакт, вміння зацікавити своєю емоційною розповіддю в основному недиференційовану музейну аудиторію (глядачів) було характерною рисою більшості громадських екскурсоводів. Особливістю таких екскурсій було те, що їх проводили безпосередні учасники явищ і подій мистецького життя театру.

"Екскурсії-спогади" по Музею Харківського академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка проводила його громадський директор – Юлія Гаврилівна Фоміна. "Авторські" екскурсії давали змогу розкрити матеріал так, як уявлялося особисто їй. Спогади про Леся Курбаса, М. Крушельницького, Л. Дубовик, В. Крайниченко, А. Бучму, В. Чистякову, Н. Ужвій та ін., з ким їй пощастило працювати в театрі, одушевляли музейні предмети [6]. Це дозволяло сприймати музей не як сховище документів, а як скарбницю творчої атмосфери духу театру. Одночасно відбувався і живий процес передачі духовних цінностей від одного покоління до наступного. Усвідомлений вибір, відбір та власна віддача культуроформуючого потенціалу предметів музейного значення шляхом особистого проведення екскурсій ветераном сцени сприяли вдосконаленню культурного середовища окремо взятого театру, міста, регіону. Особисті переконання Ю. Фоміної набували характеру цінностей суспільства, його потреб.

Культурно-освітня робота здійснювалася не тільки у формі екскурсій. В музеї проводилися лекції, творчі зустрічі, обговорення вистав. Окрім того, музей разом з Будинком актора відзначав пам'ятні та ювілейні дати діячів театрального мистецтва, готував творчі вечори майстрів театру [15]. Прищеплюючи почуття пошани і гордості за свій театр та театральних діячів міста, музеї в цьому аспекті впливали і на загальну культуру музейної аудиторії.

Отже, притеатральний музей набував значення соціально-інформаційного і культурно-історичного середовища, виступав в ролі своєрідного клубу, який об'єднував шанувальників театрального мистецтва. Головним фактором, що згуртовував громадськість навколо музею, було шанобливе ставлення до театральної спадщини. Саме ветерани сцени, дбайливо зберігаючи історію свого театру, розуміючи важливість передачі наступним поколінням його кращих традицій і цінностей, переймаючись його майбутнім, виявились об'єднуючою ланкою поколінь, носіями духовної культури. При цьому, слід підкреслити, культурне середовище формувалося зокрема і таким його органічним елементом як театральні музеї.

У Державному музеї театрального, музичного та кіномистецтва України (далі ДМТМК) якісні зміни змісту традиційних форм і запровадження принципово нових видів організації культурно-освітньої роботи відбуваються з 1980-х років.

Реалізації комунікаційних можливостей культурно-освітньої роботи музею сприяло нове, художньо-образне вирішення експозиції "Театральне мистецтво України" (кінець 1970-х рр.). "На порівняно невеликій площі, – захоплено зазначав Б. Поюровський, – авторам вдалося поставити образний емоційний спектакль, присвячений історії театрального мистецтва України. В експозиції є своє пластичне вирішення, свій ритм, який змушує відвідувачів музею стати ще й глядачами невеликого, але театрального видовища" [13].

Культурно-освітня діяльність ДМТМК у цей час здійснюється на зламі інформативної і комунікативної моделі музеїв [9, 84]. Водночас запровадження нових форм і методів роботи в ДМТМК відбувається в контексті реформи загальноосвітньої та професійної школи. Музейна педагогіка, хоча і знаходилася на етапі становлення, забезпечувала науковий підхід до інтерпретації зібрань ДМТМК з усвідомленим використанням методів педагогіки і психології. Так, до нового, 1980-1981 навчального року в музеї підготували комплекс культурно-освітніх заходів, спрямованих на естетичне і педагогічне виховання учнівської молоді [8]. Найважливішою базовою формою культурно-освітньої роботи традиційно були екскурсії. Зокрема, в 1980 р. було проведено 1567 екскурсій по експозиції театрального музею, більшість з них 900 – для учнів [1, арк. 14].

Важливим здобутком культурно-освітньої роботи було те, що враховувався рівень сприйняття експозиційного матеріалу різними категоріями відвідувачів. Так, екскурсії з наймолодшими учнями проводилися у захоплюючий формі – розповідь-гра, яка справляла найбільше враження саме на цю категорію. Метою таких екскурсій було викликати інтерес дітей до театру в привабливих для сприйняття інтерактивних формах "ілюзорного середовища". Для учнів перших – шостих класів проводилися тематичні екскурсії: "Що таке театр?", "Особливості театру як мистецтва", "Як дивитися і розуміти виставу" та ін., які сприяли кращому розумінню театральних форм і стилів, допомагали зрозуміти специфіку і призначення театру. Для учнів сьомих–восьмих класів було розроблено тематичні екскурсії: "Театр кінця XVIII–XIX ст.", "І. Котляревський і театр", "Г. Квітка-Основ'яненко і театр", "Т. Шевченко і театр", "М. Гоголь і театр". Вони надавали можливість побачити учням науково обґрунтоване історичне минуле театру, збагачували уявлення про становлення професійного театру в Україні, підкреслювали вплив на розвиток цього процесу вітчизняної драматургії. Для учнів дев'ятих класів проводилися екскурсії: "Корифеї українського театру", "І. Карпенко-Карий і театр", "І. Франко і театр", "Леся Українка і театр" та ін., які надавали наочну уяву про розвиток професійного театру в Україні і роль окремих особистостей в цьому процесі. Для учнів десятих класів: "Українська радянська драматургія двадцятих – тридцятих років", "О. Корнійчук і театр", "Акторське мистецтво Радянської України" та ін. [4, арк. 6, 7, 18; 10, 67–68]. Метою цих екскурсій було надання історико-культурної первинної інформації в систематизованому вигляді, покращення обізнаності з питань історії театру радянського періоду, розуміння призначення сучасного театрального мистецтва.

Тематичні навчальні та культурно-освітні екскурсії виховували музейну культуру, підвищували культурний рівень школярів і були безпосередньо пов'язані з програмами навчальних закладів. Жанрове розмаїття екскурсій робило їх однією з форм комунікації. Тематичні екскурсії сприяли не тільки поглибленню отриманих у школі знань, підвищенню рівня освіти та культури, а й розвитку уяви, образного мислення, наближали до першоджерел історії вітчизняної театральної культури. Метою таких екскурсій було ще й виховання патріотичних почуттів, поваги до вітчизняної культурної спадщини.

Музейна практика ДМТМК характеризувалася різними формами не тільки екскурсійної, а й лекційної роботи: тематичні цикли лекцій, лекторії для визначеної категорії відвідувачів. До особливої групи належали поза-музейні лекції. Цикл лекцій складався з урахуванням інтересів і запитів конкретної соціальної групи. Зокрема, в 1982 р. було створено сім постійних виїзних лекторіїв у середніх школах; п'ять – у профтехучилищах; десять – на підприємствах Києва. У 1982 р. прочитано 358 лекцій (з них 145 в колгоспах) [2, арк. 8–9]. Проте не слід забувати, що лекційна робота вважалася важливою сферою ідеологічної роботи партії [12, 36]. Це відбивалося на лекційній тематиці: "Роль театру в світлі рішень XXVI з'їзду партії", "Образ Леніна на сцені театрів", "Театр – школа комуністичної моралі", "Театр в боротьбі з релігією" та ін. Однак були лекції і на загально-естетичні теми ("Мистецтво театру", "Київ театральний" та ін.). На допомогу навчальній програмі розроблялися нові редакції лекцій: "О. Островський і театр", "І. Карпенко-Карий і театр", "Леся Українка і театр", "М. Горький і театр" та ін. Загалом лекційний портфель налічував понад 40 лекцій [4, арк. 6 – 7; 38 – 54.]. Прогресивним кроком було використання технічної апаратури в якості звукових та візуальних посередників сприйняття інформаційного потенціалу поза-музейних лекцій. Лекції ілюструвалися показом сцен із вистав, фонограмами і звукозаписом [10, 69]. Лекції, як заочні екскурсії по експозиції, сприяли престижу музею в навчальних та міських закладах, формували пізнавальний інтерес та духовну потребу в відвідуванні музею. Ефективність культурно-освітньої діяльності залежала від збагачення і доповнення традиційних форм (екскурсій, лекцій) різноманітними засобами залучення відвідувачів в активні форми соціокультурної творчості.

З метою активного залучення широкої аудиторії до музею використовувалася така форма культурно-освітньої роботи, як музейне свято. Так, 27 березня – в Міжнародний день театру – та 18 травня – в Міжнародний день музеїв – передусім для дітей проводилися театралізовані екскурсії. У їх проведенні кілька років допомагали працівники Київського театру естради [3, арк. 7–8]. Святковість створювалася загальною атмосферою веселощів, активністю учасників, яскравим оформленням. Актори у костюмах скоморохів зустрічали дітей ще на подвір'ї, залучали до співів і танців, а актори-гіди продовжували з ними гру по залах музею. Кожний період історії театру ілюструвався не тільки цікавими документами чи дорогоцінними реліквіями, а й відповідною драматичною сценкою, яку показували актори. Кожного року такі театралізовані екскурсії мали ще й основну тему: "Театр – глашатай миру", "Театр – дітям" та ін. [10, 72]. Отже, музейні свята допомагали спілкуванню підростаючого покоління з історією театру на рівні особистого досвіду, що сприяло вихованню культурою та традицією.

У ДМТМК була започаткована і така форма спілкування, як урок-вистава, зокрема "Доля актриси" (1984 р.). Допомогу в підготовці і показі цієї вистави здійснили професійні актори Львівського театру ім. М. Заньковецької. Пізніше до участі у цій виставі залучили акторів Київського театру юного глядача – Володимира і Оксану Маляренків [3, арк. 8]. Саме виставою "Доля актриси" була започаткована така нова форма музейної роботи як музейний театр. Отже, можна стверджувати, що в ДМТМК відбувся відхід від концепції "музею-підручника", запровадженої в 1930-х роках і покликаної слугувати ілюстрацією до шкільної програми. Театралізація масових заходів стала органічною складовою культурно-освітньої роботи театрального музею.

Ще однією сходинкою на шляху постійного пошуку нових, прогресивних форм спілкування з музейною аудиторією виявився акторський "Бенефіс-посвячення", присвячений 60-річчю з дня народження народного артиста УРСР Миколи Рушковського [11, 29]. Такі заходи сприяли зростанню престижу музею в культурно-освітніх закладах Києва.

У ДМТМК було запроваджено і таку нову форму взаємодії з відвідувачами, як виставка-гра. Науковці музею розігрували невеликі сценки на ширмі і тіньовому театрі й запрошували дітей також взяти в них участь, дізнатися про секрети майстерності акторів-лялькарів, що викликало жваву реакцію дітей [11]. Спрямована на активізацію творчої уяви дитини виставка-гра мала велике виховне значення.

Елементи театралізації використовувалися і в літературно-музичних композиціях. Великий успіх мали вечори-зустрічі: "Музи тоді не мовчали", "Нам дороги ці не забути" з учасниками фронтових бригад та митцями-фронтовиками в період підготовки і відзначення свята 40-річчя Перемоги у Великій вітчизняній війні. Під час таких вечорів наукові працівники музею демонстрували безцінні реліквії періоду Великої вітчизняної війни: пожовклі фотознімки і листи, програми і афіші [3, арк. 6–7; 4, арк. 3–4; 10, 72–73]. Образно-емоційний матеріал викликав особливе хвилювання та надавав можливість відчути подих часу.

У ДМТМК уперше було знайдено і таку форму, як театралізована екскурсія по залах музею "Портрет в документах" [11].

Отже, наукові співробітники ДМТМК організовували культурно-освітню роботу в рамках теорії культурної комунікації з урахуванням національних особливостей та з використанням нових форм взаємодії не тільки з відвідувачами, а й з іншими сферами культури, зокрема театрами (до цього часу музей контактував лише зі сферою освіти та науки). Діяльність театрального музею стала співзвучною діяльності театру, де є атмосфера постійного пошуку, репертуар, прем'єри. Культурно-освітня робота ДМТМК з 1980-х років стала пріоритетним напрямом соціокультурної діяльності музею.

Відтак, у 1970-1980-х рр. культурно-освітня діяльність розглянутих театральних музеїв Наддніпрянщини поповнилася новими формами роботи з музейною аудиторією. Активізація існуючих (екскурсії, лекції та ін.) і запровадження нових форм організації культурно-освітньої роботи: "екскурсія-спогади", урок-вистава, музейне свято, портрет в документах, виставка-гра, бенефіс-посвячення, театралізовані масові заходи та ін.) вплинули на якість "музейних послуг". Всі форми взаємодії з відвідувачами спрямовувалися на залучення музейної аудиторії до театральної культури, до засвоєння загальнолюдських і національних цінностей. Образно-емоційні форми культурно-освітньої роботи підкріплювали процес виховання культурою, створювали умови оволодінні театральною спадщиною. Це сприяло формуванню постійної аудиторії природнім шляхом завдяки зацікавленості, співучасті відвідувачів у культурному житті міста і регіону. Традиційні і нові форми роботи з музейною аудиторією в цілому мали культурне наповнення, орієнтувалася на стабільні культурні цінності, хоча і не відійшли від критерію "ідейності". Театральні музеї надавали ті послуги, які відповідали культурним потребам суспільства та вимогам часу. Характерною рисою стало повернення до обігу національної проблематики, яка містила в собі значний потенціал виховання підростаючого покоління. За досліджуваний період культурно-освітня діяльність театральних музеїв зробила прогресивний крок уперед і забезпечувала культуро-формуючу, інформаційну, моральну та інші складові, що сприяли розвитку особистості.

Перспективи подальших досліджень автор вбачає у відтворенні дещо цілісніше картини соціокультурної діяльності театральних музеїв Наддніпрянської України.

Використані джерела

1. Архів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (далі АМТМК України). – Оп. 1, од. зб. 585/587, 13+34 арк. Перспективний план роботи на XI п'ятирічку (1980 – 1985 рр.)/Текстовий і статистичні звіти про роботу ДМТМК УРСР за 1980 р.
2. Там само. – Оп. 1, од. зб. 620, 23 арк. Текстовий і статистичні звіти про роботу ДМТМК УРСР за 1982 р.
3. Там само. – Оп. 1, од. зб. 678, 16 арк. Текстовий і статистичні звіти про роботу ДМТМК УРСР за 1984 р.
4. Там само. – Оп. 1, од. зб.698, 65 арк. План роботи на 1985 р. і статистичні звіти.
5. Афанасьев В. Харьковский государственный театр им. Н.К. Крупской / В. Афанасьев // Театральный Харьков. – 1976. – № 11. – С. 1–2.
6. Бесіда з Н.Д. Медведєвою. 05. 12. 2012 р., м. Харків. – Диктофонний запис: (За архівними матеріалами І.Г. Рудавіної).
7. Дьячков А. Н. Культурно-образовательная деятельность музеев // Российская музейная энциклопедия; ред. Э.В. Расшивалова /Дьячков А. Н. – М.: Прогресс "Рипол Классик", 2001. – Т. 1. – С. 311–312.
8. Єромицький П. Рука дружби / П. Єромицький // Радянська освіта. – 1980. – 20 серпня.
9. Ключко Ю. Музей як культурно-освітній заклад: становлення і розвиток / Ю. Ключко // Культура і сучасність : Альманах. – К. : Міленіум, 2007. – № 1. – С. 78–84.
10. Козієнко В.А. Завжди в неспокої, завжди в строю / В.А. Козієнко // Актуальні завдання поліпшення ідейно-виховної роботи музеїв: темат. зб. наук. праць / Держ. Іст. музей УРСР. – К., 1986. – С. 66-73.
11. Павленко Г. Прем'єра акторського бенефісу в музеї / Павленко Г. // Український театр. – 1985. – № 6. – С. 29.
12. Постанова ЦК КПРС "Про стан і заходи поліпшення лекційної пропаганди" 27 лютого 1978 р. // КПРС в резолюціях і рішеннях з'їздів, конференцій і пленумів ЦК. 1898 – 1971 [за заг. ред. К. Черненко, А. Єгорова]. – К. : Політвидав України, 1984. – Т. 13 (1959–1965). – С. 36–39.

13. Поюровский Б. Связь времен нерасторжима / Б. Поюровский // Правда. – 1978. – 28 февраля.
14. Приказ министра культуры СССР № 263 "Об улучшении работы притеатральных музеев". 31 мая 1967 г. / Театральные музеи в СССР // Труды НИИ Музееведения и охраны памятников истории и культуры / под ред. Н.В. Минц. – М., 1969. – Вып. 23. – С. 13–14.
15. Фомина Ю. Музей шевченковцев / Ю. Фомина // Красное знамя. – 1981. – 5 декабря.
16. Чумаченко Д. Перед третім дзвінком / Д. Чумаченко // Вечірній Харків. – 1971. – 17 квітня.

УДК 316.6 (477): 347.156

Інна Михайлівна Сушицька
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ТРАНСФОРМАЦІЯ РОЛІ ТА СТАНОВИЩА ЖІНКИ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ СІМ'Ї

У статті розглянуто трансформаційні процеси становища жінки у сучасній українській сім'ї; проаналізовано основні гендерні ролі в українській родині; визначено місце і роль сучасної української жінки у сім'ї та суспільстві.

Ключові слова: *сім'я, жінка, мати, берегиня, чоловік, діти, родина, гендерна роль, виховання, культура.*

The article is devoted transformation processes statea women in modern Ukraine family; investigate main genderna roles in Ukraine family; definite place and role contemporary Ukraine women in family and society.

Keywords: *family, women, mother, husband, children, genderna roles, upbringing, culture.*

Сім'я є первинною клітиною соціальних груп, інститутів, спільнот, які утворюють соціальну структуру суспільства. Життя більшості людей так чи інакше пов'язане з сім'єю – своєрідним мікросвітом, де переплітаються складні економічні, політичні, психологічні, ідеологічні, фізіологічні та інші соціальні проблеми. Сім'я як соціальний інститут характеризується сукупністю соціальних норм, санкцій і зразків поведінки, що регламентують взаємини між чоловіком і дружиною, батьками і дітьми, іншими членами родини. Кожну конкретну сім'ю можна розглядати як засновану на шлюбі або кровній родинності малу соціальну групу, члени якої поєднані спільністю побуту, взаємною моральною відповідальністю, взаємодопомогою тощо [1, 9-10].

Визначна роль у формуванні, функціонуванні та розвитку шлюбно-сімейних відносить належить жінці. Не даремно, коли мова заходить про жінку, одразу спрацьовує культурологічний стереотип: продовжувачка роду, мати, берегиня домашнього вогнища. Жінка створена для сім'ї, народити і виховати дітей – це основна ціль для переважної більшості жінок. Реалізована потреба в шлюбі і сім'ї приносить жінці позитивний і стабільний емоційний стан, відчуття впевненості, духовного балансу, наповнює життя особливим змістом. Добрі подружні взаємини, слугують надійним фундаментом для створення міцної сім'ї, а взаємно щире й світле подружнє кохання народжує велику любов до дітей, запалює в їхніх серцях добрі, чисті сердечні почуття і чуйність. Добрі стосунки між чоловіком і дружиною були і є надійними підвалинами сімейного благополуччя, які сприяють успішному вихованню батьками своїх дітей, взірцем для юнаків та дівчат.

Феномен жіночності є предметом вивчення різних наук, зокрема: психології, педагогіки, культурології, соціології, етнографії, історії, філософії тощо. У різні періоди існування людства роль жінки в суспільстві і сім'ї не була однаковою, вона постійно трансформується. Сучасні жінки значно відрізняються від своїх попередниць, вони більш самостійні, організовані, різнобічно розвинені. І, напевно, немає такої справи, яка була б не під силу сучасній українській жінці.

Дослідження трансформації ролі та становища жінки в сучасній українській сім'ї та суспільстві є основною метою нашого дослідження. Відповідно до мети у статі визначено основні завдання, зокрема: вивчити джерела та наукову літературу з досліджуваної проблематики; розглянути трансформаційні процеси становища жінки в сучасній українській сім'ї; проаналізувати основні гендерні ролі в українській родині; визначити місце і роль сучасної української жінки у сім'ї та суспільстві. Предмет дослідження – трансформація ролі та становища української жінки в сучасних умовах.

Сімейна тематика є досить актуальною і неодноразово опрацьовувалась науковцями. Відомості про сім'ю та родинні стосунки багатьох народів земної кулі знаходимо у виданнях з досліджень матріархату та патріархату, сім'ї Середньовіччя, Древньої Греції та Древнього Риму, Японії, Індії тощо.

Вивченням сімейної тематики займались не тільки науковці, але й письменники, художники, режисери. Унікальними виданнями є книги Швейгера Лірхенфельда та видання В.Немировича-Данченка "Женщина. Ея жизьнь, нравы и общественное положение у всъхъ народовъ земного шара". Незвичними світовими досягненнями подружнього життя зацікавлює книга "Диво–90. Чудеса. Рекорды. Достижения".

© Сушицька І. М., 2013

Хроніку сімейної тематики знаходимо в працях таких відомих письменників, як Роже Мартена дю Гара "Сім'я Тібо", Дж.Голсуорсі "Сага про Форсайтів", у циклах романів Е.Золя із серії "Ругон-Маккари" тощо.

В українській літературі серед творів сімейної тематики значне місце посідають романи А.Свидницького "Люборацькі", М.Стельмаха "Велика рідня", І.Нечуя-Левицького "Кайдашева сім'я", драма І.Франка "Украдене щастя", М.Ірчана "Родина щіткарів" тощо.

Російська література розпочала формування цього особливого жанру в другій половині XIX ст. романами "Сімейна хроніка" С.Т.Аксакова, "Анна Кареніна" Л.М.Толстого, "Батьки і діти" І.С.Тургенєва, "Пани Головльови" М.Є.Салтикова-Щедріна тощо [1, 44-45].

Багато хороших художніх та телевізійних фільмів створено вітчизняними та зарубіжними режисерами, де відтворено різні життєдіяльні аспекти функціонування сім'ї, родини. Зокрема, улюбленим сучасним телесеріалом для багатьох українських родин став телевізійний фільм режисерів Андрія Яковлєва та Юрія Морозова (сценарист і продюсер Володимир Зеленський) "Свати". У фільмі показано не тільки дружні стосунки між членами великої родини, а й провідна роль жінки у вирішенні майже всіх життєвих проблем. Заслуговує на увагу і турецька екранізація історичного фільму "Величне століття. Роксолана" українською мовою, в якому проста українська дівчина з Рогатина Настя Лісовська стала Великою Султаншею і мала вагомий вплив на формування історії Османської імперії завдяки вірному коханню та хорошим подружнім відносинам.

Побудувати справжню сім'ю з позитивним мікрокліматом – це мистецтво, яке в першу чергу залежить від жінки. Ті жінки, яким вдається творити велике, безцінне духовне багатство подружнього життя – взаємну повагу й любов, мають у своєму домі затишок, стабільність, взаєморозуміння, сприятливий для виховання дітей мікроклімат. Саме в сім'ї відбувається соціалізація особистості, передача життєвого досвіду, відношення до світу, ставлення до людей.

Особливої актуальності в останнє десятиріччя набули гендерні дослідження в Україні. Наукові праці, по вивченню питань гендерної теорії представила І. Жеребкіна, соціальному статусу жінки в сучасному українському суспільстві присвячено роботи О. Стрельник; історію жіноцтва в історико-культурному та етнологічному вимірах досліджувала О. Кісь.

Процес формування, функції та наслідки відтворення гендерних стереотипів досліджують В.Агеєва, О.Азарова, Г.Ахметова, О.Балакарєва, О.Волкова, О.Герасимова, О.Здравомислова, В.Петренко, І.Толкунова. Роль жінки у традиційному українському побуті і владі, їх культурно-просвітницьку діяльність висвітлено у працях О.Абрамова, Т.Булавіна, Г.Бондаренко, О.Вороніна, О.Забужко, Л.Морозко, Г.Тимченко та інших.

Жіночі проблеми мають не тільки теоретичне, а практичне значення. Визначення сукупності особливостей, конфліктів, змін, з якими стикається сучасна жінка, пошук шляхів подолання цих труднощів і протиріч життєво необхідні для скасування фактичної статевої нерівності, гендерних стереотипів.

За твердженням української дослідниці Наталії Лавриненко, жінка виконує три основні функції: громадянки, трудівниці та матері. Саме тому проблему жінки доцільно розглядати в трьох позиціях: суспільства в цілому, трудового колективу та сім'ї. Тому метою нашої праці є аналіз трансформації ролей та становища жінки в сучасній українській сім'ї та суспільстві. Адже дослідження сумісництва жінками суспільних, виробничих та сімейних функцій все частіше стали помилково асоціювати не тільки у свідомості окремих осіб, перш за все чоловічої статі, а й в думці широких мас населення.

XX-XXI століття суттєво змінило роль жінки в суспільстві. Відбулися радикальні зміни їхнього правого статусу. Світова громадкість, в тому числі Організація Об'єднаних Націй, Міжнародна організація праці та інші відносять питання про становище жінки до числа глобальних проблем людства. Так у сучасному суспільстві створюються сприятливі умови для вирішення "жіночого питання".

У нашій країні давно проголошена рівність та чоловіка. Але чи є необхідність пояснювати, що рівність за законом не є ще фактичною рівністю в житті. Вона залежить не стільки від правових норм, закріплених у законі, скільки від реальних соціально-економічних умов, за якими ці норми реалізуються.

По-різному історичні епохи трактували проблему жінки. Верстви населення, класи, релігійні конфесії мають своє ставлення до жінки навіть у рамках однієї епохи. Впродовж багатьох століть сім'я в Україні залишалась патріархальною. Головою сім'ї був чоловік, якому жінка зобов'язана була бути вірною і слухняною, в усьому покірною. Гендерні ролі, як правило, формуються культурною й релігійною традицією. Протягом століть православна культурна традиція виключає жінку з сфери управління і лідерства. Для жінки-керівника навіть сьогодні немає місця ні в медицині, ні на державній службі. Основа християнського вчення про родину – патріархальність. Новий Заповіт гласить: "Дружини, коріться своїм чоловікам, як Господу, тому що чоловік є глава родини, як і Христос глава Церкви…" [6, 77]. Християнська культура асоціювала жінку виняткова з домашньою сферою, родиною. Церква акцентувала увагу на репродуктивній функції жінки, на її нижчому соціальному статусі порівняно з чоловіком.

У 60–80-і роки роль жінки в сім'ї трактувалася виходячи з концепції функціоналізму сім'ї. Функціоналізм пояснював розділення статевих ролей так: чоловік забезпечує сім'ю матеріально, жінка регулює взаємовідношення в сім'ї шляхом психологічної та емоційної підтримки. З часом розподіл функцій в сім'ї стає більш лояльним, виходячи зі здібностей і інтересів подружжя. Сучасне розуміння ролі батька включає в себе не тільки матеріальну сторону, а й надання емоційної і психологічної підтримки дітям. В наш час чоловіки не соромляться бути лагідними, а деколи і повністю брати на себе функцію догляду за дітьми.

Пізніше набуває розвитку теорія конфлікту, згідно з якою влада в сім'ї на рівні прийняття рішень належить тому члену сім'ї, хто в більшій мірі володіє матеріальними засобами. Зарубіжні дослідники помітили, що навіть кохання має значний вплив на розподіл влади. Так, оскільки людина, яка кохає сильніше, знаходиться в більшій залежності. Подружжя, яке кохає один одного в рівній мірі, має однакову владу. Тож шлюб можна розглядати як певний обмін – жінка віддає своє кохання, щоб володіти соціально-економічними благами, яких значно більше у чоловіка. Ця ситуація ідеально підходить тоді, коли жінка не працює і повністю залежна від чоловіка.

Гендерна роль жінки в сучасному українському суспільстві зазнала значних змін. Особиста активність, що виражається в професійному самовизначенні, змінила положення жінки в політичній і економічній сфері, трансформувала сім'ю, і як наслідок, роль жінки в ній. Еволюція соціальних ролей чоловіків і жінок направлена на розширення соціально – професійних ролей жінок, їх економічній незалежності, змінює характер взаємин між чоловіками і жінками в сім'ї. Жінки прагнуть реалізувати свої здібності, знання, зробити кар'єру, зайнятися громадською діяльністю. Вони по-новому оцінюють чоловіка як свого партнера, висувають йому свої вимоги, намагаються досягти рівноправ'я в сім'ї, що означає справедливий розподіл роботи по будинку, догляду за дітьми. Дуже часто жінки беруть на себе обов'язки "голови" сім'ї, займають домінуючі місця в таких гуманітарних галузях суспільства, як культура, освіта, медицина, що правда більше не як керівники.

Жінки сучасної України – це 54 відсотки її населення. Понад 51% жінок зайняті у суспільному виробництві, 59% мають середню спеціальну та вищу освіту; вони становлять 74% працівників освіти та культури, 82% науковців, 75% зайнятих банківською та фінансово-кредитною діяльністю, 83% тих, хто працює у системі охорони здоров'я. Крім того, майже всі дорослі жінки – це дружини, матері, берегині дому. Становище жінок у сучасній Україні є величним і в той же час драматичним. Вона нарівні з чоловіками – є творцями матеріальних і духовних цінностей, в першу чергу вищої цінності – людини, берегині сімейного вогнища. Водночас жінка відчуває на собі і всі негаразди сьогоднішнього буття значно більше, ніж чоловік. Кризовий стан економіки вдарив по ній з подвійною силою і як по працівниці, і як по хатній господині. Як працівниця вона стала першою жертвою безробіття, невиплати заробітної плати в усіх сферах і виробництва і в першу чергу – бюджетній (вчителя, лікарі, науковці). Як господиня дому вона за різкого зменшення або навіть відсутності коштів у сімейному бюджеті поставлена у вкрай тяжке становище як дружина і мати, яка не може забезпечити своїм дітям належного харчування, одягу, відпочинку.

Суспільні зрушення в Україні, поліпшення становища жінки можливе за умови концентрації волі і зусиль, в першу чергу чоловіків і їх відношення до проблем жіноцтва. Це завдання може здійснити не лише держава. Державне регулювання суспільними процесами взагалі й у кризових ситуаціях особливо вимагає використання всього інтелектуального потенціалу країни. Але, на жаль, у нашій країні склалася парадоксальна ситуація. Жінки, які становлять більшість освіченого населення, всіма засобами відсторонюються від участі у справах держави. Їхня численність, наприклад, у Верховній Раді становить лише 4%, в обласних, міських, районних Радах ледь дотягає до 10%. На думку Павла Зіброва, країною керують фактично чоловіки. Але, як показало життя, жінки до цього часу не змогли знайти нові підходи, прийняти такі політичні рішення, які забезпечили б розв'язання нагальних проблем загального життя, знайти відповідне місце жінки в суспільстві [3, 2].

Нині сім'я стає місцем боротьби, де економічні інтереси кожного вступають в протиріччя з інтересами інших членів сім'ї. Адже в родині відбувається перерозподіл матеріальних благ, досить часто несправедливий розподіл домашніх обов'язків, часу на відпочинок і на сон. Домашня праця є однією з основних причин конфліктів в сім'ї. Тому й не дивно, що це супроводжується негативними наслідками для жінок: відсутністю умов та часу для підвищення своєї кваліфікації, культурного рівня, освіти тощо.

Не даремно під час проведення наукових досліджень часто вивчалася думка респондентів про те, хто має виконувати хатню роботу, чи варто жінкам працювати за гроші поза домом, чи повинні чоловіки займатися домашнім господарством, скільки часу затрачається на виконання домашньої роботи. Хто вирішує скільки витрачати коштів на задоволення потреб сім'ї.

В останні роки засобами масової інформації наполегливо тиражується два образи жінки, пов'язанні з її біологічною природою. Перший – це образ сексуальної жінки – красуні, яка не обтяжена ні розумом, ні волею, ні певними цілями, окрім кохання до чоловіка, який є сенсом її життя. Багато сучасних дівчат дійсно не уявляють себе в ролі дружини, хорошої матері. Вони бачать себе моделлю, жінкою, створеною для розкоші. Інший образ це – берегиня, мати, господиня. Ці уявлення про жінку є пропагандою того, що жінка повністю залежить від чоловіка, який забезпечує її матеріально.

Кризовий стан соціально-економічної сфери, загострення політичних, демографічних суперечностей, ріст злочинності, безробіття справляють істотний вплив на якість життя всіх громадян і в першу чергу на жінок. Нині в Україні більшість сімей – неповні. У надзвичайно складному становищі опинилися багатодітні сім'ї, а також сім'ї з дітьми або батьками -інвалідами. Жінки – пенсіонерки і матері які самостійно виховують дітей опиняються в дуже тяжкому фінансовому становищі.

За даними Держстатистики України певні позитивні зрушення відбуваються щодо дітей-сиріт по їх усиновленню. Якщо у 2008 році загальна кількість дітей-сиріт, дітей, позбавлених батьківського піклування, становила 103,5 тис., то станом на 1 березня 2013 року кількість дітей-сиріт, дітей, позбавлених батьківського піклування, в Україні становить 94 тисячі. З цих дітей уже 78 тисяч виховуються у

сім'ях громадян України, близько 16 тисяч досі перебувають в інтернатних закладах. У 2012 році сиротам стали 15 тисяч дітей, тоді як у сімейні форми виховання було влаштовано 17 тисяч дітей.

В умовах кризи загострюється конфлікт соціальними ролями жінок. Відмова жінки від роботи на користь сім'ї чи безробіття істотно знижують сукупний сімейний дохід. У той же час її зайнятість у виробництві стає однією з основних причин сімейних конфліктів. Жінки виконують більше 2/3, а чоловіки менше 1/3 неоплачуваної домашньої роботи, і діяльності, пов'язаної з вихованням дітей і по догляду за ними. У більшості сімей турбота про членів сім'ї та робота по домашньому господарству є прерогативою жінок. У жінок прання білизни, прасування, миття підлоги, приготування їжі, чищення одягу забирає біля двох годин щодня. Дослідження показують, що незважаючи на прохання жінок, поради журналів, посібників по сімейним відносинам, чоловіки не бажають брати участь у вихованні дітей та виконувати хатні обов'язки. Тому й не дивно, що в сім'ях, де жінки працюють на виробництві, складається стресова ситуація. Перенавантаження, постійна втома нерідко приводять до погіршення, а потім і до розриву сімейних відносин.

Вкрай негативно на психологічне і фізичне самопочуття жінок (і не тільки) впливає відсутність житла. Нині в нашій країні понад 2 млн сімей потребує житла. Ця цифра враховує лише тих, хто згідно з існуючими в Україні нормами має право стати в чергу на отримання житла. 39% українських сімей не задоволені своїми житловими умовами, задоволені – 37%, інші – вагаються з відповіддю [2, 49].

Потреба в дітях – одна із найсильніших в структурі потреб жінки. Біда в тому, що ця потреба в наших умовах не може бути реалізованою в тій кількості, яку бажає жінка. Як показують дослідження молодих сімейних пар, реальна кількість дітей в сім'ї практично завжди менша, ніж планувалось до одруження. Різке погіршення економічної ситуації в країні, це ще одна з причин зниження народжуваності. 2/5 опитуваних, вважають що народжувати більше, ніж одну дитину сьогодні вкрай безвідповідально. Матеріальна допомога з боку держави, хоча і збільшилася, не відповідає реальним вимогам сім'ї, що абсолютно не стимулює сім'ї мати двох і більше дітей.

За даними Держстатистики України протягом останніх років в країні зростає народжуваність. Так, у 2010 році в Україні народилося 497,7 тис. дітей, у 2011 – 502,6 тис., а у 2012 році – 520,7 тис. дітей, що майже на 20 тис. більше, ніж у попередньому році. Упродовж останнього року відбуваються й інші позитивні зрушення в соціально-демографічні сфері: зменшується малюкова смертність, знижується кількість абортів, уповільнюється депопуляція населення. Не зважаючи на деякі позитивні зрушення в країні, репродуктивна функція жінками не реалізовується у повному обсязі, так як смертність в Україні все одно перевищує дітонароджуваність.

Значний вплив на скорочення кількості народжених в нашій країні здійснює зниження показників репродуктивної активності жінок. Середнє число народжень за життя однієї жінки фертильного віку у 30-ті роки минулого століття становило 4, у 80-ті роки – 2,2, у 90-ті – 1,9. Це певною мірою пов'язано з підвищенням освітнього рівня жінок, оскільки кваліфікація та рівень освіти жінки впливають на її соціальний статус, рівень культури, структуру потреб, особливості сімейного устрою життя, що в свою чергу обумовлює вибір кількості народжених в сім'ї дітей. Найнижча народжуваність зафіксована в групі найбільш освічених матерів (1,8 дитини), багатодітність характерна для менш освічених (2,5 дитини), для жінок, що мають загальну середню освіту народжуваність становить 2,1 дитини [5, 208].

Проте основна причина невиконання повною мірою репродуктивної функції пов'язана з станом здоров'я жінок. В останні роки погіршилися показники захворюваності жінок запальними захворюваннями і безпліддям. Зросла кількість ускладнень вагітності, пологів і післяпологового періоду. Зростання інфекцій, що передаються статевим шляхом, рівень абортів залишається високим, що є найчастіше причиною безпліддя у шлюбі.

Шлюб залишається міцним тоді, коли задовольняється одна із основних потреб людини – потреба в коханні, емоційному спілкуванні, дружніх відносинах, відчуття, що ти комусь потрібен. На жаль, в наш тяжкий час саме сім'я є місцем, де розгоряються конфлікти, незадоволення, докори один одному. Зокрема, наукові дослідження свідчать, що у 80–85% сімей відбуваються конфлікти, в 15–20% – загострені суперечки через різні причини. При цьому доведено, що подружні конфлікти відіграють ключову роль у сімейних стосунках, оскільки вони є способом вираження і подолання суперечностей, що лежать в основі такої складної системи, як сім'я. Вміння поступатись, знаходити компроміси, критично оцінювати власні помилки – це найважливіша умова, яка сприяє стабільності сім'ї. Так, опитування показують, що біля 75% жінок і чоловіків поступаються один одному дуже рідко, третина із них відповіли, що ніколи не поступаються, а інші 2/3 – тільки інколи [4, 133].

Сім'я робить величезний вплив на формування людини, будучи транслятором соціальних норм і традицій. У ній закладаються основні гендерні стереотипи. На прикладі батьків діти навчаються ролям, характеру і статусу, відповідним їхній статі. Та які б не були тяжкі умови сьогодення, тільки духовними інтересами, духовним спілкуванням, дружбою можна створити нормальний психологічний мікроклімат для збереження сім'ї та виховання дітей. Правильно організоване дозвілля – це гармонія в сім'ї та між її членами, проведення свят, вечорів відпочинку, туристичних походів, читання художньої та наукової літератури, перегляд телепередач відвідування театрів, музеїв все це сприяє моральному зміцненню сім'ї.

На жаль, цій функції мало приділяють уваги батьки. Більшою мірою це усвідомлює жінка. Пробудити любов до природи, чуйне ставлення до неї, вміти бачити красу – надзвичайно важливий момент у виховній діяльності сім'ї. Жінка – це перш за все вихователь майбутнього покоління, тому і

вимоги до неї вищі, ніж до чоловіка, більша частина життя котрого проходить в роботі поза домом. Саме жінка, на відміну від чоловіка, передає дітям в процесі виховання не тільки вміння, навички, досвід, традиції, а й емоційний досвід. Вона готує дитину до самостійного життя, формує соціальні орієнтації. Від неї залежить, на що буде спрямоване підростаюче покоління, а отже, і суспільство в цілому. Діти вчаться тому, що робить мати, а не тому, що говорить, тож приклад матері має дуже важливе значення для того, якими будуть діти. Саме мати здатна на ранньому етапі розвитку дитини закласти і сформувати спрямованість особистості дитини в такому напрямку, де б інші люди займали центральне місце в системі її цінностей.

Сучасне суспільство атомізує людину, робить її самотньою. Характер стосунків, рівень взаєморозуміння, що склалися в сім'ї у великій мірі залежить від жінки. Взаємини у сім'ї впливають на розвиток інтелекту дітей, їхні емоції. Чим більше ці стосунки довірливіші, чим повніше вони виконують роль емоційного зняття, здатні відгукуватися співчуттям і співпереживанням, тим вища їх моральна цінність.

Багатофункціональна роль жінки у сучасній сім'ї не може бути виправдана ні теоретично, ні практично. Необхідно розробити національний механізм соціального управління, що визначають становище жінок в малій соціальній групі і створення умов для практичного застосування в житті егалітарної теорії, яка виходить з того, що і чоловіки, і жінки рівні як особистості, і тому повинні мати рівні права, обов'язки і можливості для свого розвитку.

Разом зі змінами в суспільстві трансформується сім'я. Змінюються погляди на відносини в родині, на розподіл обов'язків та сімейних ролей. Роль жінки в сім'ї нині не обмежується роллю матері і дружини, жінка робить свій вклад у сімейний бюджет – працюючи, та це не заважає їй залишатися хорошою матір'ю та люблячою дружиною.

Підводячи підсумок, можна сказати, що головна умова успішного шлюбу і благополуччя – це партнерські відносини дружини і чоловіка, коли кожен з них в рівній мірі проявляє турботу один про одного, піклуються, задовольняють потреби, несуть відповідальність один за одним. За таких умов сім'я стане більш душевною і гармонійною, яка в змозі буде дати людині можливість духовного відпочинку. Нова модель сімейних відносин повинна забезпечити умови для суспільно-виробничої діяльності жінки і повернути чоловіка в сім'ю як рівноправного її члена. Говорячи про роль жінки в сім'ї, варто врахувати, що саме від неї залежить фізичне і моральне здоров'я підростаючого покоління, а значить, майбутнє нації. Для цього необхідно змінити економічні умови в країні, створити можливості реалізувати себе в трудової діяльності з такою заробітною платою, яка забезпечувала б прожитковий мінімум. Держава має ухвалити низку законів про використання жіночої праці у відповідності з освітою і кваліфікацією.

Засоби масової інформації мають докорінно змінити своє ставлення до жінки і забезпечити об'єктивне уявлення про її діяльність не тільки в родині, а й на виробництві, в політиці, в суспільних відносинах в цілому.

Забезпечення рівних прав жінок та чоловіків є не тільки проблемою законодавчого забезпечення на державному рівні, але й рівнем усвідомлення даної проблеми як найширшим колом громадян в українському суспільстві. Ретельно розроблені соціальні програми можуть сприяти вирішенню певних жіночих проблем, створити рівні можливості в усіх сферах як для чоловіків так і для жінок.

Використані джерела

1. Бабенко Н.Б. Соціологія сім'ї: Навчальний посібник/Н.Б.Бабенко. – К.: ДАКККіМ, 2004. – 257 с.

2. Безпека життєдіяльності жінок і чоловіків: ґендерний аспект: Матеріали обласної науково-практичної конференції. – Чернігів, 2007.

3. Виступ Народного артиста України П.М. Зіброва на Установчому з'їзді Всеукраїнської громадської організації "Партія шанувальників жінок"/П.М.Зібров [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.zibrov.com.ua/ukr/party.aspx.

4. Лавриненко Н.В. Женщина: самореализация в семье и обществе (гендерный аспект)/Н.В.Лавриненко. – К.: ВИПОЛ, 1999. – 172 с.

5. Лукашевич М.П. Соціологія сім'ї: підручник / М.П.Лукашевич, Ф.Ф.Шандор. – К.: Знання, 2013. – 223 с. – Вища освіта XXI століття)

6. Шубина Е. Гендерные аспекты христианской добродетели и чистоты /Е. Шубина //Религия и нравственность в секулярном мире: материалы научной конференции (28-30 ноября 2001 года). – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 77-78.

УДК 94: 385.1(465) (043)

Сергій Вікторович Щербинін
здобувач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

"ЖІНОЧЕ ПРАВО" У КОНТЕКСТІ ДАВНЬОРУСЬКОЇ ЗВИЧАЄВО-ПРАВОВОЇ КУЛЬТУРИ

У статті досліджено становлення і розвиток "жіночого права" у звичаєво-правовій культурі та державному праві Київської Русі. Розглянуто становище української жінки в контексті народних юридичних, морально-етичних традицій та звичаїв. Охарактеризувано уклад шлюбних відносин, розроблений князями-християнами і церковниками

Ключові слова: *українська жінка, народні традиції, звичаї, правовий кодекс, статут, право.*

Formation and development of "women's rights" in the customary and legal culture and in the public law of Kievan Rus were studied. State of Ukrainian woman in the context of people's legal, moral and ethical traditions and customs were examined. The structure of marriage affairs was characterized, that was developed by Christian princes and churchmen.

Keywords: *Ukrainian woman, traditions, customs, legal code, statute, law.*

"Жіноче право" – це умовно виділена в народній правосвідомості сукупність жіночих прав та обов'язків. Воно формувалося у традиційній звичаєво-правовій культурі українців упродовж багатьох століть, стаючи одним із джерел державного права у Київській Русі, Великому князівстві Литовському, Речі Посполитій, Гетьманщині, певною мірою визначаючи високий статус жінки у традиційній звичаєвій культурі, ментальності українців. Уже й саме побутування поняття "жіноче право", незважаючи на його умовність, свідчить про визнання цього права у патріархальному суспільстві, містить оцінку її ролі у родинному та громадянському житті, адже, як визначає А. Пономарьов, "хоча жінки і були майже позбавлені участі у вирішенні справ громади, остання завжди стояла на стороні їх прав і честі" [7, 337]. Відносна рівновага прав між чоловіком і жінкою в українському суспільстві основувалася на давньому праві особистої свободи, "яке не було узурповане ні чоловіком, ні суспільством, ні церквою" [12, 18].

Дослідження становища української жінки здійснене у таких працях, як "Женщины древней Руси" Н. Пушкарьової, "Сила слабых: Женщины в истории России" С. Кайдаш, "Женщина на Руси не была униженной!" Д. Лихачова, "Язычество Древней Руси" Б. Рибакова, а також у таких працях українських науковців, як "Визначне жіноцтво України" О. Лугового, "Жінки в історії Украйни" О. Кузелі, колективній монографії "Українки в історії". Звичаєве право та окремі статті державного законодавства Київської та Галицько-Волинської Русі, присвячені врегулюванню правового становища жінки, аналізують Г. Трофамчук у монографії "Історія держави і права України", В. Заруба у монографії "Держава і право Київської та Галицько-волинської Русі (кінець VII ст. – початок XIV ст.)", І. Патрило у розвідці "Вплив християнства на українське законодавство", Н. Яковенко у дослідженні "Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України", А. Пономарьов у монографії "Развитие семьи и брачно-семейных отношений на Украине", нарисі "Звичаєве право і правові уявлення" (у колективній монографії "Українці"), О. Стражний у праці "Український менталітет: Ілюзії. Міфи. Реальність". Екскурси у звичаєво-правову культуру Київської Русі здійснені у працях М. Гринич, В. Скуратівського, О. Кісь, О. Маланчук-Рибак, О. Кривошия, однак спеціальних праць, присвячених комплексному дослідженню "жіночого права" у давній Русі, в українській культурології немає.

Мета нашої статті полягає в тому, щоб дослідити становлення і розвиток "жіночого права" у звичаєво-правовій культурі та державному праві Київської Русі.

Народні традиції та звичаї, як юридичні, так і морально-етичні, були основним джерелом формування правової системи давньоруської держави, у контексті якої окреслились окремі важливі норми "жіночого права". Так, уже на ранніх етапах історії Київської Русі, зокрема в угоді 912 року князя Олега з візантійськими імператорами Левом і Олександром, у статті, що стосувалася різних злочинів, відзначалося: "…якщо ж утече той, хто вчинив убивство, (і) якщо він є імущим, то (ту) частину (майна) його, котра його буде по закону, хай візьме родич убитого; але й жона убивці хай має стільки, скільки належить (їй) по закону" [3, 101]. Це перша, однак надзвичайно важлива згадка про майнові права жінки в пам'ятках давньоруської юридичної літератури. Коментуючи цю статтю, російська дослідниця Н. Пушкарьова у праці "Женщины древней Руси" підкреслює, що в угоді між Руссю і Візантією "утверждено право жінки зберегти за собою частину спільного з чоловіком майна навіть у тому випадку, якщо чоловік учинив убивство" [8, 104].

Підписуючи угоду з Візантією, князь Олег посилався на Закон Руський, котрий згадується і в русько-візантійському договорі 944 року [7, 352] і який поряд із правовими статусами X–XI ст. послужив основою для створення першого вітчизняного юридичного кодексу "Руської правди".

© Щербинін С. В., 2013

Окремі статті, що визначають міру покарання за образу жіночої честі, містяться в договорі русичів з німцями 1195 року. Одна зі статей цього договору встановлює штраф за зривання з жінки головного убору (6 гривень), а в іншій сказано, що образа честі жінки карається вирою, як убивство вільної людини [1, 318].

Серед юридичних статутів, які передували оформленню Руської правди, важливе місце належить "уставу святого князя Володимира, крестившего руськую землю, о церковых судех", оскільки в ньому йдеться про запровадження канонічного права і визначається юрисдикція церковних судів, до якої належать шлюбні відносини. У четвертій статті Статуту князя Володимира відзначається, що це зроблено за принципом візантійського "Номоканону ("кормчої книги") – зібрання церковних канонів та візантійських законів щодо християнської віри. У Статуті князь Володимир наголошує, що охрестив Русь, потім спорудив церкву святої Богородиці десятинну, давши частину від княжих зборів на всій Руській землі на церкву, а "по томъ, развернъше грецьскый Номоканон и обретохом в нем, оже не подобаетъ сих судов и тяжь князю судити, ни боярам его, ни судиям" [3, 105]. Отже, статут князя Володимира мав чітке ідеологічне призначення, що полягало у християнізації сфери шлюбно-сімейних відносин: "А се церковнии суди: роспуст (розпуста), смилное (незаконний зв'язок чоловіка з жінкою), заставанье (подружня зрада), умычка (викрадення дівчини), промежи мужем и женою в животе, в племени или в сватовстве поимуться, ведьство, зеильничество (знахарство), потвори (зглаз, наслання, пороблення), чародеяние, волховование, урекание (образи словами) три: бляднею (блудом, статевою розпустою), и зельи, еретичество, зубоежа (кусання зубами під час бійки), или сын отца бъет, или матерь, или сноха свекровь, (…) или кто молится под овином, или в рошеньи, или у воды, или девка дитя повержеть…" [3, 105-106]. Як видно з тексту, окрім спрямованості проти різних проявів язичницьких звичаїв у шлюбно-сімейному житті, статут Володимира зобов'язував церковні суди розв'язувати родинні суперечки між чоловіком і жінкою, захищав не тільки батька – голову родини, а й матір – у разі побиття, образи словом.

Заборони на викрадення жінки, полігамію, штрафи за образу (вчинення сорому), насильство над нею тощо свідчать, що вже в ранніх юридичних документах Давньоруської держави честь і гідність жінки здобули правовий захист. Про повагу до жінки-матері, дружини свідчать і окремі більш пізні "рукописання" Галицько-Волинських князів. Так, у "Рукописанні князя Володимира Васильковича" (близько 1287р.) сповіщається, що, заповідаючи братові своєму Мстиславові належні йому землі й міста, князь бажає "…еще и княгине своїй писати грамоту такую же". Перелічивши маєтності, які мають відійти дружині, Володимир Василькович пише, що після його смерті вона може розпоряджатися власним життям, як захоче: "А княгини мои, по моемъжи вотеоже восхочетъ в черничипоити, поидетъ; аже не восхочетъ ити, а какое и любо. Мне не воссавши смотрить, что хто иметь чинити по моемъ животе" [3, 111]. Стверджуючи, що дружина по його смерті може розпоряджатися власним життям "какое еи любо", князь Володимир Василькович визнавав її право на вільний вибір.

Найважливішим писемним правовим кодексом Київської Русі була "Руська правда", котра "увібрала в себе основний пласт та структуру звичаєвого права попередньої доби" [7, 352]. Окремі статті цього документа присвячені правам жінок. Так, у 88 статті, зокрема, відзначається: "якщо хтось уб'є вільну жінку, то підлягає такому ж суду, яе і вбивця вільного чоловіка" [3, 97]. Спираючись на цю норму, І. Патрило у праці "Вплив християнства на українське законодавство" робить висновок, що чоловік і жінка були рівноправними перед законом [6, 145]. На нашу думку, твердження про гендерну рівність перед законом у патріархальній федеративній державі, якою була київська Русь, є перебільшенням. На це вказує і те, що в "Розширеній Правді" (за Троїцьким першим списком) про вбивство вільного чоловіка йдеться у перших статтях, про жінку – аж у 88; а також уточнення до даної статті: "Але якщо винною була сама вбита, тоді стягнути з убивці пів вири, тобто 20 гривень" [3, 97]. Такого уточнення у статтях, які встановлюють виру за вбивство вільного чоловіка, немає. Однак 88 стаття "Руської Правди" недвозначно засвідчує, що чоловік не мав над жінкою "права життя і смерті".

Згідно зі Статутом князя Ярослава Мудрого сфера сімейно-шлюбних відносин підлягала церковним судам. У "простинній" (розширеній) редакції статуту князя Ярослава про церковні суди, котрий значно розширював і деталізував Статут князя Володимира, вміщено ряд статей, що встановлюють відповідальність і штрафні санкції за образу жінки ("за сором"), фізичне й моральне насильство, посягання на жіночу честь.

Норми феодального права мали становий характер, тому за аналогічний злочин, скажімо, проти представниці боярської верстви, "наричитых" людей чи простої чади" призначалися різні суми штрафів. Так, у другій статті зазначається: "А ще хто умчить (викраде) или насилить, а ще боярская дочи будете, за сором еи 5 гривен злата, а митрополиту 5 гривен золота. За сором рубль золота; […]а добрых людей будет, за сором рубль, а митрополиту рубль…" [3, 107].

Третя стаття Статуту визначає матеріальне відшкодування за побиття, зґвалтування жінки; у четвертій йдеться про неприпустимість приниження жінки, також визначаються конкретні суми штрафів "за сором": "Аще же пуститъ (проженегеть) боярин жену великых бояр, за сором ей 300, а митрополиту 5 гривен золота…; […] а нарочитых людии2 рубля, а митрополиту 2 рубля… простои чади 12 гривен, а митрополиту 12 гривен…" [3, 107].

У 35 статті Статуту, дубльованій і в розширеній редакції "Руської Правди", визначається розмір штрафу за порушення чоловіком шлюбного договору, закріпленого обрядом розрізання сиру: "Про девку сыр краявши, за сором еи 3 гривень, а что потеряно, тое заплатити, а митрополиту 6 гривен" [2,

110]. Сорокова й сорок перша статті передбачають штраф за побиття жінкою чоловіка й за побиття чоловіком чужої дружини. Водночас не йдеться про штрафні санкції в разі побиття чоловіком власної дружини, отже, побиття чоловіком власної дружини вважалося справою нормальною.

У Статуті Ярослава виявляється терпиме ставлення до розлучення, що відрізняє його від візантійського Номоканону, надто ж – від католицького канонічного права.

Характерною особливістю давньоруського права було те, що, на відміну від західноєвропейського, воно забезпечувало досить широкі майнові права жінки. Це знайшло відображення у ряді статей "Руської Правди". Зокрема, у статті 90 зазначається: якщо помре вільний селянин-смерд і в його домі залишаться незаміжні доньки, "…тоді виділити на них деяку частину" (майна). Решту успадковував князь. У разі, якщо помре хтось із бояр або дружинників, відзначається в наступній, 91 статті, "…то князь не успадковує. А спадок одержують доньки, якщо синів не залишиться". У законі обумовлено і право жінки на певну частку майна після смерті чоловіка; беззастережним визнається її право на володіння тим майном, яке чоловік визначив їй за життя: "Якщо дружина після смерті чоловіка не виходить заміж, то на неї виділити частину майна померлого. А тим майном, яке їй чоловік визначив за життя, вона володіє поза спадком". Водночас зазначається: "а до чоловікової спадщини дружині немає справи" [3, 97].

"Руська Правда", статут князя Ярослава про церковні суди (насамперед у розширеній редакції) та інші юридичні кодекси й документи часів Київської та Галицько-Волинської Русі не лише визначають жіночі права, а й слугують своєрідними характеристиками тогочасного жіноцтва, до певної міри розкривають риси його вдачі, вказують на традиційну міру свободи, яку в окремих випадках автори юридичних кодексів прагнуть обмежити. Так, церковний суд розлучав подружжя, якщо дружина без відома і згоди чоловіка вільно спілкувалася з чужими людьми, брала участь у язичницьких ігрищах, які церква засуджувала й намагалася викоренити. У списку "вин", перерахованих у 53 статті Статуту Ярослава, знаходимо власне "жіночі": "А ще без мужня слова кметь с чужими людьми ходити, или пити, или ясти, или опроче мужа свого спати. Потом объявитися, разлучити и…оже иметь опроче мужа ходити по игришьм. Или в дни, или в ночи, а не послушати иметь, разлучити и…" [3, 110].

Наявність цих статей свідчить, що давньоруська жінка, мабуть, часто "грішила" спілкуванням з "чужими людьми", брала активну участь у різноманітних учтах, денних та нічних язичницьких ігрищах і не поспішала відмовлятися від своїх жіночих прав, санкціонованих традицією, на догоду церкві з її чужими й суворими шлюбно-сімейними законами.

На жаль, ми не маємо документальних свідчень про застосування заборонних статей Статуту Ярослава про церковні суди. Однак гнівні проповіді церковних проповідників, спрямовані проти язичницьких традицій та обрядів, у яких виявляється особлива нетерпимість до жіночих "плясаній", "скаканій", "вихляній" тощо, опосередковано свідчать про те, що прагнення християнізувати шлюбно-сімейні відносини наражалися на значний опір населення.

У другій половині XII ст., на думку Б. Рибакова, спостерігається відродження язичництва у містах та київсько-боярських колах, котрі були незадоволені втручанням церкви у традиційний побут (у селах в означений період язичництво взагалі не втрачало свої позиції). "Поясненням відродження язичництва до певної міри може слугувати сформована з 1130-х років кристалізація півтора десятка великих князівств-королевств із власними династіями, в яких посилилася роль місцевого боярства, а єпископат опинився в більш підлеглому становищі. В залежності від князя, – відзначає Б. Рибаков, – Бояри-вотчинники, володарі нив, які називалися "життям", вірогідно, поділяли народні прадідівські погляди на аграрну заклинальну магію, головну частину язичництва" [9, 43]. Оновлення язичництва виявлялося і в культі жіночого божества (Мокоші, Берегині, Матері-Землі), у відправленні котрого вирішальна роль належала жінкам. Обмежуючи роль жінки в релігійному житті шляхом заборон язичницьких обрядів на честь жіночих божеств язичницького пантеону, православна церква водночас сприяла зміцненню статуту сім'ї. Значна кількість статей Статуту Ярослава спрямована на врегулювання шлюбно-сімейних відносин згідно з християнськими канонами. Запроваджувалися покарання за багатоженство, адюльтер, інцест, унормовувались навіть інтимні стосунки, зокрема суворо каралися інтимні стосунки з представниками духовенства, черницями тощо.

Характеризуючи уклад шлюбних відносин, розроблений князями-християнами і церковниками, О. Стражний у праці "Український менталітет: ілюзії, міфи, реальність" відзначає, що він був сповнений різноманітними заборонами та обмеженнями сексуальних контактів: "Гріховно було займатися любов'ю під час постів, у дні свят і, чомусь, у п'ятницю, суботу та неділю. Власне, на думку церкви, грішно займатися любов'ю взагалі!...Сексуальні відносини в шлюбі церква хоч і сприймала як менше лихо, ніж розпуста, однак і їх, "яко содомський гріх", відзначала тавром аморальності" [11, 166-167]. Дослідник підкреслює, що до спроб церкви взяти під контроль сферу інтимних відносин населення Русі ставилося "без належного розуміння: Обряд вінчання побутував переважно чи виключно у середовищі вищих суспільних станів. "Збереження дівчиною "чистоти", а жінкою вірності культивувалося лише в знатних родинах, пересічні ж громадяни позашлюбні зв'язки вважали нормою – в ігрищах і "хитаннях" брали участь не лише… німфетки і юні отроки, а й "мужа та жони"…" [11, 167].

Державна влада загалом терпимо ставилася до проявів язичницької обрядовості у традиційних календарних та родинних святах, певну терпимість змушена була виявляти й православна церква, котра, на відміну від католицької, залежала від князів.

На думку російського філософа В. Соловйова, занепад середньовічного світогляду був зумовлений тим, що він і пов'язаний із ним життєвий уклад становили певний історичний компроміс між християнством і язичництвом: "У середньовічному світогляді ("миросозерцании") й життєвому устрої, – відзначає В. Соловйов, – нове духовне начало не оволоділо старим язичницьким: вони утвердилися у зовнішньому зіставленні ("сопоставлении"), і саме християнство взагалі і в цілому – було сприйняте як зовнішній факт, а не як завдання, що вирішується власною мораллю і діяльністю людини. У протиріччях, які випливають звідси, полягають головні причини занепаду середньовічного світогляду" [10]. В. Соловйов вважав, що компроміс між християнством і язичництвом, який утвердився як на Заході, так і на Сході Європи, мав характер "напіввір'я" ("полуверия") і помилково сприймався за саме християнство як його прихильниками, так і супротивниками. Так російський філософ загалом негативно оцінював двовір'я, вбачаючи в його утвердженні світоглядну причину занепаду Київської Русі.

Іншу оцінку явища двовір'я знаходимо у працях сучасних українських культурологів та релігієзнавців. Так, характеризуючи двовір'я вже як явище української національної культури, А. Колодний у нарисі "З християнські засади української культури", зокрема, відзначає: "релігійність українця відтворилась його традиційними уявленнями, в яких своєрідно поєднувалось язичництво і християнство, що одержало назву двовір'я" [5, 62-63]. Християнство не давало чіткого розуміння проблем побутового життя, господарської діяльності. Дотримання християнських обрядів й одночасна участь у календарних, язичницьких за своїм характером, святах, віра в магію, старих богів, які трансформувалися в християнські божества тощо, "…усвідомлювалися нашим народом як вираження причетності до свого етносу, національного культурного творення" [5, 63]. Двовір'я давало українцю змогу якнайповніше виявити такі характерні риси своєї релігійності, як природошанування і шанобливе ставлення до жінки, матері, оскільки дохристиянський культ Землі-Матері трансформувався в народній свідомості в культ Богородиці. Традиційна "матріархальність" життєвого повсякденного хліборобського народу, нерозривно пов'язаного із землею, знайшла вияв у поширені вже в козацьку добу культу Діви Марії. Християнство вносило в духовний світ нашого народу "…ідеалізацію подружнього життя, підхід до сім'ї як до надприродньо-санкціонованої співдружності, звеличування жінки-матері…" [5, 64].

Запровадження християнства та законодавче унормування інституту сім'ї сприяло піднесенню статуту жінки в Київській Русі, її емансипації в патріархальному феодальному суспільстві, прищепленню соціальних, правових і моральних аспектів християнства. З іншого боку – певна терпимість і навіть потурання вищих станів щодо язичницьких традицій дозволило зберегти певну міру свободи у громадському й родинно-побутовому житті, котру під впливом католицької церкви майже втратили жінки західноєвропейських країн.

"Руська Правда", Статут князя Ярослава та інші юридичні документи Давньоруської доби увібрали в себе й закріпили законодавчо вищий, ніж у країнах Західної Європи, статус жінки. Це яскраво засвідчує і наголошуване І. Огієнком (Митрополитом Іларіоном) у праці "Дохристиянські вірування українського народу" право жінки стати головою родини після смерті чоловіка [4, 365].

Нормами "Руської Правди" керувалися по всій території Давньої Русі. У добу феодальної роздробленості влада й духовенство удільних князівств вносили в її текст певні зміни й доповнення, пристосовуючи до політичної і господарської специфіки князівства, своєрідності звичаєво-правової культури корінного населення. "Руська Правда" ввібрала основний пласт і структуру звичаєвого права, котре було її безпосереднім джерелом. У взаємодії з цим кодифікованим правовим документом феодальної доби еволюціонувало й народне звичаєве право, що передавалося від покоління до покоління у традиційній формі усного переказу.

Можна зробити такі висновки.

1. Народні юридичні й морально-етичні традиції та звичаї були основним джерелом формування правової системі давньоруської держави, у контексті котрої визріли та розвинулись окремі важливі норми "жіночого права" як умовно виділеної в народній правосвідомості сукупності суто жіночих прав.

2. Уже в ранніх юридичних документах Київської Русі життя, честь і гідність жінки здобули правовий захист. Майнові права жінки навіть у тому випадку, коли її чоловік вчинив убивство, обумовлювалися в угоді київських князів із візантійцями (944 р.), а угода з німцями (1195 р.) містила окремі статті, котрі передбачали значні штрафи за образу честі й гідності жінки. У статутах київських князів Володимира та Ярослава (Мудрого) про церковні суди, до юрисдикції котрих після прийняття християнства належали шлюбно-сімейні відносини, містяться заборони на умикання жінки, полігамію, передбачаються штрафи за образу словом і дією ("вчинення сорому"), фізичне й моральне насильство, посягання на жіночу честь. Статут князя Ярослава (у "пространній", тобто розширеній редакції) значною мірою розвинув положення статуту князя Володимира щодо прав жінки.

3. Характерною особливістю давньоруського права, базованого на народних звичаях, було те, що воно, на відміну від західноєвропейського, котре основувалося на Римському праві, забезпечувало досить широкі майнові права жінки: у "Руській Правді" беззастережним визнається право вдови на частину спадщини, а також на майно, яке виділив їй чоловік за життя; обумовлюється право незаміжніх дочок вільного селянина-смерда на частину спадку після смерті батька (решту спадку одержував князь), право дочок бояр і дружинників на весь спадок (якщо синів не залишилося) тощо.

4. Запровадження християнства та законодавче унормування інституту сім'ї сприяло піднесенню статусу жінки в Київській і Галицько-Волинській Русі. У контексті світоглядного двовір'я на розвиток

"жіночого права" працювало як прищеплення соціальних, правових і моральних аспектів християнства, так і збереження традиційних язичницьких жіночих культів, право жінки на участь у громадських святах, обрядах, ігрищах тощо.

5. Жінка у патріархальному феодальному суспільстві не мала рівних із чоловіком громадянських прав, однак у народній звичаєво-правовій культурі, котра еволюціонувала, взаємодіючи з державним правом, утверджувались і розвивались ті традиційні норми "жіночого права", які засвідчують високий статус давньоруської жінки – дівчини, дружини, матері.

Використані джерела

1. Владимирский-Буданов М. Ф. Обзор истории руського права /М. Ф. Владимирский–Буданов. – К., 1909.
2. Древнерусскиекняжеские уставы X-XV вв. /Изд. подготовил Я. Н. Щапов. – М.: Наука, 1976.
3. Заруба В. М. Держава і право Київської та Галицько-Волинської Русі: кінець VIII – початок XIV ст. / В. М. Заруба. – К.: Істина, 2007. – 128 с.
4. Іларіон Митрополит. Дохристиянські вірування українського народу/ Митрополит Іларіон. – К.: Обереги, 1992. – 422 с.
5. Колодний А. М. Християнські засади національної культури / Історія української культури: У п'яти томах. – Т. 3; передм. В. А. Смолія // Колодний А. М. – К.: Наук. думка, 2003. – С. 62-64.
6. Патрило І. Вплив християнства на українське законодавство /Патрило І. // Релігія в житті українського народу: Зб. мат. наук. конференції у Ракка ді Папа. – М.: Ракка ді Папа, 1996.
7. Пономарьов А. Звичаєве право і правові уявлення /Пономарьов А. //Українці: Історико-етнографічна монографія: У 2 кн. – кн. 1. – Опішне, 1999. – С. 352-357.
8. Пушкарева Н. Женщины Древней Руси /Н. Пушкарева. – М.: Мысль, 1989. – 286 с.
9. Рыбаков Б. Язычество и Древняя Русь /Рыбаков Б. //Наука и религия. – 1987. – №2. – С. 41-43.
10. Соловйов Вл. Положение к чтению Владимира Соловьева в психологическом обществе о причинах упадка средневекового миросозерцания /Соловйов Вл. // Сов. Культурв. – 1989. – 8 апреля.
11. Стражний О. Український менталітет: Ілюзії. Міфи. Реальність / Олександр Стражний. – К.: Книга, 2008. – 368 с.
12. Українки в історії / За ред. В. Борисенко; передм. І. Дзюби. – К.: Либідь, 2004. – 328 с.

УДК [008:316.422](4:477)(043)

Маріанна Олегівна Черниш
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, викладач Київського національного університету технологій та дизайну

ЄДНІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ТА ГЛОБАЛІЗАЦІЙНІ ВИКЛИКИ: АКСІОЛОГІЧНИЙ ТА ІДЕНТИФІКАЦІЙНИЙ ВИМІРИ

В контексті огляду досліджень, присвячених феномену глобалізації, автор аналізує ситуацію, в якій опинилася українська культура в часи глобалізації.

Ключові слова: *глобалізація, українська культура, аксіологічний вимір, ідентифікаційний вимір.*

In the context of the review of studies on the phenomenon of globalization, the author analyzes the situation, which appeared Ukrainian culture in times of globalization.

Keywords: *globalization, Ukrainian culture, axiological dimension, identification dimension.*

За даними останнього перепису населення 2001 р. в Україні проживають представники понад 130 етносів та народностей, проблема формування демократичної, виваженої і раціональної державної культурної політики пов'язана з необхідністю розв'язання триєдиного завдання – вибудовуватися з урахуванням: потреб зміцнення єдності національної культури й водночас розквіту її регіонального розмаїття та його народних форм; урахування впливу на неї глобалізаційних процесів; забезпечення можливостей культурної ідентифікації представників інших етнонаціональних культур.

Єдність будь-якої культури в її синхронічному (територіальному) та діахронічному (часовому) зрізах забезпечується існуванням і тяглістю ціннісного ядра культури в його єдності зі знаково-символічним кодом у всьому регіональному розмаїтті його проявів, виявлюваних у сакрально насичених колективних ритуалах, культурних артефактах (народних і мистецьких), філософських розмислах тощо та сконцентрованих у рисах національного характеру й менталітету.

Досліджень, що торкаються проблеми національних особливостей українства – (цінностей, символіки, характеру, ментальності), існує чимало. Однак їх значна частина або спрямована на довільний перелік так званих національних цінностей, серед яких не вичленовуються ані спільні слов'янські, ані загальноєвропейські, ані загальнолюдські, не зазначається, як загальнолюдські чи спільні європейські цінності переломлюються та трансформуються на українському ґрунті. Відтак частина робіт, присвячена дослі-

© Черниш М. О., 2013

дженню ціннісного ядра української культури, страждає на еклектизм, коли до купи змішується різнорідне – українська ідея, Конституція, пісня, традиції, обряди, вишиванки, менталітет тощо [7]. З тієї мішанини вимальовується небажання дістатися суті проблеми, сформувати уявлення про цінності як такі, і лише на тій основі аналізувати цінності української культури, виявляючи загальне, особливе й унікальне в них.

Інші ж, доходячи висновку про спотвореність української культури віками гноблення, на цій підставі закликають повернутися до архаїчних першоджерел української культури як до єдино автентичних, тим самим, пропонуючи фактичне розчинення всього виробленого нею масиву культурних скарбів у язичницькій стихії. Характерним для такого роду праць є також посилання на погляди когось зі знаних українських націологів та нібито доречне цитування їхніх висловів, однак у поєднанні з власними твердженнями, що суперечать наведеному. Для прикладу пошлімося на працю О.І. Вертія "Українські цінності як основа державної нації" [2]. Автор цитує допис П. Грабовського "Лист до української молоді": "Європейство на ґрунті українському, – то нехай буде написано на нашому стягові. Кожна народність має дорости до загальнопросвітнього рівня або загинути безслідно" [5]. Кількома абзацами нижче всупереч цитованому закликає до "повернення до джерел", оскільки відбулася "заміна українських цінностей неукраїнськими: релігійних уявлень і переконань наших далеких пращурів – християнством, іншими, зовсім чужими нам, неприродними для нас течіями, сектами, рухами; наших поетичних звичаїв та обрядів – різного роду східними календарями, гороскопами, насаджуванням усього супротивного нашій національній моралі й духовності загалом; визнаних у всьому світі українських народних дум і пісень, "Кобзаря" Т. Шевченка – Біблією, на сторінках якої немає жодної згадки про українські цінності, про Україну; звичаїв націократії – створенням незчисленних партій, які служать не виявом демократії, а прикриттям чужих намірів грошовитих чужинців захопити владу в Україні у свої руки, встановити в країні деспотичний режим і обернути народ у бидло, слухняного раба; козацьке вільнолюбство, український патріотизм – космополітизмом тощо" [3]. Те, що "Кобзар" Шевченка насичений християнськими цінностями й символікою, що "створення незчисленних партій" безпосередньо пов'язане з такою провідною рисою українського національного характеру як індивідуалізм і козацьке волелюбство, авторові видається не важливім і не спадає на думку.

Даючи визначення нації як специфічного утвору, що формується в Модерну добу, філософ культури Е. Ренан 1882 р. стверджував у своїй знаменитій промові "Що таке нація?", що ані мова, ані географічна територія, ані релігія не є визначальними чинниками формування нації. Для існування нації необхідні спільні спогади про перемоги й страждання, спільне відтворення ціннісної картини світу в сакралізованих діях (ритуалах), та колективне забуття певних моментів минулого. "Нація – це духовний принцип, результат глибоких ускладнень історії, духовна родина, а не група, яка визначається формою поверхні. Дві речі, які є по суті одною, складають цю душу, цей духовний принцип. Одна – в минулому, інша – в майбутньому. Одна – це загальне володіння багатою спадщиною спогадів, інша – загальна угода, бажання жити разом, продовжувати спільно користуватися отриманим нерозділеним спадком. Нація, як і індивідууми, це результат тривалих зусиль, жертв і самозречення. Культ предків – найзаконніший з усіх; предки зробили нас такими, якими ми є в даний час. Героїчне минуле, великі люди, слава (але справжня), – ось головний капітал, на якому ґрунтується національна ідея. Загальні страждання з'єднують більше, ніж спільні радощі. У справі національних спогадів траур має більше значення, ніж тріумф: траур накладає обов'язки, траур викликає загальні зусилля. Отже, нація – це велика солідарність, що встановлюється почуттям жертв, які вже зроблені і які мають намір зробити в майбутньому. А сутність нації в тому й полягає, що всі індивіди, її складові, мають між собою багато спільного і в той же час вони забули багато чого, що їх роз'єднує" [3].

На глибинний зв'язок цінностей, національного характеру та символічного коду культури вказують багато дослідників. За визначенням П. Гнатенка, національний характер є сукупністю "…соціально-психологічних рис (національно-психологічних настанов, стереотипів), що властиві національній спільноті на певному етапі розвитку і проявляються в ціннісних ставленнях до навколишнього світу, а також у культурі, традиціях, звичаях, обрядах" [6]. Так само не лише рисою національного характеру є знаменитий український індивідуалізм, що його, поруч з емоційністю, здавна й до сьогодні зазвичай називають провідною рисою українства. Уже М. І. Костомаров відзначав як визначальну й конститутивну рису українців перевагу особистого над загальним на відміну від росіян, чия ціннісна система надає перевагу загального над особистим. "У вдачі українського народу переважає особиста воля" [5], – писав М. Костомаров. Звертаючись до спадщини М. Костомарова, Володимир Янів, своєю чергою, пише, що в українців "виразна ворожість до всякого колективізму" [8], українець – це людина "малих гуртів", в які він безпосередньо вростає" і "добре розуміє сім'ю, братство, громаду і мало "великі спільноти" [9]. Звідси, – висновує В. Янів, – дух бунтарства, який "скріплюється ще й тенденцією до анархізму, помсти, але який є ушляхетнений ідеалом визвольної боротьби" [9]. На індивідуалізм українців вказував і Д.І. Чижевський, називаючи, щоправда, поруч із ним іншими визначальними рисами емоційність і сентиментальність, високу чуттєвість та ліризм [10]. "Українець заглиблений у собі і, маючи відчуття гідності, він прямує до повалення всяких обмежень особистої свободи, в тому числі до нівеляції соціальних перегород. Неохота коритися волі іншого йде так далеко, що комплементарне прямування до самовияву – нахил підпорядкуватися – в українця з природи слабо розвинений" [10]. Таку індивідуалістичність В'ячеслав Липинський означає як "анархічний індивідуалізм", а Іван Мірчук – як "безмежний індивідуалізм".

Нерідко причини такого індивідуалізму вбачають у трагічності української історії та гнобленні українців чужинською владою. "Тривала влада чужинців призвела до появи переконання, що владні структури створені лише для пригноблення, зловживань та нечесного збагачення, тому народ не скоро може змінити їх і повірити у те, що влада існує для його захисту і забезпечення добробуту чесних трудівників", – пише М. Маланюк. Однак, на наш погляд, причини тут далеко не соціальні, а радше культурні, й детермінаційний ланцюжок цілком можна обернути, як це справедливо зробив В. Янів у "Нарисах до історії української етнопсихології". "…Причини історичних невдач, – висновує він, – як вони випливали з українського вибуялого індивідуалізму, можна б схарактеризувати парадоксом, що в неволі опинились ми тому, що надмірно любимо волю" [15]. Тут варто згадати й висновки Олени Донченко, дослідниці соцієтальної психіки, яка показує, що культура українців, що, як і в інших європейських народів, вирізняється індивідуалістичністю і визнанням першості особистого над суспільним, характеризується емоційністю – на відміну від прагматичного західноєвропейського індивідуалізму [3]. Якщо взяти до уваги разом з індивідуалізмом і другу засадничу рису ціннісної основи українського світогляду й культури в цілому – кордоцентризм, у згоді з яким моральною, позитивно оцінюваною є лише та дія, яка не підважена розрахунком, а є наслідком спонтанного імпульсу серця, то багато які звиви української історії стають зрозумілими. Наведімо лише один факт.

Спираючись на широкий фундамент архівних джерел у дослідженні взаємин Війська Запорозького з європейськими країнами у XVI – XVII ст., А. Г. Бульвінський доводить, що, по-перше, у цей період українське козацтво попри відсутність власної державності було повноцінним суб'єктом міжнародних відносин та провадило власну незалежну зовнішню політику, стримуючи наступ московського та мусульманського (турків і татар) світів на християнську Європу (за що й зажили козаки слави як "християнські лицарі" [1]). По-друге, історик наводить надзвичайно цікаві факти. Так, зокрема, переконливо демонструє, що в зазначений період Військо Запорізьке систематично одержувало численні перемоги й займало величезні території Московської держави, однак не встановлювало над ними свого контролю й панування, а прямувало до наступних битв, відмовляючись від можливого владарювання на користь вільній справі, від панування на користь свободи як такої – не важливо для кого. Отримавши перемогу, здійснивши справу, українець не вважає за потрібне її "інституціоналізувати". Важлива дія, а не її інституціоналізація, якою влада й є.

Загалом для теоретиків і практиків українського націоналізму як певної доктрини (слід похідно зазначити) властиве перебільшення ролі й значення в українській культурі й національному характері не лише волі до влади як цінності, а й войовничості та інших споріднених з цими людських якостей "Войовничість в українській свідомості, – писав Олесь Ольжич, – творить невід'ємну рису й одну з основ національного світогляду, яка давала народові міць і певність себе на своєму історичному шляху" [13]. З іншого боку (однак з тією ж доктринальною метою), критиці піддається така специфічно українська риса як чуттєвість, нерозривно пов'язана з цінностями антеїзму, кордоцентризму та екзистенційної спрямованості. Микола Шлемкевич пов'язує споглядальність українського умонастрою саме з цією рисою, оцінюючи її радше як негативну. За М. Шлемкевичем, українець потопає в безмежності настроєво-почувального моря, "пливе за водою" [14]. "Світоглядові зусилля, наші мислі, – пише він, – зреклися ясности й виразности, логіки, дисципліни розуму. Вони запрагнули діяти емоціонально, зворушувати. Так світогляд котився вниз, і докотився до аґітки…" [12], а українська людина стала "загубленою людиною".

Так само в негативному ключі характеризує емоційно-почуттєву ментальність українців М. Степико, виводячи її ґенезу з кордоцентризму в поєднанні з "архетипом Неньки-Землі" і висновуючи, що така ментальна особливість українства не лише формує "м'яке добрячкувате ставлення до навколишнього світу" [9], толерантність, терпіння й приязнь до іншого, а й "позбавляє українську етнічну спільноту рис, потрібних для активної позиції у боротьбі за виживання" [7].

А проте уявна споглядальність є наслідком функціонування такого світосприйняття, в якому в єдність сплавлено етичний, естетичний та прагматичний складники, або, радше, сам прагматизм полягає в етико-естетичному ставленні до світу й себе самого, в культурному його наповненні й антропомірності. Відтак, повертаючись до українського індивідуалізму, можемо сказати, що він не є різновидом індивідуалізму ліберального ґатунку, вихолощеним до ринково-економічних взаємин і породженим ними. Це – витоковий "сакральний лібералізм", лібералізм культурний і персоналістичний, в якому ціннісним і легітимним постає не суб'єкт як людина-індивід з її невід'ємними правами, а суще в його цілісності та індивідуальних проявах і людина як прояв сущого. Відтак рамки українського індивідуалізму дещо ширші за соціокультурне життя і сягають трансцендентного.

Таким чином зрозуміла індивідуалістичність українців (не як лише риса характеру, а передусім як ціннісна настанова) виявляє себе у найрізноманітніших сферах і найрізноманітнішим чином: у системі традиційних родинних стосунків (в українців, на відміну від інших народів, де переважає велика колективістська родина, традиційно утвердилася родина, що складалася лише з батьків і неодружених дітей [10]), у працелюбності як самостійній відповідальності за свою справу.

Отже за цією ознакою ціннісне ядро національної культури українства демонструє належність до тієї ж морально-етичної системи, що й інші європейські культури – системи, осердям якої є легітимність і цінність Іншого. Однак було б некоректним редукувати (як щойно, могло здатися, зробили ми)

ціннісне ядро української культури лише до цієї ознаки – до індивідуалізму. Не менший "статус" в системі цінностей посідають і вже згадані антеїзм та кордоцентризм. Залежність між визначальними культурними цінностями українства, видається, особливого типу, яку ми б, запозичивши термін з сучасної фізики, умовно назвали "будстрапом". За такого способу зв'язку частина чогось своєю частиною має ціле як власний складник. Іншими словами, український індивідуалізм в його екзистенційному забарвленні є такою ж мірою наслідком антеїзму й кордоцентризму, якою й їхньою причиною – і навпаки. Решта – як цінностей, так і їхнього прояву в національному характері й менталітеті та унаочненні в символіці, ритуалах тощо – до певної міри є похідними від цього ціннісного ядра. Скажімо, та сама працелюбність випливає як з індивідуалізму (через відповідальність, що відбивають народні прислів'я, скажімо "сам собі господар"), так і зі сакралізованого, пантеїстичного ставлення до Матері-Землі та світу в цілому (через естетизм та чутливість), та не меншою мірою – з кордоцентризму (через спонтанну енергетичність або своєрідний український активізм). (На зв'язок індивідуалізму й хазяйновитості, честолюбства й оптимізму звертає увагу О. Нельга [12], до аналізу притаманного українцям пантеїзму звертається Г. Ващенко). Праця для українця має естетичний, духовний і моральний виміри, її сутність – як у насолоді самим процесом творення матеріальних і соціальних благ, так і в належності цієї дії та її одухотвореності. Розбудовуючи та облаштовуючи обійстя, господар дбає не лише про практичне призначення будівель, а й про їх гармонійне поєднання між собою та довкіллям. Тому хату українці завжди обсаджували і обсаджують квітами й, здебільшого, фруктовими деревами. Водночас ціннісне насичення світу знаходило свій вияв у його символізації: і висаджені калина, тополя чи верба є настільки ж живими істотами, наскільки – артефактами з потужним символічним зарядом. Догляд за господарством також є своєрідною творчістю, викликає піднесення, що яскраво і виразно опоетизовано в українських народних колядках, щедрівках, казках, інших жанрах усної народної поетичної творчості, звичаях та обрядах.

Через символіку народних пісень, танців, фольклору, ужиткового мистецтва проглядають глибинні риси українців – єдність національних цінностей і національного характеру. Фольклор містить у собі національні знакові системи, символіку (кольорова гама, орнамент, історично-культурні символи тощо) [16].

У роботах М. Дмитренка проаналізовано символіку українського фольклору – усного та музичного. "Символіка як глибинна універсальна система своєрідно виявляє "образ світу", втілений у пісні: це образні коди ментальності народу, репрезентанти його ідеалів, ціннісних морально-етичних та естетичних орієнтирів", – зазначає М. К. Дмитренко [2]. Автор доводить, що українські символи стихій (землі, води, повітря, вогню) та їхнє сприйняття спільні для індоєвропейських народів. Такими ж спільним є й сприйняття базових кольорів (чорного, червоного й білого), однак недаремно національними фарбами є жовта й блакитна – вони вирізняють українство серед інших етносів і найбільш наближені до вираження світової всеєдності. Виразно етнонаціональними за змістом є й символи живої природи: рослин і тварин, що відбилося на всіх культурних рівнях і видах мистецької творчості.

Підбиваючи проміжний підсумок, слід сказати, що часову єдність і спадкоємність української національної культури забезпечено колективною пам'яттю з його потужним "травматичним складником" (що відіграє консолідуючу роль) включно, наявністю чітко окресленого ціннісного її ядра, що, починаючи принаймні з часів Київської Русі й до сьогодні, містить специфічні етнонаціональні складові та їх вияву в символічному коді української культури. Цей символічний код з регіональними його варіаціями зберігається на всьому українському просторі. Таким чином можна стверджувати наявність цілісності української культури за символічним параметром. Однак дещо по-іншому, менш оптимістично, виглядає ситуація стосовно ціннісного параметру.

Беручи це до уваги, можна припускати, що мірою втягування України в глобалізаційні процеси аналогічні тенденції посилюватимуться в країні, позитивно впливаючи на процес подолання її культурно-цивілізаційного розколу. Звідси випливає ще одна важлива річ: глобалізація, за великим рахунком, сприяє зміцненню української культури. Однак цей процес не може бути забезпечено без належного формування державної культурної політики, яка наразі видається часом протилежно спрямованою. Травматизм культурної пам'яті українства потребує коригування такої політики від формального дотримання букви європейського законодавства до його "американізації" й "канадизації" і запровадження так званої позитивної дискримінації – надання преференцій культурі титульного етносу.

Другим чинником, що визначає потреби такої корекції, є врахування негативного досвіду того типу мультикультуралізму, що побутував в ЄС, спрямованого не стільки на забезпечення включення представників різних етносів та іммігрантських громад у соціокультурне життя країни та Європи в цілому, скільки на їх виключення й резервацію. Європейський мультикультуралізм, як було показано, втратив рівновагу між культурною і громадянською складовою й у намаганні забезпечити культурні права особи, фактично надав перевагу груповим правам над особистісними. Такий варіант мультикультуралізму є несумісним з ціннісними засадами української культури загалом і менталітету, зокрема. Лише виважена політика дотримання громадянських прав є умовою дотримання культурних прав інших етносів і громад. Більше того, політика мультикультуралізму як політико-правового забезпечення рівності прав на культурну ідентифікацію й культурні самовияви, яка продемонструвала свою обмеженість і небезпечність у зіткненні з культурними самовиявами спільнот – носіїв протилежно орієнтованої системи цінностей, запроваджена в специфічних українських умовах, може виявитися руйнівною й

нищівною. Її альтернативою може бути лише культурна політика, протекціоністська щодо української культури в усіх її локальних варіаціях, в яких, проте, спільним є те, що й називається "європейськими цінностями" – повага й толерантне ставлення до іншого не лише як представника іншої культури, а й іншого за будь-якою ознакою, разом і з його "прагненням особистої автономії" [11].

Держава за своїми функціями повинна формувати культурне життя суспільства в цілому і проводити власну культурну політику, узгоджуючи культурні потреби та інтереси всіх соціально-значущих груп та верств населення [2]. При тому слід неухильно брати до уваги той специфічний і дивовижний потенціал української культури, що його демонструє її ціннісне ядро. Йдеться про описані вище її сакралізовану космоантропомірність та "персоналістичний лібералізм". На наш погляд така особливість української культури зближує її в певному глибинному сенсі з найкращими складниками культур інших типів, зокрема – з індійською (остання обставина є важливою для формування засад державної культурної політики, оскільки саме Індія демонструє дієвість особливої моделі такої політики щодо культурного співіснування різних етнокультурних груп).

Сьогодні, відзначає В. Стьопін, – "багато світоглядних ідей традиційних східних культур починають корелювати із сучасними науковими поглядами: розуміння природи як живого організму, нові стратегії щодо дослідження людиномірних систем, що розвиваються, вимагають при вивченні врахування їхніх синергетичних характеристик, не силових взаємодій; інтеграція істини і моральності, цілераціональної і цінніснораціональної дії у стратегії діяльності не лише в науці, а й у інших галузях техногенної культури – політиці, економіці, праві, релігії" [13]. Однак "розуміння природи як живого організму", "інтеграція істини і моральності, цілераціональної і цінніснораціональної дії" у всіх сферах діяльності – це саме те, що характеризує питомі риси українського культурного континууму. Тому ми маємо всі підстави стверджувати: українська культура – це культура майбутнього.

Використані джерела

1. Бульвінський А. Г. Ціннісні аспекти зовнішньополітичних альтернатив української влади на сучасному етапі // Україна між Росією та Європейським Союзом: пошук ідентичності : матер. Міжнар. наук. конференції. (Київ, 19 травня 2011 р.) — К. : Київський ун-т імені Бориса Грінченка, 2011 р. — 148 с. — С. 81-84.
2. Вертій О.І. Українські цінності як основа державної нації // Визвольний шлях. — Кн. 1 (718), січень-березень 2008. Річник 1. — С. 280—283.
3. Декларація "Мультикультурне суспільство та європейська культурна ідентичність". – [Електронний ресурс] — Режим доступу : http://mincult.kmu.gov.ua/mincult/uk/publish/article/90858
4. Дмитренко М. К. Український сонник / Дмитренко М. К., канд. філол. наук. — К. : Знання, 1991. — 93 с.
5. Гідденс Е. Нестримний світ: як глобалізація перетворює наше життя. — Київ: Альтерпрес, 2004. — 104 с. — ("Сучасна гуманітарна бібліотека").
6. Гриценко О.А., Гончаренко Н.К., Мягка Є.А. Державна політика щодо культурного різноманіття та етнічних меншин: порівняльний аналіз вітчизняних та зарубіжних підходів [Ел. ресурс] / О.А.Гриценко, Н.К. Гончаренко, Є.А. Мягка. — Режим доступу : http://www.culturalstudies.in.ua/zv_2005_1_5.php
7. Квилинкова Е.Н. Роль государства в культурном развитии трансформирующихся обществ. / Квилинкова Е. // Administrarea publică în statele aflate in tranziţie in contextul proceselor de globaliyare şi integrare. Materiale ale conferenţei internaţionale teoretico-practice din 5 aprilie 2005. Chişinău, 2005. — P. 143—150.
8. Костина А.В. Предмет и проблемное поле глобалистики // Знание. Понимание. Умение. — 2005. — № 3. — С. 100—111.
9. Костенко А. Г. Глобалізація як чинник деструкції ідентичності [Текст] / А. Г. Костенко // Практична філософія. — 2008. — № 3. — С. 120 — 128.
10. Кравченко В.Г. Этнографические материалы. Т. 2. — Житомир, 1914. — 160 с.
11. Кремень В., Ткаченко В. Україна: ідентичність у добу глобалізації (начерки міждисциплінарного дослідження / В. Кремень, В. Ткаченко. — К.: Т–во "Знання" України, 2013. — 415 с.
12. Лях В. В. Свобода і пошук нових форм ідентичності в добу глобалізації [Текст] / В. В. Лях // Мультиверсум: Філософський альманах: 36 наук. праць. — К. : Український центр духовної культури. — 2006. — Вип.57. — С. 3 — 19.
13. Метельова Т.О. Культурна політика в добу глобалізації: досвід об'єднаної Європи // Культурна політика у контексті полікультурного світу/ Зб. матеріалів Всеукраїнської науково–практичної конференції. — НАКК-КіМ–УЦКД, Київ, 29–30 вересня 2011 р.: у 2 ч. — К.: НАКККіМ, 2012. — ч. 1. — 188 с. С. 26 — 33. — С. 29.
14. Нельга О.В. Українство як етнопсихологічний феномен: Збірник. — Київ — Чикаго: 1993. — № 3. — С. 2.
15. Рябчук М. Ю. Дві України: реальні межі, віртуальні війни. — К.: Критика, 2003. — 335 с.
16. Смирнов А.Ю. Глобалистика: проблема поиска предметного поля // Знание. Понимание. Умение. — 2005. — № 3. — С. 112—116.
17. Сміт Е. Д. Національна ідентичність / Ентоні Д. Сміт. — / Пер. з англ. П. Таращука. — К.: Основи, 1994. — 224 с.
18. Степин В.С., Кузнецова Л.Ф. Научная картина мира в культуре техногенной цивилизации / Степин В.С., Кузнецова Л.Ф. — М., 1994. — 274 с.
19. Система статистики культури ЮНЕСКО – 2009 — [Електронний ресурс]. — Режим доступу : http://unesdoc.unesco.org/images/0019/001910/191061r.pdf.

Мистецтвознавство

УДК 793(477)

Ольга Олегівна Бігус
кандидат мистецтвознавства,
завідувач кафедри сучасної хореографії
Київського національного університету
культури і мистецтв

ОСНОВНІ АСПЕКТИ ТВОРЧОСТІ Я. ЧУПЕРЧУКА У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ СЦЕНІЧНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ ПРИКАРПАТТЯ

У статті описано і проаналізовано творчі досягнення видатного хореографа Прикарпаття, першого балетмейстера Гуцульського ансамблю пісні і танцю Я. Чуперчука. Визначено його вплив на формування хореографічних традицій регіону.

Ключові слова: *танець, народно-сценічний танець, гуцульський танець, народна хореографія, балетмейстер.*

In this article creative achievement of prominent Prykarpathean choreographer, the first leader of dance group of Hutsulskyi song and dance ensemble Yaroslav Chuperchuk is described. It is also mentioned his influence on the development of choreographic traditions of this region.

Keywords: *dance, folk-scenic dance, hutsulskyi dance, folk choreography, choreographer.*

Народно-сценічне хореографічне мистецтво України у всі часи вражало своєю неповторністю і різноманітністю, на що, без сумніву, вплинули багаті національні традиції українського народу, його звичаї і побут, ментальність і ціла низка різних за своєю природою чинників. Кожен український регіон споконвіків демонструє своєрідну, притаманну лише йому, народну танцювальну культуру.

Так, науковий інтерес сьогодні не перестає викликати сценічно-творчий досвід хореографічної культури Прикарпаття, адже очевидно, що його роль у розвитку традиційних і створенні нових форм народно-сценічного танцю – визначальна. Важливо згадати тут про вплив видатних балетмейстерів на розвиток народної хореографії на Прикарпатті. Оскільки їх творчий доробок слугував основою для формування, становлення і подальшого вдосконалення видовищних форм гуцульського танцювального мистецтва.

Малодослідженими на сьогодні залишаються творчі особистості Я. Чуперчука і В. Петрика. Перший вивів гуцульський танець на сцену, а його послідовник, В. Петрик, вдосконалював, відшліфовував і знаходив нові форми подачі зразків гуцульського народного танцювального мистецтва. Тому цілком справедливо можна стверджувати, що зачинателем гуцульської народно-сценічної хореографії на Прикарпатті був Я. Чуперчук, а її основоположником – В. Петрик.

Майже невідомими сучасному українському хореографознавству є такі видатні прикарпатські хореографи, як А.Зібаровська, Д. Демків, Г. Железняк. А їх роль у розвитку танцювальної культури Прикарпаття справді значна.

Потребує дослідження і творчість ще однієї непересічної постаті – Василини Чуперчук, солістки балету Гуцульського ансамблю пісні і танцю, яка завдяки своїй неперевершеній майстерності і таланту доносила до глядачів задум кожної балетмейстерської постановки.

Враховуючи численні наукові дослідження з даної проблеми, можна легко підсумувати, що кращі зразки народних танців Прикарпатського регіону збереглися завдяки невтомній праці вищезгаданих хореографів. Адже саме вони, як зазначає у своїй праці Б. Стасько, примножуючи традиції свого земляка В. Верховинця, відшукуючи в найвіддаленіших куточках Карпатського краю зразки танцювального фольклору Прикарпаття, зберегли його першооснову і винесли на суд глядачів найкращі перлини народної творчості [4, 9].

Проте, щоб збагнути достеменно науково-практичну значущість та правдивість даної тези, слід починати аналіз в контексті історичної ретроспективи, дослідивши до глибини сутність творчих характеристик зачинателя гуцульської сценічної хореографії, Я. Чуперчука.

Видатний український балетмейстер, етнограф, артист Ярослав Маркіянович Чуперчук (1911 – 2004) відіграв помітну роль у становленні народно-сценічного танцювального мистецтва на Прикарпатті. Саме він був першим балетмейстером Гуцульського ансамблю пісні і танцю (нині – Національного Гуцульського академічного ансамблю пісні і танці, єдиного професійного колективу на теренах

© Бігус О. О., 2013

Івано-Франківської області). Саме Я. Чуперчука справедливо називають зачинателем сценічної форми гуцульського танцю, основоположником професійної народної хореографії на Прикарпатті.

Учень В. Авраменка, Я. Чуперчук був надзвичайно цікавою і багатогранною творчою особистістю. Девізом його життя були слова В. Авраменка: "Танок – то мова, то могуча мова, якою вимовляємо у душу".

70 років віддав творчій діяльності Я. Чуперчук як балетмейстер-постановник, з них 40 років відведено сценічній діяльності. Створив понад 100 хореографічних та вокально–хореографічних творів, до яких сам писав пісні.

Народився 19 березня 1911 р. в с. Криворівня Верховинського району, що на Прикарпатті. З дитинства був обдарованим і любив творчість. Закінчив Тернопільську хореографічну школу під керівництвом В. Авраменка. Творчий шлях розпочинав у різноманітних аматорських колективах. Спершу працював навіть солістом в ансамблі бандуристів у м. Тернополі, виступав у складі мандрівних театрів Галичини. Перші кроки в своїй діяльності Я. Чуперчук робив на сцені щойно відкритого Станіславського драматичного театру, який тепер носить ім'я І. Франка. Юному хореографу вдалося згуртувати навколо себе молодь і створити гуцульський фольклорний танцювальний колектив, де він і здійснив свої перші постановки.

Необхідно зазначити, що хореографія Я. Чуперчука – цікава, своєрідна, близька до автентики і водночас збагачена сценічними формами. Важливо, що його танці мають різноманітне лексичне забарвлення і оригінальне драматургічне вирішення.

Коли відбувся дебют аматорського колективу під керівництвом Я. Чуперчука на сцені обласного театру, глядачі були вражені народними танцями і образами, які так професійно втілювали виконавці. Здавалося, сам Олекса Довбуш зі своїми побратимами зійшов з гір і танцює іскрометну гуцулку.

Так, очевидно, було відкрито нову сторінку в історії української народно-сценічної хореографії.

Я. Чуперчук був людиною багатогранною в творчому плані. Він навіть знімався в фільмах. Зокрема, в 1934 – 1935 р.р. знявся у фільмах "Гріх батьків" та "Улани" Варшавської студії.

1939 р. здійснює постановку танців до спектаклю "Украдене щастя" І. Франка у Київському театрі ім. Івана Франка. Прем'єра отримала схвальні рецензії, критики порівняли роботу балетмейстера з Прикарпаття з ліричною поемою. Слід відзначити, що сам П. Вірський запросив Я. Чуперчука поставити в Ансамблі танцю України "Гуцулку".

В грудні 1939 р. у м. Станіславі (тепер Івано-Франківськ) був створений Гуцульський ансамбль пісні і танцю під керівництвом Я. Барнича. Керівником балетної групи було призначено Я. Чуперчука.

В цей період молодий балетмейстер здійснює в ансамблі велику кількість постановок, серед яких: "Після Бескидів", "Аркан", "Гуцулка на царині", "Співай, рідний краю", "Великодні хороводи", "Коломийки" та багато ін. З'являються багато цікавих вокально-хореографічних композицій. Ярослав Маркіянович створює хореографічні постановки на тему українських народних пісень: "Їхав козак за Дунай", "Розпрягайте, хлопці, коні", "Кину кужіль на полицю".

Я. Чуперчук поринає у роботу і дуже багато часу приділяє новоствореному Гуцульському ансамблю. Їздить селами з фольклорними експедиціями, вивчає народне мистецтво і відшукує талановиту молодь для роботи в ансамблі. Створює нові танцювальні композиції – весільний танець "Решето", жартівливу "Зустріч у лісі", величаву "Трембіту".

1946 року балетмейстера запрошують до Львівського драматичного театру ім. М. Заньковецької для постановки гуцульських танців у виставі "Олекса Довбуш". Цього ж року він створює у Львові ансамбль пісні і танцю "Галичина" (перша назва – "Чорногора"), який ставав лауреатом усіх республіканських і всесоюзних фестивалів. Колектив перемагав, також, і на конкурсних фестивалях у Польщі, Югославії, Чехословаччині, Німеччині, Болгарії, Франції. Поставив у цьому колективі: "Гей, браття, опришки", "Трембіта", "Підкарпатські коломийки" та ін.

Завжди незмінною була і громадянська позиція Я. Чуперчука, який ніколи не боявся демонструвати свій патріотизм і любов до рідної землі. Так, 1949 р. він був заарештований за націоналізм. Відбув 6 років заслання, де, за наказом, він із побратимами створили ансамбль української пісні і танцю. "Бандерівцям" присудили перше місце, і Я. Чуперчука засуджують ще на 5 років.

В 1956 р. Я. Чуперчук отримує шестимісячну відпустку і приїжджає до Львова, якому саме виповнювалося сімсот років. В цей час народжується покутський танець "Голубка", який згодом став класикою української народно-сценічної хореографії. Поставлений танець на основі танцювальних рухів, записаних у Снятинському районі, на Станіславщині. До програми були включені, також, "Калинонька" із Львівщини, "Молодички" з Буковини, "Оженися, Янку" з Лемківщини.

Оскільки вищезгадана концертна програма була підготовлена на танцювальному матеріалі галицького регіону Західної України, колектив отримав нову назву "Галичина" (до цього називався, як уже йшлося вище, "Чорногора"). Відразу ж "Галичина" стає переможцем обласного огляду художньої самодіяльності і готується до республіканського фестивалю в Києві. Проте за тиждень до від'їзду Я. Чуперчука звинувачують у втечі із заслання з Чити і відправляють його туди у спецвагоні під конвоєм. Але ансамбль "Галичина", поїхавши до Києва без свого керівника, все одно зумів вибороти перше місце.

І лише в серпні 1958 р. Я. Чуперчук повертається до Львова, в "Галичину". З цього часу розпочинається новий етап у творчій діяльності видатного митця.

В програмі "Галичини" з'являються нові хореографічні постановки. Серед них: буковинська "Ковилянка", гуцульський "Весільний танець", бойківські "Парубоцькі жарти" та "Пастушкові коломийки", велика хореографічна композиція "Край мій рідний".

Ансамбль здобуває все нові перемоги на конкурсних фестивалях у Польщі, Югославії, Чехословаччині, Німеччині, Болгарії, Франції. Зокрема, колектив під керівництвом Я. Чуперчука здобув Гран-прі на фольклорному фестивалі у Ніцці (Франція).

1959 р. Я. Чуперчук працює балетмейстером-постановником у кінофільмі "Олекса Довбуш", що знімався на Київській студії ім. Довженка.

1963 р. за високу майстерність й активну концертну діяльність "Галичині" присвоюється звання народного ансамблю. Як згадують очевидці, всі чекали, що й заслуги керівника будуть відповідно відзначені, але про Я. Чуперчука начебто забули. Проте не це турбувало балетмейстера. Праця за вказівкою – ось що не давало йому спокою. До кожного радянського свята згори надходили розпорядження, які концертні твори повинні бути в програмі колективу того чи іншого жанру.

Композиторам замовляли музику на тему "дружби братніх народів". На сцену не випускали жодного хореографічного колективу, якщо в його репертуарі не було танцю, який би прославляв життя в Радянському Союзі. За таких обставин Я. Чуперчук створює в колективі хореографічну сюїту "Україна і Росія". За сюжетом, Україна була представлена гордою і незалежною. Цей образ допомогла втілити танцювальна лексика: високо підняті голови у дівчаток-українок, горда постава, енергійна хода і дещо незграбні рухи старших сестер. Українки розпочинають хоровод, ведуть за собою дівчат-росіянок і так само величаво закінчують танець. Ніхто навіть не зміг викрити задуму видатного хореографа, адже головним було виконання вказівки згори.

Тим часом ансамбль набирав силу. Було багато концертів, гастролей, виступів. Колектив побував майже в кожній республіці колишнього Радянського Союзу. І всюди глядач захоплювався прикарпатськими танцями і мелодійними верховинськими піснями. Артистам ансамблю аплодувала Польща, Словаччина, Угорщина, Румунія. Щоправда, часто колективу доводилося їхати без свого керівника і наставника, оскільки тогочасна влада не завжди давала дозвіл націоналістично налаштованому Я. Чуперчуку на виїзд закордон.

В 1969 році ансамблю "Галичина" присвоюють почесне звання Заслуженого самодіяльного ансамблю України і надають право репрезентувати мистецтво Прикарпаття на фестивалі фольклорних колективів у Ніцці (Франція). Програма виступу колективу включала привітання "Ми з України", ліричний танець "Куманці", покутську "Голубку", прикарпатську "Горянку", гуцульський "Півторак" та ін., а також вокальні та інструментальні твори. Ансамбль був нагороджений медаллю переможців Міжнародного фестивалю.

Я. Чуперчуку пропонували залишитися у Франції, щоб створити там український колектив. Обіцяли достаток і грошову винагороду. Проте балетмейстер повертається в Україну, здійснює нові постановки, пише тексти до вокально-хореографічних композицій.

Я. Чуперчук завжди займав активну громадянську позицію і не боявся висловлювати свою думку навіть тоді, коли вона відверто перечила тогочасному режиму. Тому й був репресований, через що не отримав жодної регалії, жодного звання. Хоча ансамбль "Галичина" мав звання заслуженого і народного. Я. Чуперчука запрошували для постановок танців за кордон. Але при тоталітарному режимі дорога, що пролягала за межі республіки, була для нього закрита.

Відома всім постановка Я. Чуперчука "Голубка". Написав і однойменну книгу "Голубка".

Серед найвідоміших постановок Я. Чуперчука – жартівливий танець "Чепурненька", "Аркан", "Лісоруби", "Півторак", "Волошка" (буковинський характер) та ін. Вони, без сумніву, відкрили нову сторінку в історії української народної хореографії.

Отже, з огляду на вищевикладене, можна, очевидно, стверджувати, що Я. Чуперчук на теренах Західної України за значимістю не уступав славетному В.Верховинцю. Його заслуги такі ж значні, помітні і актуальні для сучасного стану української народної хореографії. Як відзначив С. Кухта в журналі "Українська культура", заслуги фундатора західноукраїнської хореографії можна порівняти з доробком Павла Вірського. Як Павло Павлович в Східній Україні, так Ярослав Маркіянович в Західній вивчав і пропагував танці свого регіону.

Я. Чуперчук пішов з життя 2004 р., залишивши по собі вагомий внесок у розвиток гуцульської народної хореографії. І вже завдання хореографів XXI ст. – продовжити справу видатного прикарпатського балетмейстера, синтезувати і запропонувати нові форми народно-сценічного танцювального мистецтва.

Отже, неважко прийти до висновку, що тенденції розвитку сучасного народно-сценічного танцювального мистецтва на Прикарпатті засвідчують багатство і неповторність, оригінальність мистецтва танцю – і професійного, і самодіяльного. Унікальні гуцульські традиції, звичаї, вірування, події з повсякденного життя населення – все це стає основою різноманітних хореографічних постановок. Разом з піснею танець допомагає правильно відтворювати побут народу, звичаї, обряди. Йому надано певну драматургічну функцію усіх без винятку видовищних процесах: танець слугує тлом для розгортання дії, виразнішого розкриття настроїв та почуттів героїв, змалювання середовища. Сучасний народний танець на Прикарпатті функціонує у найрізноманітніших сценічних формах. Завдяки цьому утверджуються на сцені поширені в народі танцювальні рухи, а більшість персонажів, створюваних в українських театральних і театрально-музичних спектаклях, вже не існують без танців.

Потужний розвиток танцювальних колективів, поширення та зростання популярності народного танцю засвідчують могутній вплив особистісного чинника на процес залучення скарбів західноукраїнського танцювального фольклору до сфери професійної хореографії. Так, Гуцульський ансамбль

пісні і танцю за період свого існування дав понад 10 тисяч концертів у різних країнах світу: Англії, Німеччині, Польщі, Угорщині, Італії, Канаді. Як відомо, свого часу його очолювали найвидатніші корифеї-балетмейстери і постановники Я. Чуперчук та В. Петрик.

Сьогодні народно-сценічний танець на Прикарпатті виграє новими барвами, відзначається цікавою лексикою, оригінальністю стилістичних особливостей, які відшліфовувалися десятками років різними хореографами і виконавцями. Проте вже не потребує наукового доведення той беззаперечний факт, що визначна роль у розвитку гуцульської сценічної хореографії належить саме Я. Чуперчуку.

Використані джерела

1. Демків Д. Ярослав Чуперчук: феномен гуцульської хореографії / Д. Демків. – Коломия: Вік, 2001. – 167с. : іл., ноти.
2. Затварська Р. Маестро гуцульського танцю / Р. Затварська. – Івано-Франківськ: Місто НВ, 2002. – 160 с., іл.
3. Стасько Б.В. Митці народної хореографії Прикарпаття : [посіб. для студ. хореогр. від. мистецьких вищ. навч. закл.] / Богдан Стасько, Наталія Марусик; М-во освіти і науки України, Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. – Івано-Франківськ: Видавн.-дизайнер. від. ЦІТ, 2009. – 163 с.: іл., ноти.
4. Стасько Б. Хореографічне мистецтво Івано-Франківщини / Б. Стасько. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2004. – 312 с. + 8 с. кол. іл.

УДК 788.03

Валерій Васильович Громченко
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Дніпропетровської консерваторії імені М. Глінки

МУЗИКА ДЛЯ ІНСТРУМЕНТА СОЛО: ВИТОКИ СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ (на прикладі виконавства на духових інструментах)

У статті досліджуються витоки становлення жанру музики для інструмента соло на прикладі виконавства на духових інструментах. Автор звертається до часів створення музичного інструментарію та перших свідоцтв сольного духового виконавства.

Ключові слова: *музика, сольне виконавство, жанр, духові інструменти, міф, музикант.*

The author of the given article has investigated sources of the genre of music for solo instruments, for example performing on the wind instruments. The author refers to the creation of the musical instruments and the first evidence solo performance on the wind instruments.

Keywords: *music, solo performance, genre, wind instruments, miff, musician.*

Професійне духове виконавство на сучасному етапі представлене у багатьох жанрах музичного мистецтва. Безумовно, цьому сприяє як інтенсивний процес конструкційно-технологічного еволюціонування духового інструментарію, так і невпинний хід жанрового взаємозбагачення. Такий синтез постає не лише фундаментальною основою для народження нових жанрових моделей, а й чіткіше кристалізує традиційні жанри, дозволяє розгледіти в них те, що довгий час залишалось непомітним.

Важливо усвідомлювати, що на відміну від інших видів мистецтва, жанр у музиці – поняття надзвичайно складне та багатозначне. Дослідник теорії жанрів О.М. Царьова стверджує, що в музичному жанрі майже неможлива одночасна дія всіх визначаючих його факторів, а це – особливості змісту, форми, спосіб та умови виконання й сприйняття, походження та призначення музичного твору [11, 383]. Відтак, жанрова класифікація в музиці значною мірою залежить від визначення основного фактору або взаємодії факторів, спираючись на які окреслюється той чи інший жанр.

За визначенням Ю. Юцевича, в основі класифікації музичних жанрів лежить склад виконавців та спосіб виконання музичної композиції [13, 62]. На думку О. Сохора – суспільне побутування, а саме життєве призначення музики, її виконання та сприйняття слухачами. В. Цуккерман визначає основним фактором класифікації жанрів – зміст музичного твору [11, 384].

Відомо, що практика виконання музики в домашніх умовах стала основою для народження камерних жанрів. Поміж фортепіанних, струнних, духових квінтетів, квартетів, тріо, дуетів, сонат, романсів, пісень велику популярність отримує музика для сольного інструмента (струнний або духовий) з фортепіано. Але ж не слід забувати, що нерідко побутові обставини, утилітарно-прикладне значення музичного мистецтва у минулі часи ставали приводом для виконання музики лише одним інструментом, тобто сольне виконавство.

Отже, враховуючи вищеозначені фактори жанрової класифікації з їх природнім взаємозбагаченням один одного, можна казати про індивідуальні ознаки та самостійність розвитку жанру музики для інструмента соло як одного з жанрових різновидів камерної музики.

© Громченко В. В., 2013

Духове професійне музично-виконавське мистецтво на сучасному етапі все більше збагачується сольними творами. При цьому активність народження сольних композицій для духових інструментів спостерігається як у зарубіжних композиторів (Б. Ковач, Л. Беріо, Т. Олах, Ф. Рабе, Е. Креспо, Е. Денисов, І. Оленчик та ін.), так й у представників вітчизняної композиторської школи (В. Рунчак, Л. Колодуб, Л. Дичко, В. Губа, К. Цепколенко, В. Теличко й ін.). Виконання творів для інструмента соло все частіше стає обов'язковою вимогою на всеукраїнських та міжнародних конкурсах музикантів духовиків. Також відзначимо, що зростання популярності музики для сольного виконання тісно пов'язане з фактором мобільності виконавця у представлені даного роду композицій слухачам.

Жанри камерної музики знаходять ґрунтовне відображення у наукових працях І. Польської, Е. Прейсмана, Н. Біджакової, О. Петрушанської, О. Шевченко, М. Долгушиної та інших. Певні відомості щодо сольного виконання музики на духових інструментах містяться у дослідженнях В. М. Апатського (навчальний посібник "Історія духового музично-виконавського мистецтва"), В. О. Богданова (монографія "Історія духового музичного мистецтва України"), П. Ф. Круля (навчальний посібник "Духовий інструментарій в музичній культурі України"), В. В. Березіна (монографія "Духові інструменти в музичній культурі класицизму"), С. Я. Левіна (монографія "Духові інструменти в історії музичної культури").

На жаль, у даних працях не відбувається виокремлення музики для інструмента соло як самостійного та творчо індивідуального жанрового явища, відсутні витоки становлення жанру, історія його розвитку. Твори для сольного виконавства на духових інструментах не отримують ґрунтовного теоретичного, художнього та методико-виконавського аналізу, що унеможливлює виділення найбільш характерних для цієї музики виконавсько-професійних, стильових рис. Враховуючи постійне зростання популярності сольних композицій для музикантів духовиків відзначимо, що поставлена проблема є надзвичайно актуальною не лише з огляду духової музично-виконавської та науково-дослідницької сфер, а й з точки зору загальнотеоретичних питань музичного мистецтва.

Мета статті – дослідження витоків становлення жанру музики для інструмента соло на прикладі виконавства на духових інструментах. Ціллю роботи є також активізація науково-дослідницької думки щодо актуальних питань духового професійно-виконавського мистецтва.

Об'єкт дослідження – музика для інструмента соло як один з жанрових різновидів камерної музики.

Предметом дослідження постає сольне виконавство на духових інструментах, історія його становлення та розвитку.

Дослідження історії становлення музики для інструмента соло слід розпочинати від часів створення музичного інструментарію. Винайдення того чи іншого інструмента первісною людиною одночасно супроводжувалось наявністю й музичного матеріалу. Безумовно, примітивні постукування або награвання аж ні як не можна назвати музикою у повному значенні цього слова (мистецтво упорядкованого інтонування художнього змісту), але ж першими кроками у формуванні витоків сольної гри на інструменті – цілком можливо.

Відомо, що поява музичного інструментарію нерозривно пов'язана з трудовою діяльністю людини. Найдавніший період розвитку людства "Кам'яний вік" (епохи палеоліт, мезоліт, неоліт) характеризується не лише використанням каменю як основного матеріалу для виробництва знарядь праці, а й створенням виробів з кісток тварин та дерева.

За свідченнями С. Хащеватської, різноманітні стукалки, тріскачки, брязкальця, барабани складають найстародавнішу групу музичного інструментарію – ударні інструменти. Різного діаметру роги та трубчасті кістки звірів з видовбаними звуковими отворами утворювали групу духових інструментів. Лук з туго натягненою тятивою був прототипом перших струнних інструментів [10, 7].

Використання надзвичайно примітивного інструментарію носило яскраво виражене прикладне значення. Різноманітні сигнальні функції (засіб зв'язку), процес організації колективної праці, звучання інструментів під час усіляких обрядових церемоній свідчить про їх стале використання у житті людини первісного суспільства.

Складно точно встановити як час появи тих чи інших музичних інструментів, процеси їх еволюції, так і території на яких вони народжувались. Та відносно духового інструментарію у В. Апатського знаходимо: "Народи Древнього Сходу добре знали духові інструменти всіх трьох типів (лабіальні – флейтові, або свистячі; язичкові – тростяні; мундштучні – мідні, або амбушюрні). Флейтові і язичкові інструменти звучали в храмах, при дворах фараонів, царів і вельмож, супроводжували побут простого народу. Труби і рожки використовувались в основному для військових цілей. Наряду із сольним духовим виконавством древні народи знали духові ансамблі і навіть оркестри, до складу яких входили духові інструменти" [1, 6]. "На території України духові інструменти також мали розповсюдження з часів глибокої древності. Так, у селі Молодова Чернівецької області знайдено дві флейти, які відносяться до палеоліту" [1, 8].

Величезне культурне надбання створили народи Древньої Греції, що мало колосальний вплив на розвиток мистецтв у Древньому Римі та багатьох інших цивілізаціях світу.

Найвідомішими духовими інструментами древніх греків були авлос, одноствольна продольна флейта, багатоствольна флейта Пана (сірінга, сірінкс), труба та сальпінкс (довгий ріг).

Авлос – інструмент язичкового типу (у перекладі з грецького – трубочка) попередник сучасного гобоя, звучав у античній трагедії, у військовій музиці та траурних церемоніях, під час гулянь як аристо-

кратії, так і простого люду. Гра на авлосі мала назву атлетика. Відтак, музиканти які грали на цьому інструменті звались авлетистами.

Яскравим прикладом сталого розвитку сольного виконавства на інструменті є змагання авлетистів і трубачів один з одним на Піфійських та Олімпійських іграх. Блискуча віртуозність та сила звучання інструмента поставали основними критеріями у змаганні музикантів. У дослідженнях О.С. Плохотнюка знаходимо: "До сьогодення дійшли імена двох виконавців, які стали переможцями Олімпіади, яка проходила близько 396 року до нашої ери: це трубачі Тимеос і Крат" [6, 73].

Слід відзначити, що дослідники стародавньої грецької культури відзначають її агональність (змагальність). Цей важливий принцип культурного буття та його розвитку притаманний не лише музикантам-виконавцям, але й в цілому всім представникам мистецької сфери древньої Еллади. Поряд зі спортивними протиборствами існували змагання художні, в яких поети, рапсоди, музиканти демонстрували власну майстерність. " … беручи участь у змаганнях, вільний грек виявляв себе, насамперед як громадянин поліса, його особисті заслуги і якості цінувалися тільки тоді, коли виражали ідеї й цінності міста-держави. Навіть у тому випадку, коли на честь переможця встановлювали статую, у ній були відсутні індивідуальні риси. Це був типовий образ переможця. Змагання, як правило, пристосовували до свят на честь богів-заступників того чи іншого поліса" [12, 108].

Вищевикладене засвідчує, що вже у цей період історії світової культури, а це VIII-VI століття до н.е., сольне виконавство на духових інструментах має сталу художньо-змістовну, а також ідейно-соціальну наповненість представлену у відповідних музичних композиціях.

У древньому Римі подібний до авлоса інструмент мав назву тібія. Капітолійські та Великі ігри, які щорічно проводили римляни, серед багатьох видів боротьби також включали й музичні змагання, в яких визначались кращі музиканти після представлення ряду сольних виступів.

Превалюванням сольної виконавської практики характеризується використання мідного духового інструмента – сальпінкса. Бронзова труба довжиною біля одного метру використовувалась у сигнальній функції під час масштабних військових подій. Її надзвичайно гучний, пронизливий звук, який було чутно на далекі відстані, слугував засобом зв'язку для воїнів багаточисельного війська. Невеликі за обсягом мелодії чітко регламентували дії армії (наступ, оборона та ін.).

Сольна гра на сальпінксі використовувалась також під час релігійно-обрядових процесій. Інструмент, який застосовувався у такому призначенні, мав назву священний сальпінкс. В музичній культурі стародавньої Греції сальпінкс мав велику популярність. У древніх римлян такого роду інструмент відомий під назвою туба, в античних єгиптян – труба [9, 626]. В. Апатський зазначає: "До складу римських легіонів входили численні музиканти-духовики, які грали на бронзових інструментах. Серед них найбільшою популярністю користувались старовинні римські труби, кавалерійська труба літуус, букцина, туба дуктиліс" [1, 6].

Особливе місце займало виконавство на духових інструментах і в музичній культурі стародавнього Єгипту. Основу духового інструментарію єгиптян складали флейти, гобої та труби. Дуже часто сольна гра на інструменті супроводжувала танець. "Задоволення отримували не лише від слухання, а й спостереження за виконавцями" [12, 49].

Відзначимо, що поєднання сольного виконавства з різного роду процесіями-дійствами (релігійні, весільні, похоронні, військові та ін.) є характерною рисою для багатьох стародавніх суспільств.

Надзвичайно важливі свідоцтва щодо історичних витоків становлення жанру музики для інструмента соло знаходимо у багатьох міфах античної культури, народження якої є наслідком кропіткої творчої діяльності народів Середземномор'я, насамперед, греків та римлян.

Міф (грецьк. mythos – слово, легенда, сказання) – духовне відтворення дійсності у формі легенд і розповідей, персонажі й події яких визначаються об'єктивно наявними або такими, що існували колись. Водночас із фантастичним уявленням давніх людей про світ, у міфах відтворюються певні історичні реалії [2, 299]. Міфи, будучи важливим історичним джерелом стосовно світосприйняття та життєдіяльності стародавніх народів, містять як інтелектуальне, так й емоційне відношення до всесвіту, формуючи величезну художню скарбницю для розвитку різних видів мистецтва. "Міфологія перетворювалася, передусім, на скарбницю стійких нормативних образів для всіх видів і галузей художньої діяльності" [12, 107]. Міф, як "форма суспільної свідомості та світосприймання людини первісного суспільства" [5, 394], постає історичним свідоцтвом духовно-практичної діяльності людства.

Свідчення сталого відношення древніх греків до сольного виконавства на духових інструментах знаходимо у міфі про винахід Афіною (давньогрецька богиня мудрості, мистецтв, ремесел, винахідливості) флейти. Афіна створила флейту з оленячої кістки та прийшовши на трапезу богів грала на новому інструменті (Павсаній "Опис Еллади" I 24, 1) [3, 349]. "Афродіта і Гера не втрималися від сміху, побачивши Афіну, що грала на зробленою нею флейті. Поглянувши у водне дзеркало джерела, скривджена Афіна с жахом побачила, як потворно роздуваються її щоки. Вона кинула флейту, проклинаючи того, хто її підніме" [8, 75].

Яскраво розкривається принцип змагальності (агональності) сольного духового виконавства у сказанні про фрігійського флейтиста Марсія, який насмілився змагатись у музиці з Аполлоном (давньогрецький бог сонця, наук, мистецтв, покровитель муз, неперевершений виконавець на кіфарі). Знайшовши у полях Фрігії покинуту Афіною флейту, Марсій, не здогадуючись про заклинання богині,

оволодів мистецтвом гри на цьому інструменті. Його музична майстерність викликала велике захоплення у людей ("Ватиканські міфографи" I 125; II 115) [3, 349]. "Марсій був настільки задоволений власними успіхами, що наважився викликати на музичне змагання самого Аполлона. Суддями у цьому суперництві стали Музи. Аполлон переміг та, прив'язавши Марсія до дерева, зідрав з нього шкіру" [7, 154].

Відомо, що у древніх греків боги поставали в образах людей, яким були притаманні й людські почуття, уподобання, пристрасті. Так, Аполлон, спокутуючи свій гріх пролитої крові Піфона (страхітливий дракон; на честь перемоги Аполлона над чудовиськом були засновані Піфійські ігри з музичними, театральними та спортивними змаганнями), вісім років пас худобу царя Адмета (Еврипід "Алкестида" 1-71; 220-225) [3, 52]. "Коли Аполлон грав на пасовищі на очеретяній флейті або на золотій кіфарі, дикі звірі виходили з лісових хащ, зачаровані його грою. Пантери й люті леви мирно ходили серед стад. Олені й сарни збігалися на звуки флейти. Мир і радість панували навкруги" [4, 171].

Особливої уваги заслуговує міф про народження продольної багатоствольної флейти. У ньому відображається не лише процес створення нового духового інструмента, а й яскраво прослідковується хід художнього формування жанру музики для сольного виконання. Найбільш відома назва цього інструмента – флейта Пана, яка походить від імені давньогрецького бога скотарства, пастушества, родючості; господаря полів, лісів, пасовищ – Пана (іноді цей інструмент називають сірінгою).

Наполовину антропоморфне божество (козлині ноги, роги) Пан був не позбавлений глибоких людських переживань. Покохавши прекрасну німфу Сірінгу, Пан не пізнав взаємності високих почуттів (Овідій "Метаморфози" I 689-712) [3, 424]. "Глянула на Пана німфа і злякано кинулась тікати. Ледве встигав за нею Пан, прагнучи наздогнати її. Та ось шлях перетяла річка. Куди тікати німфі? Простягла до ріки руки Сірінга і стала благати бога ріки врятувати її. Бог ріки почув благання німфи і обернув її на очерет. Підбіг Пан і хотів уже обійняти Сірінгу, але обняв тільки гнучкий очерет, що тихо зашелестів. Стоїть Пан, сумно зітхаючи, і вчується йому в шелесті очерету прощальний привіт прекрасної Сірінги. Зрізав кілька очеретинок Пан і зробив з них милозвучну сопілку, скріпивши виступи воском. Назвав Пан, у пам'ять про німфу, сопілку сірінгою. З того часу великий Пан любить грати в лісовій самоті на сопілці-сірінзі, сповнюючи ніжними звуками навколишні гори" [4, 215].

Важливо відзначити, що змагальність у музично-виконавському сольному мистецтві виявляється не лише у відносинах богів з простолюдинами, а й у стосунках між представниками божественного світу. Творче суперництво Аполлона й Пана, в якому протиставлялось сольне виконавство на кіфарі (Аполлон) та сопілці (Пан), яскраво передає агональний принцип сольного виконавства (Гігін "Сказання" 191) [3, 365]. "Пан перший почав змагання. Залунали прості звуки його пастушої сопілки, ніжно неслися вони по схилах Тмолу. Скінчив Пан. Коли замовк відгомін його сопілки, Аполлон ударив по золотих струнах своєї кіфари. Полилися величні звуки божественної музики. Всі, хто стояв навколо, немов зачаровані, слухали музику Аполлона. …Бог гори Тмолу присудив Аполлонові перемогу" [4, 216].

Яскраві свідчення сольного виконавства на духових інструментах знаходимо й у пам'ятках міфологічної творчості Стародавнього Риму. Так Меркурій (покровитель мандрівників, бог торгівлі), з метою приспати стража Аргуса, а потім викрасти жрицю Іо (кохану Юпітера, який обернув її у корову), вдається до гри на флейті. Зачарований проникливою грою Меркурія багатоокий велетень-охоронець засинає та вмить, від удару мечем, лишається голови (Овідій "Метаморфози" I 624-723) [3, 57].

Відзначимо, що у релігійній культурі Давньої Індії один з найпопулярніших індуїстських богів Кришна у юнацькому віці зображується граючим на духовому дерев'яному інструменті ванші – різновид поперечної флейти [6, 73].

Отже, спираючись на вищеозначений матеріал, можна зробити такі висновки: одночасна присутність таких визначальних для жанру факторів, як широке суспільне побутування музичних композицій, конкретне соціальне призначення музики та її сприйняття, чітко окреслений спосіб виконання та склад музикантів (лише один виконавець), виразний зміст творів дає можливість констатувати яскраву індивідуальність та самостійність розвитку жанру музики для інструмента соло як одного з жанрових різновидів камерної музики; витоки становлення сольного виконавства на духових інструментах беруть початок від часів створення музичного інструментарію, сягаючи найдавнішого періоду розвитку людства: "Кам'яний вік" (епохи палеоліт, мезоліт, неоліт); постійні утилітарно-прикладні, військові, церемоніальні, побутові, ритуальні, весільні, видовищно-змагальні функції у сольному використанні духових інструментів створювали соціальну основу щодо поступового утвердження та подальшого розвитку музики для інструмента соло; функціонування у древніх народів духових музичних інструментів усіх трьох типів (лабіальні, язичкові, мундштучні) з широким представленням видового інструментарію у значній мірі сприяло піднесенню сольної музично-виконавської практики; принцип агональності (змагальності) стародавньої культури Греції, Риму став основою у формуванні провідних критеріїв виразності духового сольного виконавства – блискуча віртуозність та сила звучання інструмента; пристосування змагань (серед яких були й музичні) до свят на честь відповідних богів, шанування заслуг переможців лише у разі вираження ідей та цінностей міста-держави свідчить, що сольне виконавство на духових інструментах вже у часи музичної культури античності мало чітку художньо-змістовну та ідейно-соціальну наповненість; численні міфи древніх народів, а також аксіома минулого часу у розкритті їх змісту постають важливим свідченням глибинних історичних витоків сольного виконавства на духових інструментах.

Перспективи дослідження даної тематики вбачаються у зверненні до виконавства на духових інструментах періоду раннього середньовіччя та виявлення у цей час найбільш яскравих свідчень використання духового інструментарію у сольній практиці. Важливою складовою наукової розвідки повинні стати відповідні музичні твори. Здійснення їх виконавського, художнього, теоретичного аналізу дозволить зробити новий крок у дослідженні жанру музики для духових інструментів соло.

Використані джерела

1. Апатський В. М. Духові інструменти в історичних шляхах свого розвитку / В. М. Апатський, С. Д. Цюлюпа // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України: Зб. матеріалів Всеукраїнської наук.-практ. конф. – Вип. 2. – Рівне: Волинські обереги, 2007. – С. 6–13.

2. Культурологічний словник / За ред. В.І. Рожка, О.В. Антонюка. – К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського. – 464 с.

3. Мифология. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. Е. Мелетинский. – 4-е изд. – М.: Большая Российская Энциклопедия, 1998. – 736 с.

4. Міфологія [довідкове видання] / Авт.-упорядник Г.Е. Єрмановська. – Харків: Фоліо, 2005. – 319 с.

5. Новейший философский словарь / В.А. Кондрашов, Д.А. Чекалов, В.Н. Копорулина; под общ. ред. А.П. Ярещенко. – Изд. 2. – Ростов на Дону: Феникс, 2006. – 672 с.

6. Плохотнюк О.С. Історія становлення мистецтва музичного виконавства / О.С. Плохотнюк // Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України. Зб. матеріалів Всеукраїнської наук.-практ. конф. – Вип. 2. – Рівне: Волинські обереги, 2007. – С. 72–76.

7. Редис Б. Кто есть кто в античном мире [пер. с англ. М. Умнова] / Бетти Редис. – М.: ДК, 1993. – 320 с.

8. Скрипникова Л.В. Основы мировой и украинской культуры (от первобытности к возрождению) [учебное пособие] / Л.В. Скрипникова, Ж.К. Ефремова. – Днепропетровск: Арт-Пресс, 1997. – 300 с.

9. Фортунатов Ю.А. Туба. Музыкальная энциклопедия / Фортунатов Ю.А. ; гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Т. 5. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – С. 625–626.

10. Хащеватська С.С. Інструментознавство [підручник] / С.С. Хащеватська. – Вінниця, НОВА КНИГА, 2008. – 256 с.

11. Царёва Е.М. Жанр музыкальный. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Т.2. – М.: Советская энциклопедия, 1974. – С. 383–388.

12. Шейко В.М. Історія світової культури: Навч. посібник / Шейко В.М., Гаврюшенко О.А., Кравченко О.В. ; наук. ред. В.М. Шейко. – К.: Кондор, 2006. – 408 с.

13. Юцевич Ю.Е. Словарь музыкальных терминов / Ю.Е. Юцевич. – К.: Музична Україна, 1988. – 263 с.

УДК 7.036. (477):791,44.071.1Б.40

Галина Петрівна Погребняк
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ФІЛОСОФІЯ ЕКЗИСТЕНЦІАЛІЗМУ ЯК ПІДҐРУНТЯ СВІТОГЛЯДНОЇ МОДЕЛІ АВТОРСЬКОГО КІНО (частина ІІ)

У статті досліджуються світоглядні засади авторського кіно. Дослідник розглядає одну з моделей кінематографічного авторства, спираючись у своїх міркуваннях на філософську концепцію екзистенціалізму та використовуючи як матеріал для наукових розвідок творчість всесвітньовідомого українського кінорежисера Кіри Муратової.

Ключові слова: *світогляд, світовідчуття, світосприйняття, світорозуміння, екзистенціоналізм, авторське кіно, режисура, засоби кіновиразності.*

The article investigates the philosophical principles of copyright movies. Researcher examines one of the models of cinematic authorship, based on their discussions on the philosophical concept of existentialism and using as material for scientific development work of world-renowned Ukrainian director Kira Muratova.

Keywords: *outlook, ekzystentsionalizm, copyright film, direction, figurative means.*

Авторський кінематограф Кіри Муратової певним чином відображає вимоги екзистенціалістів розглядати митця як особистість, яка не має і не може мати – в силу властивого їй божественного одкровення – чітко схематизованого процесу мистецького творення, а крім того, має право ігнорувати існуючі стереотипи психології художнього сприйняття і творчості. При цьому логіка здорового глузду диктує твердження про те, що " у процесі сприймання мистецького твору реалізується тенденція до самопізнання, самовираження, самовдосконалення. Проте людина потрапляє у безвихідь: адже пізнати себе означає вмерти" [6, 142].

© Погребняк Г. П., 2013

Фільм "Астенічний синдром" засвідчив, що Кіра Муратова остаточно намагається відійти від психології відтворення образів як раціонального інструменту дослідження й відображення людських характерів, натомість виводить на екран персонажів, що скоріш нагадують механічних ляльок, для яких "інтелект" скоріш абстрактне поняття. Слідуючи екзистенціальним установкам, авторка створює (перш за все для себе) лише ілюзію істинного буття, а тому навмисне наділяє героїв гротесковою пластикою, неприродними інтонаціями, змушуючи безліч разів повторювати одні й ті ж репліки, фрази, демонструючи тенденцію власної творчості до деінтелектуалізації. Недаремно на головні ролі у фільмах "Три історії", "Другорядні люди", "Чеховські мотиви", "Два в одному" майстриня запрошує актрису Н.Бузько. Учасниця відомої широкому загалу комік-трупи "Маски" і виконавиця ролі такої собі недолугої механічної ляльки-красуні у кінострічках К.Муратової не отримує завдання наповнити своїх героїнь живими деталями, зробити їх привабливими. Скоріш, навпаки: акторка разом з режисером ще більш "механізує" персонажі, насичує їх злістю, агресією, із захопленням відтворює полишені змісту дії в абсурдних ситуаціях, в котрі постійно потрапляють герої, із задоволення повторює алогічні фрази. Оскільки в усьому, що створює майстриня складається "відчуття інформаційного шуму, що утруднює цілісне сприйняття тексту [3, 22]. Так авторка не порушує принципи абсурдного мистецтва, що "створює "штучний", "ілюзорний" світ і виконує функцію компенсації, додає те, чого немає в реальності" [6, 142].

Стан зацікавленості і деякої розгубленості перед цілковитою порожнечею буття, в який занурює К.Муратова своїх виснажених необґрунтованою агресією героїв, є своєрідним виявленням її власного ставлення до негативних, з точки зору екзистенціалізму, тенденцій нинішнього суспільства, що страждає на раціоналізм. Адже беручи на озброєння теоретичну спадщину К`єркегора, сучасні естетики-екзистенціоналісти бачать подолання "відчуженості" людини, ліквідацію роз`єднаності суб`єкта і об`єкта лише в межах ірраціоналізму. "Той, – писав Альбер Камю, – хто відкидає будь-який детермінізм, окрім особистості і її бажання, будь-який пріоритет, окрім пріоритету незнання, повинен повстати одночасно проти суспільства і проти розуму… Головне – розірвати узи. Забезпечити торжество ірраціональності" [5, 210].

Виводячи на екран абсурдних, виліплених власноруч чудовиськ у жіночій подобі, що залюбки бавляться зі смертю й невтомно воюють з ненависним світом, К.Муратова не приховує свого захоплення персонажами, котрі, безсумнівно, несуть деякі риси їхнього творця. Таке прагнення – змоделювати у творі й художніх образах своє alter ego – властиве митцям-шістдесятникам. Хоч, звісно, такі намагання здійснювали художники в усі часи. "Кожний фільм є до певної міри сповіддю, оскільки в нього митець вкладає себе, свої думки, почуття, уподобання. Не є сповідальною та кінокартина, котра створена режисером безпристрасно, абстрактно, з холодною душею" [10, 493]. Не уникнула щирого егоїстичного бажання специфічної сповіді у своїх фільмах і Муратова. Адже, створюючи твір "митець, – на думку Сімони де Бовуар, – творить себе заново і тим самим виправдовує своє існування" [2, 141]. Однак, сповідається авторка через своїх кіногероїнь не те що з "холодною", а просто таки з льодяною душею. До того ж, якщо в ранніх її фільмах постають героїні, які намагаються знайти себе, самоідентифікуватись у ворожому їм світі (а тому й ставлять як перед собою, так і перед оточуючими численні риторичні запитання), то в картинах 80-90-х років тепер вже минулого століття й пізніше персонажі, несучи риси автора, водночас старанно приховують їх. "Художнє знання,- вважає французький естетик М. Дюфренн, – первісно властиве людині, котра спочатку утверджує, обґрунтовує об`єкт, а вже згодом постає в суб`єкті певною здатністю відкривати його. Ця здатність структурує суб`єкт як суб`єкт" [17, 546]. Отож, як наслідок, апріорне знання, яке первісно властиве людині і є "виключно суб`єктивним" [18, 544], виявляється екзистенціальним і може стати предметом художнього пізнання, що так само апріорне. При цьому "єдиним джерелом і достатнім підґрунтям" [17, 153] для сприйняття і творення мистецького твору може слугувати лише сам митець з його естетичним досвідом, точніше з його суб`єктивним баченням світу. Однак зазначимо, що суб`єктивізм у творчості, породжений гіпертрофованим прагненням до самовираження і самоутвердження через певну мистецьку форму іноді призводить до повного розриву між авторською ідеєю (навіть найблагороднішою) і її матеріальним втіленням, між свідомістю і нехай уявною реальністю.

Чи можна відшукати риси автора-режисера в художній тканині "Астенічного синдрому", "Чутливого міліціонера", "Трьох історіях", "Захопленнях" ? Звісно, що можна, оскільки кожний твір, й передовсім авторський фільм, є безпосереднім світоглядним відображенням здатностей, вчинків, норм мислення його автора або ж, навпаки, їх демонстративним запереченням. "Мистецтво, яким би різним воно не було, завжди є пізнанням, у тому числі і самого себе," – зазначає мистецтвознавець І.Рубанова [9, 36]. Поглибимо цю думку висловленням, що належить російському письменнику XIX-XX ст. Глібу Успенському: "Пізнання пізнанню різниця: одне випрямляє людину, інше, навпаки, руйнує її віру в себе й не може знайти хоч якогось переконливого виправдання" [12, 194].

Здається, що зовсім далекий (від проблем і тем, які цікавлять майстриню) у своїх міркуваннях і прагненнях головний герой фільму "Чутливий міліціонер". Адже тему таїнства дітонародження і, відповідно, відчуття щастя від цієї події важко назвати ключовою в кінематографі К. Муратової. Щоб зрозуміти, наскільки "близькою" виявляється ця тема інтересам режисера-автора, досить згадати лялькову Марусю з кінострічки "Між сірого каміння", демонічну глухоніму вихованку із "Зміни долі", чи Офелію з "Трьох історій". "І це що, я повинна виношувати твого зародка? – говорить остання своєму партнеру.

Але я не хочу виношувати твого зародка в собі… У мене окремий великий план у житті". Отож, світ, який постає в кожному кадрі муратівських фільмів, – "це світ переважно жіночий, точніше побачений, розкритий з погляду жінки, у її ціннісному контексті. Але і світоглядні, і моральні, й естетичні, зрештою, навіть побутові цінності тут виявляються аж надто відмінними від узвичаєних для патріархального суспільства "жіночих" інтересів і соціальних ролей" [1, 5]. В одному з програмних виступів режисер зазначала: "В "Астенічному синдромі" відбувся викид. А потім я подумала, що ж мені робити? Про що мені далі говорити? Адже я вже все сказала своєму глядачеві. Я довго перебувала в глухому куті, волала сама до себе й мовила іншим, що не знаю, що мені далі робити. Йти в жанр? У формі шукати зміст? І тоді я пішла в картину "Чутливий міліціонер", що була, на мій погляд, рожевою казочкою про доброго дядька міліціонера, який хотів мати дітей і знайшов їх у капусті. Більше таких криз в моїй творчій біографії не було, скоріш сходинки" [8, 85].

У наступних її фільмах-"сходинках" добрі персонажі – скоріше виняток, аніж правило. У вуста Офелії з "Трьох історій" мисткинею буде вкладена така фраза: "Я б не назвала себе доброю, я назвала би себе людяною". Авторка не обтяжує себе потребою чи необхідністю тлумачити значення поняття "людяність", натомість представляє серію розсудливо сконструйованих героями вбивств. Крім того, в кожній кінострічці (особливо пізнього періоду творчості, що сягає й нинішнього століття) Кіра Муратова, "в силу постмодерністської орієнтованості її стилю" [3, 20] наполегливо демонструє глядачеві свою унікальну здатність витягати з кожної нормальної на вигляд людини ідіота, вдаючись до пародійності. Наслідуючи чи сповідуючи таким чином показові тенденції європейського постмодернізму, де смакування мерзенними людськими схильностями чи вадами, естетизація потворного, а також введення в оповідь концентрованих маргінальних елементів сприймається з особливим пієтетом, майстриня доводить, що їй імпонує суб`єктивістський підхід до мистецтва, суб`єктивістське маніпулювання образним матеріалом. Погоджуючись з думкою А. Казіна про те, що творчість "Фелліні, Бергмана, Антоніані, Шльондорфа, Кубріка, Ферера можна означити як "сходинки донизу" десятої музи"[4, 42], хотілось би додати до цього переліку й кінематограф Кіри Муратової. Адже максимально звужуючи проблему об`єктивних критеріїв оцінки художніх якостей твору, майстриня також наполегливо прямує "від правди, що тлумачиться як вірність образу божому у людині, до злісного погляду на людей як на тварин" [4, 43]. Не даремно у камері, куди саджають героїню з фільму "Зміна долі" знаходиться тигр. Наявність тварин і в інших фільмах ("Захоплення", "Три історії", "Чеховські мотиви") – це, без сумніву, неприхована демонстрація тваринних інстинктів людини, її агресивної сутності, непереборного потягу до вбивства або, навпаки, прагнення відшукати душевну рівновагу. Що ж до тлумачення поняття "автентичність митця", відповідність його особистості власному творінню, то таке розглядається в адекватності й гармонійності до власного "екзистенціального апріорі", й оскільки "апріорі" характерне тільки для конкретної особистості, то кожний художній твір визначається своїм "суб`єктивним світом" [18, 2].

В авторській творчості Кіри Муратової фільм "Захоплення" можна назвати чи не вишуканою "естетичною паузою" між концентрованим на суспільні моральні вади "Астенічним синдромом" та глибоким зануренням у суть понять "низьке", "огидне", "трагічне" в "Трьох історіях". Естетично виразна форма названого фільму вміщує в собі несподівану фіксацію режисером прекрасних пейзажів, змалювання героїнь, що ніби й справді наділені витонченою, а не ілюзорною красою і пластикою. Одна з них з`являється перед глядачем у тендітній балетній пачці, сміливо демонструючи бездоганної форми ніжки. Схожу на неї героїню (в образі лебедя з балету "Лебедине озеро") майстриня, повторюючи себе, знову на кілька миттєвостей виведе, але вже на телеекран у "Чеховських мотивах", ніби вибачаючись за самоцитування. Хоча цитатність як метод художньої творчості – одна з характерних рис постмодернізму. "Люди, – зазначав Л.Толстой, – як ріки: вони то швидкі, то тихі, то глибокі, то мілкі. В одній людині стільки можливостей, стільки зав`язі" [11, 234]. З огляду на сказане, здається, що авторка не приховує свого замилування банальною красою навколишнього середовища, ба навіть дивовижною статурою коней, їх граціозним рухом в музичних ритмах Бетховена. Уявляється, що досконала в художньому відношенні форма кінострічки, що втілює в собі символ краси, могла би й надалі виступати в творчості майстрині не поодиноким сигналом, а перетворитись на нову предметність її світоглядних уподобань. Але…як виявляється, для режисера занадто чужим є творення художніх образів саме у такий спосіб, коли домінуючими категоріями постають благо й гармонія. Для того, щоб "підтримати свою свідомість і зафіксувати її стан" [16, 64], авторка, спираючись на власний досвід інтуїтивного осягнення сповненого страхів і передчуття смерті світу, як правило, полишеного сенсу, поступово наповнює екран руйнуючою дисгармонією, їдкою іронією, нещадним скепсисом. До того ж, примітним є те, що жорстоким руйнівником у названому фільмі ефектно постає прекрасна, як ангел, безіменна медична сестра, що уособлює таку собі крижану стерильну красу, за якою проглядає поверховість, естетична вторинність.

Спершу здається, що поява в кінематографі Муратової справді красивої актриси – Ренати Литвинової – аж ніяк типажно не вписується в низку непривабливих неврастенічних персонажів, що їх виводить на екран авторка. Однак враження виявляється помилковим: занадто гарна і меланхолійна героїня, створена акторкою, виглядає досить органічно в гіпертрофованій саркастичній атмосфері стрічок режисера. Пізніше, у фільмі "Два в одному", розширюючи кордони виконавської майстерності, режисер представить актрису в ролі не богемної, не гламурної й не такої вже зовні привабливої жінки. Ламаючи уявлення про себе як акторку одного амплуа, Р.Литвинова у своїй рафінованій непередба-

чуваній манірності зобразить героїню, яка справді комфортно почуватиметься в нових запропонованих мисткинею кінематографічних обставинах, однак, попри всі глядацькі очікування, залишиться штучною й неживою, фрагментарно сконструйованою.

У кінострічці "Захоплення", звільняючи героїню Ренати Литвинової від таких почуттів, як любов, милосердя, співчуття й примушуючи красуню глузливо вести жахливу розповідь про мертвого хлопчика, що висить на кафедрі паталогоанатомії і якусь там Риту Готьє, у розрізаний живіт якої вульгарний анатом кидає палаючий недопалок, Кіра Муратова неухильно слідує принципам екзистенціалізму, відповідно до яких творчість по суті полишений сенсу та якихось то духовних цінностей ірраціональний акт, що передбачає обов`язкову реконструкцію естетичного суб`єкта. Майстриня й сама, подібно лікарю-патологоанатому, абсолютно спокійно розтинає душі своїх героїв і з цікавістю розглядає, не намагаючись завадити, гинуть почуття. Доводячи ж гіпертрофовану бездушність безіменної медсестри із "Захоплень" до абсолюту в новелі "Офелія" з "Трьох історій", де, здається, сама Смерть з`являється в образі холодної білявки, яка, особливо не переймаючись особистим злодіянням, вбиває свою матір, авторка, імовірно, намагається довести, що "покликання художника полягає в об`єктивації цього світу, незважаючи на його незбагненність й ірраціональність" [16, 94].

Можливо, представляючи гротескові варіанти трьох абсурдних ситуацій у фільмі "Три історії", в основі яких лежать жахливі в моральному відношенні вчинки – позбавлення людини життя – й неодмінно нагадуючи кожній жертві, що вмирати (на відміну від народження), виявляється, зовсім не боляче, Кіра Муратова саме у такій спосіб прагне звільнити жінку від нав`язаних їй суспільством пут, орієнтуючи її на споживацьку естетику. Крім того, обираючи "лаконічну, економну мову фізіології" та сповідуючи принципи "філософії тілесності", запропоновані італійським теоретиком мистецтва А.Гульєльмі розглядає життя як "історію тіла" [19, 97]. Саме "історії розкішного тіла" вбитої сусідки, що навіть мертва не дає спокійно існувати своєму оточенню, присвячена новела "Котельня № 6" з "Трьох історій". До того ж, доля героїні, котру полишили життя не аби як, а ніби здобич – тупим кухонним ножем, – як цинічно доводить авторка, не має особливого значення, вона суто формальна. Основний мистецький інструмент – це її представлене на весь екран оголене тіло, з перерізаним горлом, яке, виявляється, треба "по-людськи" поховати, таємно спаливши у кочегарні. Адже на кін свідомо поставлено деканонізацію традиційних цінностей, головною з яких є життя.

У новелі "Дівчинка і смерть", вдаючись до мови фізіології й самоусуваючись від актуальних життєвих подій, майстриня зосереджує свій мало не закоханий погляд на кішці, яка гарчить й натужно волочить випотрошену курячу тушку, що має асоціюватися з мертвим тілом дідуся, якого маленька Ліля Мурликіна методично напуває водою з мишачим трунком. Шестирічна дівчинка, схожа на пухнасту кицьку, також домагається свободи, навіть й не підозрюючи, що крім неї існують ще й інші ціннісні критерії. Легко, піднесено емоційно усунувши перешкоду в особі розбитого паралічем старого, вона йде гуляти й, наслідуючи кошаче шипіння, злісно (і як годиться у муратівському кіно, багаторазово) повторює: "Ні-зя! Можа! Усе можа!" Натякаючи на те, що саме вустами немовляти промовляє істина, авторка примушує говорити ключові слова до розуміння сповнених прагнення цілковитої волі образів (передовсім жіночих) крихітну героїню. Цікаво, як роз`яснювалася юній актрисі суть ролі, її надзавдання? Невже йшлося про те, що "мова, яка йде від тіла, впливає не на інтелект суб`єкта, що сприймає мистецький твір, а безпосередньо на його відчуття, враження, переживання, тобто експіаренс"? [19, 86]

Очевидно, керуючись думкою про те, що мова фізіології допомагає "відійти від способів художнього вираження, характерних для певного соціального середовища і від інтегрованої мови, що первісно передбачає співзвучність творчого мислення митця з соціальним змістом того часу, в який він живе, творить" [19, 113], Муратова примушує головну героїню з фільму "Другорядні люди" тікати з котеджного містечка з валізою, в якій міститься труп господаря одного з маєтків. Під час марних спроб поховати небіжчика втікачка, ніби втративши систему координат, знайомиться з пацієнтом місцевої божевільні, що обіцяє сприяти в таємничій справі. Натомість з появою психічно хворого персонажа події фільму набувають виразно фізіологічного характеру, що граничить з шизофренією, а увесь зображуваний автором світ фрагментарно постає як велетенське звалище накопичених людством артефактів, старанно зібраних божевільним.

У фільмі "Два в одному", де майстриня особливо підкреслює свою схильність до театралізації буття, монтувальники, готуючись до вистави, виявляють тіло актора, що повісився просто на декораціях. Ледь не дві третини екранного часу авторка, перетворюючи хаос на середовище існування людини, присвячує відтворенню неймовірної метушні навколо мертвого тіла, що перешкоджає підготовці спектаклю. Ймовірно, що К.Муратова сама того не підозрюючи, солідаризується з думкою А.Гульєльмі про те, що використання в творі понять фізіології може "спровокувати у людини непереборну споріднену фізіологічну реакцію, яка не має нічого спільного із співпереживанням, співучастю у тому, що відбувається, з формуванням власних оціночних суджень" [19, 99].

Ігноруючи як завдання, так і елементарні функції мистецтва, відповідно до яких художній твір все ж таки повинен містити певні знання про дійсність, будуть це явища, що мають відношення до життєдіяльності людей, чи оцінка її митцем, чи ж супутні естетичному сприйняттю емоційні переживання, авторка фільм за фільмом представляє глядачеві кривавий ляльковий театр, де ляльками постають люди-маріонетки. Режисер як досвідчений майстер, впевнений у своїх діях, вміло деконструює й навмисне

спотворює жіночі образи, віддаючи перевагу творчості позасвідомій, інтуїтивній, ірраціональній, що "виражається в імітаціях, пародіюванні, помноженнях, перераховуваннях, епатажі, надмірності і переривчастості" [3, 21]. Впевнена в хаотичності навколишнього світу, авторка віддає перевагу маніпуляції вже відомими чужими кодами й не боїться ні духовної, ні фізичної смерті своїх персонажів. Невтомна фантазія Муратової позбавляє героїнь негативних на, думку мисткині, стереотипних прочитань, змушує їх, відмовившись від кохання і щастя материнства, нещадно зруйнувати інститут сім`ї, колишню ієрархію цінностей та здобувати бажану абсолютну свободу, відірвавшись від якої б то не було реальності. Можливо, як виправдання творчих уподобань режисера, що просто таки фонтанує парадоксальними ідеями та образами, слід частково погодитись з досить спірною думкою М.Мерло-Понті, що саме таким чином "мистецтво забезпечує безсмертя митцеві, виконуючи певну компенсаторну функцію" [7, 27].

Виводячи ніким не приборканих, привабливих чи, навпаки, огидних кіногероїнь в той вимір, де немає не тільки суму, а й радості, авторка з неприхованим задоволенням занурює їх у порожнечу небуття, в якій панують холод і смерть, очевидно, намагаючись бути суголосною твердженню В.Баррета стосовно того, що "художник…який може передбачити результати своєї діяльності, може бути гарним ремісником, але не творчою особистістю" [16,25]. Отож, резонно виникає запитання: чи таки й справді К.Муратову, що відкрито демонструє своє бажання опанувати досвід світової культури шляхом її іронічного цитування, зовсім не цікавлять результати психо-емоційного й морально-естетичного впливу її фільмів на глядача? Адже в силу того, що в творі об`єктивується ідеальний за своїм характером процес творчості, сприйняття реципієнтом цього твору характеризується подібною творчою діяльністю з усім властивим їй багатством почуттів і переживань. Відтак, незаперечним фактом є те, що будь-який твір є тонкою ланкою, що ніби сплавляє процес творчості митця й емоційне художньо-естетичне сприйняття глядача, читача, слухача. При цьому художнє мислення, приміром, глядача в процесі сприйняття фільму, як правило, солідаризується з творчою уявою режисера. Важко погодитись з думкою А. Чміль стосовно того, що кінокартини авторки "орієнтовані саме на сприйняття – співтворчість, емоційний відгук у глядача… без такого співпереживання фільм перетворюється на внутрішній монолог митця" [13, 247]. Оскільки правим виявляється німецький вчений Г.Лютцелер, незнайомий з творчістю мисткині (що на наш погляд, просто таки приречена вести "внутрішній монолог"), який переконує, що "у вмінні сприймати твори мистецтва відіграє оцінка твору самим митцем тобто його власне суб`єктивне бачення, суб`єктивна спонтанність" [20,482], котра в творчому процесі художника і перетворюється на вихідний інформаційний матеріал для формування морально-естетичного судження глядача. Однак перенесення акценту з творчості автора на творчість глядача потребує його принципової здатності до інтерпретації, до розуміння множинності смислів кінотексту, тобто відповідного інтелектуального естетичного, духовного досвіду. Тож чи можуть бути прогнозованими з точки зору блага чи добра дії глядача, якому митець пропонує за допомогою часом божевільних персонажів-тиранів (які з легкістю чи ні, але позбавляють людину життя) вирішити деякі "простенькі" смиложиттєві питання, що хвилюють його як художника, зрештою, як громадянина? При цьому йдеться не стільки про інтелектуалізацію змісту кінострічки шляхом насичення сценарію дискусіями щодо гострих соціальних проблем чи урізноманітнення драматургії глибокими філософськими монологами, діалогами героїв (що неможливо в силу демонстративного "смакування" авторкою їхніми розумовими чи психічними відхиленнями), скільки про продукування специфічного авторського фільму, який навмисне спотворює глядацьке сприйняття мистецького твору. Змістом фільмів Муратової, з її упередженим ставленням до канонів драматургії, є не сюжет, не долі й характери героїв (що вже давно перетворились на допоміжні елементи), а непередбачений рух мутних потоків підсвідомого. Відстоюючи основні принципи екзистенціалізму в кінематографі, авторка вкотре намагається переконати перш за все себе, а вже потім глядачів, що художник, який "дає можливість підсвідомому взяти гору над свідомим, може вийти щось цікаве, оригінальне" [16, 25]. Однак, дозволимо собі нагадати, "мистецтво, – як зазначав В.Шкловський, – спосіб пережити процес реалізації твору" [14, 42]. Така ж позиція митця, що сприяє перетворенню сприйняття твору на пасивне споглядання і особливо не переймається питанням, що домислює собі глядач в результаті хоча б віртуального спілкування з героями, а також, на які вчинки ці домисли його спонукають, є такою собі негативною ознакою масової культури, з її "запаморочливо формальною досконалістю" [10, 502], якій як зразок протиставляють авторську творчість. Але, як виявляється, " мистецтво для режисера – не засіб виходу із соціальних колізій, не єдина надія у цьому абсурдному світі, а можливість зафіксувати суб`єктивне, несвідоме національного архетипу, засіб перевершення буття" [13, 247].

Ніби схаменувшись, К.Муратова створює у 2004 році фільм "Настроювач", де, здається, максимально дбаючи про глядача, без натужних рефлексій намагається розповісти історію чотирьох героїв, які, на диво, не несуть в собі подібності до таємного механізму, що в несподіваний момент раптово дає вибух чи збій. У названій стрічці дивацтва людської натури поступаються місцем багатству барв і відтінків характерів, що, утворюючи поліфонію іноді й суперечать один одному. Режисер прагне й досягає злагодженого й добре темперованого акторського ансамблю, незважаючи на такі не схожі виконавські школи й приналежність артистів до різних поколінь. Однак, ніби втомившись продукувати фільмовий матеріал, де легко читається як сюжет, так і образи, Муратова доводить (передовсім собі) – єдине, що імпонує її світовідчуттю в "Настроювачі" – це його чорно-біла колористична основа. Не в силах зрадити тій особливій манері відсторонення від реальності, від побутового матеріалу, майстриня прагне перетворити на фантасмагоричне видовище усе, що потрапляє в зону її бачення, інтересів.

Адже ще в ранній період творчості саме "відсторонення стає тим прийомом, що дозволяє автору подолати хаотичний побутовий шар, перенести оповідь на символічний глибинно-смисловий рівень, змінити "звичну" (побутову) течію часу і представити трактування власного світу" [3, 21].

Фільми, створені Кірою Муратовою в першій декаді нинішнього століття, відверто демонструють відверте ігнорування й ізоляцію митця від запитів та інтересів соціального життя, навмисне самовиведення з суспільної структури, а також дають підстави констатувати свідоме спрямування творчості режисера в бік дегуманізації мистецтва та естетизації смерті. Сама мисткиня, не одноразово повторюючи, що їй самій іноді хочеться когось убити, із впертістю, яку важко виправдати, але якій можна позаздрити, розглядає вбивство собі подібних як вчинок, через який людина повертається до себе і який дає можливість вирватися їй із власної оболонки. Однак, чому б режисерові на підставі власних переконань не примусити своїх неприкаяних героїв спробувати позбавитись від тієї осоружної "оболонки" через самовбивство? До такого висновку, здається, приходить і сама Кіра Муратова. Невтомно розробляючи проблему особистісної свободи і моделюючи її варіації у своїх фільмах, авторка поступово нівелює протистояння вбивця – жертва, і об`єднуючи їх, виводить на екран серію самогубств. У "Чеховських мотивах", де оповідання письменника "Важкі люди" та п`єса "Тетяна Рєпіна" виявились лише поштовхом для "скалічення літературного першоджерела" [10, 91] й претензійного самовираження майстрині, з`являється привид колишньої дружини, що, засвідчуючи свій протест безпросвітному життю, отруїлася і була похована при загадкових обставинах. У фільмі "Два в одному", конструюючи авторську кіномову, специфіка котрої полягає у відсутності здатності відображати соціальну дійсність і, відповідно, аналізувати реальні процеси та явища, режисер, суворо смикаючи героя-актора за мотузки з-за лаштунків життя, примушує його вкоротити собі віку просто на робочому місці, у театральних декораціях.

Моделюючи лише імітацію реальності К.Муратова у кожному фільмі фіксує свій рівень пізнання об`єктів і предметів, які цікавлять її. Звертаючись до моделювання, майстриня постійно намагається переконати глядача, що досліджувати дійсність з усією сукупністю її властивостей недоцільно, незрузно й неможливо. А тому, втомившись боротись з життєвими негараздами десятирічний герой з кінострічки "Мелодія для шарманки" навічно (а головне, зовсім несподівано) засинає, напнувшись поліетиленом у новобудові.

Відтак, режисер впевнено доводить, що її кінематограф представляє інтерес перш за все з точки зору виявлення залежності знакової природи кіномови і впливу її на утворення символічних абстракцій як засобу передачі творчого задуму автора, точніше його душевного стану у тому світі, в якому він знаходиться і з котрого постійно прагне вирватись, відсторонитись. "Ми протиставляємо себе світові,- зазначав німецький філософ-містик XX ст. Р.Шнайдер, – як самостійна істота. Всесвіт з`являється нам у двох протилежностях: Я і Світ. Проте ми ніколи не повинні втрачати почуття, що ми і самі належимо до світу, що існує зв`язок, який пов`язує нас із ним, що ми являємо собою істоту не поза, а всередині Всесвіту" [15, 166].

Використані джерела

1. Агеєва В. Філософія життєвого існування // Бовуар Сімона де. Друга стать: [в 2 т.]. / В.Агеєва. – К.: Основи, 1994. – Т1. – С. 5-21.

2. Бовуар Симона де. Очень легкая смерть/ Симона Бовуар де. – М.: Республика. – 1992. – 414с.

3. Бондаренко В. А. Современный кинематораф и теоретические принципы ОПОЯЗа: Автореф. дис… канд.искусствовед. /В.А.Бондаренко. – М.: ВГУК им. С.А.Герасимова. – 2009. – 25с.

4. Казин А.Д. Образ мира. Искусство в культуре XX века /А.Д.Казин. – СПб.: Изд.РИИИ. – 1991. – 209 с.

5. Камю А. Избранное / А.Камю. – М.: Правда, 1990. – 496 с.

6. Левчук Л.Т. Західноєвропейська естетика XX століття: Навч. посібник /Л.Т. Левчук. – К.: Либідь, 1997. – 224 с.

7. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття/ М.Мерло-Понті. – К.: Укр. центр духовн. культури, 2001. – 552 с.

8. Муратова К. Люблю называть вещи своими именами / К.Муратова // Искусство кино. – 1999. – №11. – С. 83-87.

9. Рубанова И. Ты Моцарт… И.Рубанова //Искусство кино. – 1994. – №4. -С.33-37.

10. Рязанов Э. Неподведенные итоги/ Э.Рязанов. – М.: Вагримус, 1995. – 512 с.

11. Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений: [в 90т.] / Л.Н.Толстой. – М.: Художественная культура. – 1950. – Т.12. – С.37-49.

12. Успенский Г. И. Собрание сочинений: [в 9т.] / Г. И. Успенский. – М.: Гос. изд. худ.лит. – 1956. – Т.3. – С.195-199.

13. Чміль Г. Авторське кіно Кіри Муратової / Г.Чміль // Мистецтвознавство України: зб.ст. – К.: СПД Кравчук В.К., 2003. – Вип. 3. – С.341-349.

14. Шкловский В. О теории прозы / В.Шкловский. – USA: Ardis Publishers, 1985. – 267с.

15. Штайнер Р. Теософия. Введение в сверх чувственное познание мира и назначение человека / Р.Штайнер. – М.: Амрита Русь. – 2011. – 226с.

16. Barret W. Irrational Man. A stady in existential philosophy/ W.Barret. – Garden City, 1968. – 235p.

17. Dufrenne M. Phenomenologie de l`experience esthetique: [vol.2] / M. Dufrenne. – Paris. – 1953. – vol.1. – 678 p.

18. Dufende M. Esthetique et philosophie / M. Dufrenne. – Paris, 1976. – 167p.

19. Guglielmi A. La litteratura del risparmino / Guglielmi A. – Milano, 1983.- 314 p.

20. Lützeler H. Kunsterfahrung and Kunstwissenschaft.Systematische und Entwicklungsgeschichtliche Darstellung des Umgangs mit der Bilden Kunst / H.Lützeler. – München. – 1975. – 687p.

УДК 7.07

Юлія Віталіївна Пучко-Колесник
кандидат мистецтвознавства,
доцент Національної музичної академії України
імені П.І.Чайковського

ДІЯЛЬНІСТЬ ДИРИГЕНТА-ХОРМЕЙСТЕРА ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

Доводиться, що сучасний диригент-хормейстер повинен володіти передусім широкими знаннями, багатою ерудицією у найрізноманітніших галузях: від сольфеджіо, історії музики і вокалу до педагогіки і психології. У результаті аналізу наукових досягнень музикознавства виявлено, що сьогоднішній стан диригентсько-хорового мистецтва в Україні оцінювати доволі складно.

Ключові слова: *хорове диригування як вид музичної діяльності, соціокультурний аспект діяльності диригента-хормейстера, соціокультурні функції хорової музики.*

It is shown that the present choirmaster, conductor must have especially broad knowledge, rich erudition in various fields ranging from ear training, music history and vocal pedagogy and psychology to. An analysis of scientific achievements musicology found that the current state of conducting and choral art in Ukraine is rather difficult to assess.

Keywords: *choral conducting as a kind of musical activity, socio-cultural aspect of the conductor, choirmaster, social and cultural functions of choral music.*

Від моменту включення людства до суспільних відносин і зародження художнього мислення хорова музика впродовж тисячоліть залишається стабільним чинником культурно-історичного розвитку. Фактично, в європейській культурі хорова музика виконує роль своєрідного "художнього барометра" суспільства, утворюючи безперервну стабільну духовну традицію. Така функціональна специфічність хорової музики зумовила її сталу й головуючу роль не тільки в музичному, а й у загальному культурно-історичному процесі.

В українській музичній культурі хорова музика виступає чи не найпоказовішим виявленням загальноєвропейської традиції (контексту). Особливості української музичної культури детермінуються роллю в ній вокально-хорового начала. Історично знаходячись на перехресті соціальних та власне мистецьких шляхів своєї нації, хорова музика реагує на зміни соціально-художніх і духовних орієнтирів та суспільних запитів. Показовою також залишається її роль у сучасному українському музичному процесі.

Сьогоднішній стан диригентсько-хорового мистецтва в Україні оцінювати доволі складно. Таке завдання потребує осмислення великої кількості поки що не опрацьованого, не достатньо оціненого фактичного матеріалу. Необхідна також корекція методологічного "оснащення" предмета дослідження відповідно до особливостей розвитку сучасної музичної культури.

На питання "Яким є на сьогодні тип диригента-хормейстера?" отримаємо відповідь, очевидно, від наступних поколінь, які стануть свідками чергового якісного переходу в розвитку даного виду виконавства, реалізації ним відповідних соціокультурних функцій, загальних професійних та історико-культурних трансформацій (лише завершений історичний рух у змозі отримати певну типологічну оцінку).

Водночас було б неправильно відмовлятися в цілому від спроби осмислення сучасних тенденцій розвитку диригентсько-хорової діяльності і творчості, від напрацювання певної гіпотези відносно її функціонування та художньо-соціального споживання. Адже тільки на ґрунті цієї гіпотези, можливо, необхідно планувати заходи з підтримки і розвитку хорового мистецтва в країні, корегувати систему навчання і виховання хормейстерів у спеціальних навчальних закладах.

Суттєві зрушення у політичному, соціально-економічному та культурному житті країни призвели до оптимізації хорового руху, який отримав свій прояв не лише в появі великої кількості хорових колективів найрізноманітнішого складу, а й у зверненні сучасних українських композиторів до хорового жанру.

Керівники хорових колективів активно вводять до репертуару твори нової музики, які, слід віддати належне, зазвичай вирізняються високою художністю й майстерністю роботи з хоровою партитурою. Отже, спроба оцінки сучасного стану диригентсько-хорового мистецтва на матеріалі сучасної української музики є, на нашу думку, цілком виправданою.

Слід зауважити й на тому, що, інтерпретуючи нову музику, диригент-хормейстер разом з опрацюванням суто технічних прийомів (що пов'язано з ускладненням сучасної мови хорового письма) в певній мірі "інтерпретує" й духовно-естетичні ідеали сучасності. Композитор сповіщає інформацію своїм сучасникам, як виконавцям, так і насамперед слухачам, а це є прямим втіленням актуальних для сьогодення культурних, етичних, естетичних і художніх ідеалів, а також найточнішим віддзеркаленням епохи.

Сучасна хорова музика вирізняється надзвичайною різноманітністю. Серед її зразків можна відзначити декілька напрямів, які об'єднуються загальною рисою – всі вони створюють основу для творчого зростання виконавців, для розширення їх музичного та художнього кругозору.

© Пучко-Колесник Ю. В., 2013

До сучасної музики, по-перше, належать твори, що культивують класичні орієнтири, де багатоголосся виникає з двоголосся, де спостерігається велике тяжіння до гармонічного складу, а не контрапунктичного, де людський голос є головним музичним інструментом. У творах даного напряму вбачається наслідування традицій, привнесених до хорової музики великим російським композитором Георгієм Свиридовим.

Твори другого напряму складають великий розділ сучасної української хорової музики – це безліч партитур фольклорного напряму. В основі звучання цих творів – українська пісенність, вокальність, кантиленність. Продовжуючи традиції засновників фольклорного напряму в українській музичній культурі – М. Лисенка, М. Леонтовича, Я. Степового, Б. Лятошинського – українські композитори XXI століття, працюючи як в жанрі обробки, так і створюючи оригінальні твори, презентують яскраві зразки хорової музики. У цьому ряді – твори різноманітних жанрів Є. Станковича, В. Зубицького, В. Степурка, Л. Дичко та ін.

Важливою жанровою сферою сучасної вітчизняної композиторської творчості є твори третього напряму – духовна музика православної традиції, яка з'явилася на концертній естраді у 1980-х роках XX століття. Вбачаючи перспективу нашого дослідження, на особливостях творів цього напряму хотілося б зупинитися ретельніше.

Духовна музика по праву вважається прародителькою всієї української музичної творчості. Культура хорового співу a'cappella здавна утвердилася в Україні, а з уведенням християнства посіла в музичному мистецтві провідне становище. Її історія починається від XI століття: саме до цього часу належать перші рукописні зразки українських церковних піснеспівів.

Ці традиції продовжуються і розвиваються композиторами-сучасниками, які звертаються до духовної музики православної традиції. Прикладом розвитку цієї глибинної традиції можуть бути духовні твори Є. Станковича, М. Скорика, В. Степурка, Л. Дичко, А. Гаврилець та багатьох інших композиторів сучасності, які виникли на тлі грандіозних звершень та перебудов у політичному і культурному житті України наприкінці минулого століття.

Характер духовних творів сучасних українських композиторів свідчить про новий етап у розвиткові богослужбової музики, її жанрового оновлення, функціонального призначення. Це перш за все має свій прояв у співвідношенні канонічного богослужбового начала з елементами концертності в духовно-музичному творі, що призводить до певної відокремленості літургійних творів від богослужіння, їх відносної самостійності, художньої самоцінності та дозволяє визначити нове жанрове утворення – концертні літургійні твори. Концертність духовно-музичних творів сучасних композиторів отримує свій прояв у використанні таких вокально-хорових прийомів, як спів хору з закритим ротом, відведенням хорові акомпануючої функції за умови використання сольної партії, частому використанні високої тесситури та ін., що надає хоровому звучанню чуттєвого, експресивного характеру.

Духовні твори сучасних композиторів від початку не призначені для здійснення прикладної функції у богослужінні, а відтак, передбачають лише опосередковане втілення сакрального смислу та ідейно-змістовної основи літургії – виключно засобами музичної виразності. Такий підхід відкриває для композитора великі можливості для прояву особистісного творчого начала у сфері сакрального. Позахрамовий характер цих творів має свій прояв в устремлінні композитора до так званої демократизації музичної мови: з одного боку, не обтяженої будь-якими складними музично-технічними прийомами; з іншого – музична мова спирається не лише на інтонації церковнослов'янської традиції, а й переважно на широкий спектр світських жанрових інтонацій – романсу, ліричної пісні, інтонацій українського фольклору. У нових творах не є обов'язковою присутність давніх розспівів, проте в їх темах міститься істино українське начало: мелодична простота і ясність, вокальні принципи, відвертість сповіщення, відповідність ідей канонічного тексту до їх музичного втілення. У деяких творах – багаті контрапунктичні барви, в інших – скрізь гармонічні акорди.

Ще одним напрямом у сучасній музиці є хоровий авангард останньої чверті XX – початку XXI століття – явище, для якого характерними є нові звукосполучення, дисонуючі співзвуччя, вільна хроматика, нерівність пульсу, оновлена музична мова, іноді співставлення у різкому контрасті співацьких манер – академічної й народної. До цього напряму належить не лише додекафонна і сонорна музика, а й новотональна, коли ідеї літературного тексту висловлюються за допомогою яскравих музичних засобів. Прикладом слугують твори В. Сильвестрова, В. Польової та багатьох інших композиторів.

Ускладнення мови сучасного хорового письма, застосування нових засобів у сфері гармонії, ритму допомагають хоровим співакам вдосконалювати свою художню й технічну майстерність, розвивати тонкість слуху, музичного смаку, набувати контрапунктичної гнучкості. Нові твори, незважаючи на високий рівень сучасної вітчизняної хорової школи, часто йдуть попереду можливостей виконавського мистецтва. Проте саме "це дозволяє хоровому диригентові шукати нові вокальні барви, штрихи звуковедення, розкривати вишукане сплетіння голосів, розуміти архітектоніку епізодів, відчувати паузи, не боятися жорсткості акордів" [2, 117].

Сучасні хорові партитури вимагають від хорових співаків вільної роботи з інтонаційним матеріалом, засвоєння й вспівування складної інтерваліки, глибокого інтелектуального та емоційного проникнення. Партитури кінця XX – початку XXI століть характеризуються докорінними перетвореннями у ладотональній структурі музики: одночасно із збагаченням мажору і мінору, розповсюдженням діатоні-

чних ладів проявляються нові ладові системи, які відрізняються своєю природою і внутрішніми зв'язками, широко використовується нова тональність, політональність. Усе частіше зустрічаються розвинуті побудови, засновані на послідовному сполученні декількох інтервальних ходів, що вимагає від співаків вміння вільно, спокійно і плавно переходити з одного регістру голосу до іншого і, відповідно, змінювати в процесі співу механізм звукоутворення.

Особливої уваги вимагає засвоєння гармонічної мови сучасних хорових партитур. Наш музичний слух вихований переважно на гармонічних співзвуччях терцового складу. Проте в сучасній музиці широкого розповсюдження набули квартові, квінтові й секундові сполучення. У пошуках нових засобів виразності композитори йдуть шляхом індивідуалізації акордів. Так народжуються нові співзвуччя із змішаною структурою. Тому в колективі необхідною є робота з розвитку гармонічного слуху на основі не тільки класичної, а й сучасної гармонії.

Отже, розглянувши в найбільш загальних рисах нову музику для хору, її жанрові різновиди, характерні особливості сучасної мови хорового письма і завдання, які постають перед диригентом-хормейстером у процесі її опрацювання та інтерпретації, маємо можливість виокремити певний перелік вимог і професійних завдань, що дозволяють нам створити теоретичну "модель" сучасного митця – диригента-хормейстера.

Отже, сучасний диригент-хормейстер повинен володіти передусім широкими знаннями, багатою ерудицією, при цьому у найрізноманітніших галузях: від сольфеджіо, історії музики і вокалу до педагогіки і психології. Широкі й ґрунтовні знання, ерудиція керівника хору, в тому числі професійна, добре відчувається артистами хору, адже, щоби колектив повірив диригентові, правоті його творчих задумів і намірів, він повинен переконати співаків. Це можливо лише за умови переважаючих знань диригента-хормейстера, здатності більше знати, далі бачити, краще розуміти. Тільки це допоможе диригентові утвердити свій авторитет.

Відповідно до вимог сьогодення головними рисами диригента-хормейстера повинні бути, на нашу думку, поліфункціональність і універсалізм вмінь. У цьому сенсі можливо, мабуть, говорити про повернення до старовинного універсалізму доместиків і регентів, але у новій якості: сучасний диригент повинен бути вельми ерудованим музикантом. Він повинен теоретично і практично володіти всіма музичними мовами, представленими у хоровій літературі, усіма жанрами і стилями хорового письма.

Очевидно (цей момент може удаватися суперечливим), сучасний диригент не повинен за усіх випадків життя орієнтуватися на свої особисті смакові уподобання. Хормейстер-інтерпретатор може усвідомлювати чи не усвідомлювати свої справжні естетичні ставлення до музики, що виконується, але він повинен вміти за необхідності відсторонюватись від негативного упередженого ставлення до неї. Необхідно прагнути опанувати і полюбити будь-яку музику: старовинну і ультрасучасну, церковну і світську, фольклорну і нефольклорну, європейську і неєвропейську.

Щонайважливішою якістю диригента-хормейстера, діючого у сучасній Україні, є глибоке теоретичне і художнє змістовне знання національних хорових традицій, історичних стилів, композиторських шкіл, музично-мовних діалектів.

Слід пам'ятати, що поряд з опрацюванням суто технічних елементів хорової партитури, чи не найголовнішим є відтворення саме образного змісту твору, його філософії, а це вимагає від хормейстера спеціальних знань з історії хорового виконавства, церковного співу, релігійно-філософських питань, з проблем теорії та історії культури. Цього потребує, першочергово, і процес творчого будівництва національної культури. Гострою практичною проблемою, що викликає неоднозначні оцінки спеціалістів, є освоєння різноманітними, наразі і академічними, хорами народної співочої манери. У наші дні в Україні фольклорне музикування помирає і цьому процесові неможливо зарадити. Як вважають деякі спеціалісти, зокрема О. Бенч, освоєння барв, співочих прийомів фольклорного ансамблевого музикування професійними чи любительськими хорами – одна з небагатьох можливостей зберегти частину цього скарбу, зробити його живим компонентом сучасної культури.

Проте практична проблема хорового виконавства полягає у тому, що народна співоча манера значно відрізняється від академічної. Остання походить від традиції церковного співу і "генетично" несе у собі естетичний ідеал і поетику християнського менталітету. Цей духовний спадок, як ми вважаємо, не менш цінний і актуальний для сучасної України, ніж традиція національного фольклору, і він настільки ж гостро потребує збереження і розвитку. Тому ми солідарні з тими професіоналами-хормейстерами, які відстоюють стильову чистоту і звукову "гомогенність" академічного співу. Ця позиція зовсім не заважає всіляко підтримувати і розвивати фольклорну орієнтацію інтонаційної манери і репертуару народних хорів (професійних і любительських). Для цього, зрозуміло, професійний хормейстер повинен володіти не тільки теоретичними знаннями у галузі етномузикознавства, а й особливими практичними знаннями і навичками. Отримати такі знання і навички можливо тільки шляхом безпосереднього знайомства з фольклорним мистецтвом, методом усного навчання, що є іманентним народному селянському мистецтву. Додамо, що справжній знавець народного хорового інтонування повинен знатися на основних фольклорних діалектах України (навіть спеціально непідготовлений слух розрізняє наспіви і співочі манери, припустимо, жителів Карпат і Полісся).

Важливою якістю сучасного хорового диригента є, або повинна бути, висока творча здібність і активність. Зрозуміло, це твердження аніскільки не применшує ролі творчого начала для всіх історич-

но попередніх етапів і відповідних типів хормейстерського професіоналізму. Але у порівнянні з ними сучасна музична практика вимагає від диригента-хормейстера значно більшої інтенсивності творчих дій. Зокрема, це виявляється: у підвищенні значимості індивідуального художнього трактування твору; у спеціальному виокремленні елементу імпровізації.

Окрім суто музичних, професійних умінь, диригент-хормейстер повинен володіти й певними суттєво важливими людськими якостями, рисами характеру, які допомагатимуть йому в роботі. Найважливішою тут є воля – та воля, що допомагає впевнено взяти керівництво до власних рук, очолити колектив, повести за собою. Сучасна практика і вся історія виконавства довела існування так званого індивідуального магнетизму. На рівні з реальним існуванням таких якостей як смак, талант, воля, існує й уміння диригента примусити співаків слухати його, уміння сконцентрувати усю увагу виконавців на собі. Не зайвим буде навести слова видатного диригента-хормейстера сучасності Б. Тевліна щодо секрету підтримання творчої форми: "Кращого засобу, ніж узятися до вирішення нових і захопливих творчих завдань, я не знаю" [3, 56]. І в цьому сенсі особливого значення набуває робота над сучасною музикою, адже, опрацьовуючи усі її складності, і диригент, і співаки ніби підіймаються на наступний щабель свого професійного і художнього росту.

Найкращі зразки композиторського письма видатних майстрів XX – початку XXI століття, що збагачують виконавські можливості хорових колективів, висувають перед хормейстерами низку складних професійних завдань. Від хормейстера вимагаються глибоке розуміння теоретичної основи твору, відмінний слух і пам'ять, серйозна диригентська технічна підготовка, загальний культурний рівень, вміння проникнути до мелосу кожного голосу, до драматургії твору, до істинного темпу, динаміки, знання секретів інтонування, вирішення задач дихання, дикції, різноманітних образних звукових ефектів, знаходження тісного взаємопорозуміння з колективом. В кожному новому дійсно талановитому творі таїться іскра цікавого, невідомого, і нам, хормейстерам, необхідно працювати задля того, щоби запалити з неї вогонь яскравої музики. Сказане дозволяє визначити діяльність сучасного диригента-хормейстера не тільки як феномен суто художнього, мистецького роду, а й звертає увагу на соціокультурну, виховну його функцію, що в ідеалі провадить духовні ідеали. Вдаючись до поетики, робота хормейстера, як і будь-якого митця, є земною, а не небесною, проте саме йому в певному сенсі ввірені людські душі. "Осмислюючи, інтерпретуючи й виконуючи духовно-музичні твори, він ніби стоїть між небом і землею, втілюючи у живому звучанні православні християнські духовні й моральні ідеали; сучасний митець постає посередником між Богом і людиною, через якого дається людині благодать Божа, що укріплює, освячує і веде людей до спасіння. Істинний художник і митець в такому разі перетворюється на душпастиря, який повинен бути "усім і вся" [1, 9, 22].

Отже, розглядаючи діяльність диригента-хормейстера під таким кутом зору, робимо висновок, що найважливішим завданням його є морально-релігійне виховання слухача. Історія показала, що тривка мораль може бути заснована лише на релігійних засадах. Коли ж вона будується на користі, то, врешті-решт, обертається на мораль егоїзму, себто перестає бути справжньою мораллю. Лише віра в Бога і безсмертя людської душі можуть бути основою високої моралі, що не знає компромісів і має абсолютний характер. Риси моральної людини розкриті в Євангелії, в посланнях Апостолів, у творах Отців Церкви. Відбиті вони і в національних культурних традиціях українського народу.

Завдання релігійного виховання полягає в тому, щоб ці традиційні ідеали відновити і пристосувати до сучасності й тих завдань, які ставить перед митцем історія, зокрема впровадження ідей патріотизму на християнських засадах. Так розуміли життя кращі люди Київської Русі, які мужньо боролися з кочівниками. Так розуміли їх запорожці, які захищали "люд християнський" та клали за нього свої голови козацтва, що під проводом великого Гетьмана повстали проти латинського панування. Так розуміли їх і тисячі національних патріотів, які загинули у сталінських концтаборах задля того, щоб Україна здобула нарешті державну незалежність і відродилася в єднанні з Богом.

Невичерпним джерелом для виховання духовно і морально освіченої людини є властивий кожному народові виховний ідеал, який свій відбиток знаходить у побуті, творах письменства, в народній творчості. Український народ завжди був носієм високих моральних і культурних традицій. Ще за часів Богдана Хмельницького, у XVII столітті, арабський церковний діяч, мандрівник і письменник Павло Алеппський, відвідавши Україну, захоплено відгукувався про українців, їхній побут і вдачу. Зокрема, він дивувався з того, яку велику цікавість виявляють українці до освіти, відзначив, що майже всі вони – грамотні, навіть жінки. Зауважував також їхню побожність. Писав, що майже всі вони приходять до церкви з молитовниками. Захоплювався й чудовим українським співом, особливо церковним.

Український народ, вірний своїм традиціям, завжди відзначався високою релігійністю. Вона виявлялася найперше у ставленні до Церкви. Українське селянство ретельно відвідувало Служби Божі і дотримувалося постів. Церковні свята в Україні завжди провадилися з великою урочистістю, особливо Різдво і Пасха. Мабуть, жоден із народів так урочисто не святкує їх, як українці. Проходячи повз церкву, українець, вихований на традиціях, неодмінно скине шапку і перехреститься.

Сучасний світ активно пропагує посередництвом мас-медіа, зокрема популярну музику, стиль життя, котрий не завжди відповідає справжнім морально-естетичним нормам, а часом й взагалі є ворожим істинним канонам краси й духовності. Тому сьогодні нагальною проблемою постає створення й професійне виконання високохудожніх творів сучасної "духовної" музики, мова якої є доступною су-

часному слухачеві. Така популяризація морально-релігійних творів набуває усе більшої потужності в музичній культурі України: проведення хорових конкурсів і фестивалів на регіональному та всеукраїнському рівнях, виявлення талановитих виконавців й авторів сучасної "духовної" музики, тиражування відповідних аудіо записів. Отже, високоякісно виготовлений духовний твір (ікона, скульптура, книга, хоровий твір) має сенс, коли він репрезентований для широкого доступу.

Говорячи про виконавців в цілому, диригентів-хормейстерів зокрема, слід зазначити, що на нашу особисту думку, що тільки віруючі, і тільки духовно практикуючі музиканти можуть донести "духовний" піснеспів масовому реципієнту, а їхнє приватне, позалаштункове життя має відповідати великому, соціально-значущому покликанню. Так, як ікона твориться благословенним та освяченим "пензлем" іконописця, а не звичайним малярем, так і духовна чи релігійна музика, хорова передусім, має проголошуватись індивідами-музикантами, що величають Бога.

Сучасний український диригент-хормейстер свідомий того, що Духовна музика Православної традиції стала одним із найвпливовіших факторів формування світогляду сотень поколінь українців.

Від псалмів Давида і григоріанського хоралу – аж до сучасних духовно-музичних композицій вона була і залишається школою осягнення Слова Божого.

Народжена зі слів молитви і текстів Святого Письма, вона постає могутнім імпульсом для духовного відродження і зростання суспільства й розвитку культури загалом. І Святе Письмо, і вчення Святих Отців Церкви, і праці мислителів та педагогів наголошують на необхідності використовувати могутній позитивний потенціал духовно-релігійної музики у формуванні світогляду суспільства.

Використані джерела

1. Корній Л. Історія української музики: У 3 ч. /Корній Л. – Київ; Харків; Нью-Йорк, 1996.
2. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия /Назайкинский Е. В. – М.: Музыка, 1972. – 384 с.
3. Тевлин Б. Хоровые пути: Статьи. Воспоминания. Материалы; ред.-сост. В.С. Ценова /Тевлин Б. – М.: Музыка, 2001. – 280 с.

УДК 069(477.73)

Сергій Миколайович Росляков
кандидат мистецтвознавства, доцент,
директор Миколаївського обласного
художнього музею ім. В.Верещагіна,
заслужений працівник культури України

НЕВІДОМА СКІФСЬКА СКУЛЬПТУРА З ВОЗНЕСЕНСЬКОГО КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ

Стаття "Невідома скіфська скульптура з Вознесенського краєзнавчого музею вводить у науковий обіг новий артефакт скіфської монументальної скульптури VI ст. до н. е., знайденої на Миколаївщині. Автор проводить атрибуцію пам'ятки, а також визначає її типологію. У висновках йдеться про деякі особливості скіфської скульптурної спадщини України.

Ключові слова: *композиція, пластика, схематизація, антропоморфна, реалістична, техніка виконання, монументальна.*

The article "The unknown Scythian sculpture from Voznesensk historical muséum" tells about unknown Scythian monumental sculpture, which was found in Nikolayev region. The author gives attribution to this new artifact and defines it's typology. In conclusion there are few peculiarities of Scythian sculpture heritage of Ukraine.

Keywords: *composition, plastic, schematization, anthropomorphic, realistic, technique of execution, monumental.*

Скульптурна спадщина скіфів територіально охоплює північний Кавказ Росії, південь України разом з Кримом, а також території Молдови, Румунії і частково Болгарії. Спадщина ця нараховує сьогодні біля 170 артефактів скульптури, час виготовлення яких складає більш ніж сім століть поспіль, від VI ст. до н. е. до I ст. н. е. Враховуючи часові терміни та значну кількість зруйнованих скульптур протягом останніх двох тисячоліть, кількість наявних в науковому обігу пам'яток справді вражає. Тобто і за кількістю знайдених пам’яток, а, головне, за їх високу художню якість, перед нами явище культури світового рівня.

За ці сім століть розвитку скульптура скіфів пройшла складний шлях від достатньо примітивних форм до форм майже професійної круглої пластики. Останнє пов’язано з величезним впливом на скіфську монументальну скульптуру з боку античної культури. Це особливо помітно на прикладі пам'я-

© Росляков С. М., 2013

ток, знайдених на території Криму, тобто території пізньої скіфської держави зі столицею Неаполем – Скіфським (біля сучасного міста Сімферополя). Саме ця держава акумулює та опановує більшість досягнень античних полісів Північного Причорномор'я, в тому числі і скульптурну спадщину греків та римлян.

Аналіз розподілу знахідок скульптури по територіям областей сучасної України свідчить про переважну концентрацію пам'яток в Миколаївській області (10), Херсонській (24), Запорізькій (23), Дніпропетровській (12) областях та в Криму (29). На той час по чотири артефакти скульптури знайдені в Одеській, Кіровоградській, Донецькій областях. І, нарешті, по одному артефакту зафіксовано в Харківський і Черкаській областях. Дані взяти з каталогу, який був складений В.С. Ольховським та Г.Л. Євдокимовим в 1994 році [2, 16–34]. Картина, що складена з фіксованих знахідок скіфської скульптури, красномовно свідчить про той факт, що із 118 скіфських скульптур, знайдених на теренах України, 60% всіх знахідок знаходиться на території чотирьох областей, а саме Миколаївської, Херсонської, Дніпропетровської та Запорізької. Якщо до них додати артефакти Криму, то відсоток артефактів сягає 85%. Отже, саме в цих регіонах зосереджена переважна більшість пам'яток, що нас цікавлять.

В статті йдеться про цікаву випадкову знахідку 1991 року, яка була зроблена біля сіла Дорошивка Вознесенського району Миколаївської області. Тоді ж ця гранітна скульптура була перевезена до Вознесенського краєзнавчого музею і з того часу зберігається у невеличкому лапідарії музею. Незважаючи на доволі значний час її зберігання, вона досі не була вивчена та введена до наукового обліку. Проте перш ніж звернутись до аналізу цього артефакту, слід згадати історію вивчення скіфської кам'яної монументальної спадщини.

Активне вивчення саме скіфської скульптурної спадщини почалося ще у XIX столітті зусиллями М.С. Всеволожського, М.С. Бранденбурга, В.М. Ястребова, В.І. Гошкевича деяких інших вчених. Завдяки працям цих вчених вдалося врешті-решт відокремити скіфську скульптуру від середньовічної степової скульптури половців та інших народів в якості самостійного об'єкта досліджень. Саме відтоді починається процес вивчення суто скіфської скульптурної спадщини. Особливо активним він стає, починаючи з 1920-х років. В цей час виходять матеріали, що були підготовлені О.О. Міллером, О.О. Спіциним, Т.С. Пассек, пізніш, вже у другий половині XX сторіччя, П.М. Шульцем, Г.І. Мелюковою, М.І. Артамоновим, Б.М. Грековим, А.О. Щепинським, Н.Г. Єлагіною, В.Г. Петренко, О.Г. Шапошніковою, В.М. Фоменко, В.С. Ольховським, Г.Л. Євдокимовим, Е.О. Поповою, В.Ю. Мурзіним іншими вітчизняними вченими. Активне нарощення матеріалів стосовно скіфської скульптурної спадщини, особливо протягом другої половини XX сторіччя, привело до їх значного накопичення, що вже потребувало наукового осмислення та аналізу.

І такий аналіз був проведений. Монументальна спадщина скіфів була ретельно вивчена з точки зору її територіально-хронологічного розподілу по знахідкам артефактів, її морфології та іконографії, а також змісту. До знакових наукових робіт слід віднести труди П.М. Шульца "Скифские изваяния" (1976) [5], Е.О. Попової "О стилистических и сюжетных особенностях памятников монументального изобразительного искусства Малой Скифии (1989) [3], В.С. Ольховського та Г.Л. Євдокимова "Скифские изваяния VII–III вв. до н. э. (1994) [2], Ю. В. Одробінського "Скіфо-сарматська кам'янорізна пластика українських земель" (2010) [1]. Саме ці праці є важливими для нашої теми, тому що завдяки їм можна знайти місце для виявленої нами нової монументальної скульптури скіфів у Вознесенському краєзнавчому музеї (Миколаївська область).

Найбільш визнаною сьогодні морфологією скіфської монументальної кам'яної скульптури є та, що була запропонована В.С. Ольховським та Г.Л. Євдокимовим, які розподіляють всі зображення на п'ять головних типів [2, 46–51]. До першого типу вони відносять антропоморфні плити, які пропонують відрізняти за допомогою таких ознак: підкресленої прямокутної формі, яка будує головну вертикаль скульптури, а також напівкруглим виступом – "головою" – єдиною антропоморфною ознакою в об'ємі цих творів. Важливою особливістю цих творів є майже повна необробленість тильної і бокових сторін скульптури. Тобто в художньому відношенні це дуже примітивні твори [2, 48–49]. Розповсюдженість цих плит не дуже поширена. Взагалі вони переважають на теренах Північного Кавказу, а не на території України. Але все ж таки ці плити представлені і в Україні. В Причорномор'ї вони відомі з VI–V ст. до н. е. (2 пам'ятки) і в Криму – IVпоч. III ст. до н. е. (3 пам'ятки).

До другого типу скульптури вищезгадані автори відносять антропоморфні стовпи. Цей вид скульптури характеризується дуже витягнутими пропорціями і майже повним квадратом в перетині. Інколи можна спостерігати наближення квадрату до кола. Ці скульптури за пропорціями більш нагадують чоловічу фігуру, у них більш правильно модельована голова, а іноді й рельєф плечей. Риси обличчя, руки, а також інші предмети зроблені за допомогою карбування і дуже рідко низького рельєфу. На відміну від антропоморфних плит, в цьому типі скульптури шліфується вся поверхня пам'ятника, що автоматично свідчить про його призначення до кругового огляду. Звісно, ці скульптури більш пізнього походження порівняно до першої групи, тому саме їх кількість переважає вже на теренах України. У той час, як на Північному Кавказі знайдено 2 артефакти цієї групи, в Причорномор'ї їх знайдено 12. При цьому цікаво, що жодної пам'ятки цієї групи не знайдено на території Криму.

Щодо розподілу цих артефактів за хронологічним принципом, то вони складають 50% всіх причорноморських зображень VII–VI ст. до н. е., але вже до кінця V ст. до н. е. їх розповсюдженість значно знижується, а у IV ст. до н. е. вони взагалі зникають [2, 49]. Дуже цікавим фактом слід вважати те,

що антропоморфні стовпи виповнялися переважно з граніту. За свідоцтвом В.С. Ольховського та Г.Л. Євдокимова, граніт для виготовлення скіфської скульптури знаходить своє використання лише в регіоні Причорномор'я. З нього вирублено 37% пам'яток VII–III ст. до н. е., знайдених в Причорномор'ї, і жодного із знайдених в Криму. Але, починаючи з V ст. до н. е., "популярність" цього матеріалу скорочується. Якщо в VII–VI ст. до н. е. з граніту виготовлено 70% всіх скіфських скульптур Причорномор'я, а в VI–V ст. до н. е. з граніту виготовлено ще 67% всіх пам'яток цього регіону, то в V ст. до н. е. вже 43% скульптур, а в IV–III ст. до н. е. лише 14% всіх артефактів [2, 46].

Третім типом скіфської пластики за морфологією В.С. Ольховського та Г.Л. Євдокимова є пласка скульптура. Цей тип пам'яток вірно відтворює чоловічу фігуру. Крім округлої, правильної пропорції голови, з'являється зображення талії людини, спроби показати стегна та руки за допомогою рельєфного зображення. Технічно це досягається за допомогою обтісування каменю. Зі свого боку, автори цієї морфології зауважують про неоднорідність загального вигляду цих скульптур [2, 50].

З'являється пласка скульптура пізніше, ніж два попередні типи. її розповсюдженість зростає до 86% у V ст. до н. е. На той час серед пам'яток V–IV ст. до н. е. та IV–III ст. до н. е. цей тип скульптури складає майже такий само відсоток – 81%. Така ж тенденція спостерігається на території Криму з V ст. до н. е. Загальна кількість пам'яток цього типу, знайдених у Причорномор'ї, складає 61 витвір скульптури, а у Криму – 15 витворів скульптури. Відразу зауважимо, що це набагато перебільшує кількість пам'яток будь-якого іншого типу. Для виготовлення скульптури цього типу скіфські майстри використовували переважно вапняк, значно рідше –пісковик.

Четвертим типом монументальної скульптури В.С. Ольховський та Г.Л. Євдокимов пропонують вважати статуарний рельєф. Автори відразу зауважують, що цей вид скульптури зустрічається дуже рідко. На теренах України знайдено лише один артефакт, причому у Криму. Всього ж налічується чотири скульптури, три інші знайдені на Північному Кавказі. На думку дослідників, цей тип скульптури є таким, що поєднує риси антропоморфної плити та пласкої скіфської скульптури. Статуарні рельєфи призначені для огляду з фасадної сторони, тому що їх тильна сторона взагалі не несе ніякого зображення, що зближує цей тип пам'яток з антропоморфними плитами.

Останнім, п'ятим, типом морфології зазначених авторів стає кругла скіфська пластика. Вона найбільш досконала у професійному плані у порівнянні з усіма попередніми типами. На думку В.С. Ольховського та Г.Л. Євдокимова, ця скульптурна група є нетиповою для скіфської скульптурної спадщини [2, 51]. Однак така думка є справедливою за умови порівняння цієї групи пластичних виробів з творами попередніх часів. Але, якщо розглядати твори цього типу в контексті розвитку скіфської держави в Криму наприкінці розвитку скіфської цивілізації, а держава скіфів дуже відрізнялася від їх попереднього способу життя, то, в такому разі, навпаки, скіфська кругла пластика стає цілком характерною для свого часу і цього народу.

Немає нічого дивного, що всі пам'ятки цього типу знайдені в Криму і датуються добою еллінізму, тобто IV–III ст. до н. е. Автори пропонованої морфології, відповідно, вважають цю скульптуру еллініcтичною. Більш того, вони вважають, що авторами цих скульптур були або елліни, або скіфи, що пройшли навчання в еллінських майстернях [2, 51]. На нашу думку, подібне припущення можливе, але, все ж таки, скіфська кругла скульптура поступається в майстерності грецьким зразкам свого часу. До цього слід додати, що скіфська кругла скульптура виконана виключно в одному матеріалі – вапняку, на той час, як еллінські майстри працювали переважно з мармуром і не визнавали вапняк за гідний для скульптури матеріал.

Скульптура, що зберігається у Вознесенському краєзнавчому музеї, виконана з рожево-червоного граніту. Виходи цього каменю знаходяться неподалік від місця знаходження скульптури. Можна впевнено вважати, що скіфський майстер виконав скульптуру з місцевого матеріалу. Загальні габарити скульптури складають 180 см. у висоту, 48,5 см. в ширину, та 45 см. в глибину. Як бачимо в перетині скульптура наближається до квадрату. Саме ці два зауваження: про матеріал – граніт та квадратний перетин відразу підказують датування скульптури та її морфологічний другий тип за морфологією В.С. Ольховського та Г.Л. Євдокимова.

Дійсно, вознесенська скульптура – це явно виражений скіфський антропоморфний стовп. Скульптор чітко відокремлює голову, на шиї можна бачити широку прикрасу – гривню. Остання складається з двох частин: верхньої вузької та нижньої-широкої, що добре видно на зображенні. При цьому на верхній частині проволока закручена з нахилом справа – наліво, а нижня частина має нахил проволоки зліва – направо. На голові зображена хустка або щось на кшталт башлика. Це добре помітно на зображенні з напівоберту.

Доволі добре скульптор зображує головні риси обличчя. Широкими напив дугами зроблені очні западини з надбрів'ям. Очі зображені за допомогою двох невеличких ямок. Чітко відокремлені ніс і рот, останній зображений у вигляді прямої лінії, кінці якої опущені донизу. Ані рук, ані будь-яких речей на тлі тулуба немає.

Скульптура була призначена для кругового огляду, про що свідчить відокремлення голови з гривнею з усіх чотирьох точок зору і, скоріш за все, була встановлена на вершині кургану. Датування антропоморфного стовпа слід віднести до першої половини VI ст. до н. е. Існує декілька обставин, які свідчать саме про таке датування. Дуже широкі гривні з подібними слідами від проволоки можна спо-

стерігати на скульптурі з Сібіоару (район Констанці, Румунія), яка була випадково знайдена біля кургану в 1945 році. Вона також виготовлена з граніту, має висоту 128 см., ширину – 50 см. та товщину 25 – 35 см. Датована скульптура з Румунії кінцем VI ст. до н. е. [2, 16]. Але за загальною кількістю деталей румунська скульптура має значно більш розгалужену композицію, яка складається з прооблених рук, паска, сокири та кинджала, а також сагайдака і деталей обладунків. Вознесенська скульптура значно більш лаконічна, що свідчить про її більш раннє походження. Подібна ж широка гривня зображена на антропоморфному гранітному стовпі з Ольховчика, датованого VII ст. до н. е. [2, 28], а також на скульптурі із Слав'янки, датованої кінцем VI ст. до н. е. [2, 26], а також на антропоморфному стовпі з середнього Подніпров'я, датованого VII–VI ст. до н. е. [2, 26].

Нами знайдений і ще більш близький аналог до вознесенського антропоморфного стовпа. Мова йде про знахідку В. І. Гошкевича в 1907 році на вершині кургану поряд з Царевою Могилою біля Кривого Рогу. Там був знайдений скіфський антропоморфний стовп, виготовлений з граніту, доволі значних розмірів: 239 см. х 58 см. х 32 см. За розмірами та площею перетину обидві скульптури доволі близькі одна одній. У стовпа з Кривого Рогу також чітко відокремлена голова, також зображена широка гривня на шиї і дуже схожим образом трактовані риси обличчя. Очні западини виповнені у вигляді двох дуг, а самі очі виконані у вигляді двох заглиблень. Східним образом трактований ніс і або вуси, або рот у вигляді двох рисок з опущеними кінцями. Також подібним чином трактований башлик на голові людини. У скульптури відсутні будь-які інші зображення і маємо лише одну деталь, а саме пасок, якого немає на вознесенському пам'ятнику. Датування скульптури з Кривого Рогу, яка є найближчим аналогом вознесенського стовпу, першою половиною VI ст. до н. е., підтверджує правильність наших висновків [2, 25].

Наведених аналогів достатньо для датування вознесенської скульптури саме першою половиною VI ст. до н. е. Про це говорить і датування близьких аналогів і використання в якості матеріалу скульптури граніту, що саме характерно для раннього етапу розвитку скіфської пластики і, навпаки, не характерно для пізньої скіфської скульптури.

Підводячи підсумки щодо аналізу скіфського антропоморфного стовпа з Вознесенського краєзнавчого музею, перш за все слід відзначити факт введення в науковий обіг нового пам'ятника. Скульптура отримала своє місце серед групи антропоморфних стовпів (було відомо – 5 од. + 1 од.) із Причорноморської скіфської спадщини. Вона була датована першою половиною VI ст. до н. е. і від цього часу поповнила каталог скіфської скульптури [2, 49].

По-друге, скульптура підтверджує факт наявності в скіфській пластичній спадщині майже одночасно двох різних напрямків. Перший напрямок був пов'язаний із зображеннями, які ретельно передають риси обличчя людини, передають особливості одягу скіфів, прикраси та різну зброю (кинджали, мечи – акінаки, луки та сагайдаки, сокири), деякі побутові речи. Стосовно різноманітності рис обличчя молодий український дослідник Ю.В. Одробінський в монографії "Скіфо-сарматська кам'янорізна пластика українських земель" зібрав разом більше 50 різних, але таких, що добре збереглися, облич скіфів з пам'яток монументальної скульптурної спадщини [1, 64-65]. З них 23 зображення, тобто, майже 50% мають явно виражений індивідуальний характер. При цьому зображені обличчя переважно з довгими вусами, ретельно проробленими носами та очами, інколи майстри – каменярі навіть намагаються передати характер людини через його емоційний стан. При цьому, слід назвати серед кращих зразків цього напрямку вже знайомі скульптури із Сібіоару (Румунія) [2, с. 16, ілл. 1], із с. Білоцерковки (Запоріжжя)[1, 141, рис. 14], із с. Куцеволовкі (Кіровоградська обл.) [1, 145, рис.18], із с. Ольховчик (Донецька обл.) [1, 146, рис. 19], із с. Кожем'які (Херсонська обл.) [1, 151, рис. 24]. Всі ці скульптури датовані VI ст. до н. е. всі вони виконані на високому рівні майстерності не лише в техніці обробки матеріалу, але насамперед в наповненості скульптури різнорідними деталями від частин тіла і рис обличчя до окремих предметів скіфського побуту.

Але поряд з цією групою пам'яток існує інша велика група артефактів, які виповнені в дуже схематизованій манері. На них риси обличчя виконані в умовній матері, на кшталт, дитячих малюнків чоловічого обличчя. На скульптурах цієї групи можна або взагалі нічого немає, або присутня обмаль деталей частин тіла, одягу, зброї, побутових речей, Це може бути гривня, пасок та кинджал на скіфському антропоморфному стовпі із с. Грушевка (Херсонська обл.) [1, 139, рис. 12], або гривня та пасок на стовпі із с. Великоміхайлівка (Дніпропетровська обл.) [1, 140, рис. 13]. Скульптура з Вознесенського краєзнавчого музею належить саме до цієї останньої групи.

По-третє, Вознесенська скульптура, яка виконана з дуже тривкого матеріалу – граніту, підтверджує факт використання твердих матеріалів майстрами прадавнього світу, яких зовсім не лякала і не стримувала перспектива важкої роботи. До скіфських зразків добре відомі скульптури, що були виконані за доби енеоліту – ранньої бронзи майстрами кемі-обинських племен з Криму із діориту, також доволі тривкого матеріалу, який був під рукою у місцевих майстрів з території сучасного Бахчисарайського району (Верхоріченська, Казанківська стели та стела з Ак-Чокраку) [4, 106]. Цікаво, що з урахуванням Вознесенської скульптури, всього в регіоні українського та румунського Причорномор'я відомо 18 скіфських скульптур VIст. до н. е. (вже включно з артефактом із Вознесенська), з них на теренах України – 14. Румунії – 4 артефактів. Із загальної кількості – 18, 13 артефактів виповнені із граніту, 1 – з пісковику, і 4 – з вапняку, тобто переважна більшість пам'яток виповнена з граніту. Якщо взяти до

уваги території, з яких походять ці пам'ятники, то скульптура з пісковику походить із Донецької області, 1 скульптура з вапняку походить із Одеської області, 3 скульптури з вапняку походять з території Румунії (майже поряд з Одеською областю), а решта артефактів виповнені з граніту і належать за походженням до Херсонської, Миколаївської, Запорізької, Кіровоградської та Черкаської областей (одна скульптура із Сібіоару, належить території Румунії). На думку автора, насамперед вибір матеріалу пов'язаний з наявністю місцевого каменю. Так було і в Криму за доби енеоліту – ранньої бронзи, так було і за часів раннього залізного віку у скіфів.

Вивчення величезної скіфської скульптурної спадщини триває і багато нових відкриттів ще попереду. Сучасна українська наука, на думку автора, здатна гідно представити цю величезну культурну спадщину світовій науковій спільноті.

Використані джерела

1. Одробінський Ю. В. Скіфо-сарматська кам'янорізна пластика українських земель /Одробінський Ю. В. – Миколаїв: Дизайн та Поліграфія, 2010. – 395 с.

2. Ольховский В.С. Скифские изваяния VII – III вв. до н. э./ Ольховский В.С., Евдокимов Г.Л. – М.: Институт археологии Российской Академии наук, 1994. – 188 с.

3. Попова Е. А. О стилистических и сюжетных особенностях памятников монументального изобразительного искусства Малой Скифии / Попова Е. А. // Вестник Московського университета. – Сер. 8: История. – 1989. – № 1. – С. 88-92.

4. Росляков С. М. Кам'яна пам'ять України /Росляков С. М. – Миколаїв: Можливості Кіммерії, 2008. – 303 с.

5. Шульц П. Н. Скифские изваяния /Шульц П. Н. // Художественная культура и археология античного мира. – М.: Наука, 1976. – С. 218-231.

УДК 792.03

Андрій Анатолійович Тулянцев
кандидат мистецтвознавства,
доцент Дніпропетровської консерваторії
імені М. Глінки

ЙОСИП ГОШУЛЯК: ГРОМАДЯНИН, СПІВАК, ПУБЛІЦИСТ

У статті визначено основні етапи творчої діяльності відомого канадського співака українського походження Йосипа Гошуляка. Доведено, що здатність і необхідність співати, створювати сценічні колорити є невід'ємною складовою його життя.

Ключові слова: *опера, театр, вокал, вистави, мистецька публіцистика.*

The article outlines the main stages of the creative work of the famous Canadian singer Joseph Hoshuliak Ukrainian origin. It is shown that the ability and the need to sing, create scenic flavor is an integral part of his life.

Keywords: *opera, theater, singing, performances, art journalism.*

Велике, історичної ваги значення мистецької праці баса, заслуженого артиста України Йосипа Гошуляка (Канада) у пропаганді українських вокальних перлин у тому, що він утверджує думку про потребу українського народу розвивати свою музичну культуру за кордоном. І, як ми розуміємо, далеко не завжди у сприятливих умовах. Й. Гошуляку довелося виступати на канадській оперній сцені, більш і менш престижних концертних залах, у студіях радіомовлення й телебачення, у бібліотеках, у актових приміщеннях навчальних закладів, зокрема консерваторій, співати на всіляких відзначеннях української спільноти Канади й США, навіть на відкритих сценічних майданчиках. Так, для закордонного слухача, що приходив слухати виступи Й. Гошуляка, театр починався з його вокально-акторської діяльності, його неповторної індивідуальності, з його таланту. Такою є надзвичайно цікава та щаслива доля відомого співака Йосипа Гошуляка. У національному музичному мистецтві серед басів важко знайти життя більш яскравіше і більш драматичне. Вірний син України, який з усією силою вокально-акторського таланту повставав проти радянської ідеології, непорозумінь минулої епохи, майже все життя прожив на чужині. Як і інші "зірки" вокального мистецтва – Іра Маланюк (мецо-сопрано, Німеччина, Австрія), Михайло Голинський (тенор, Канада), Марія Сокіл (сопрано, США).

"Гошуляк Йосип Григорович народився 7 вересня 1922 року у селі Пелешівка, тепер Чортківського району, Тернопільської області. Український оперний і концертно-камерний співак. Вокальну освіту здобув у Королівській консерваторії в Амстердамі (1947 – 1949, клас А. Тур) і Торонтській консерваторії (клас К. Кігна). З 1954 року виступав періодично на сцені Торонтської опери. Гастролював на оперних сценах Канади і США. Й. Гошуляк – один з провідних концертно-камерних співаків Канади. У 1972, 1978, 1983 роках записав на американських фірмах три грамплатівки українських народних пісень, а також

© Тулянцев А. А., 2013

романсів. У 1980, 1990 роках гастролював з концертами по Україні (Київ, Львів, Тернопіль, Полтава, Чернівці, Івано-Франківськ. Автор ряду статей з питань вокального мистецтва" [1, 70].

Що сформувало творчу індивідуальність Йосипа Гошуляка? Шлях до вершин майстерності – складний і тернистий. Лише наполеглива постійна праця народжує довгождані миттєвості успіху. Початок творчого шляху пов'язаний з хорами – церковним, товариства "Просвіта", театром Й. Стадника. А хорова культура була класичною не лише сама по собі, а й органічно входила в синкретичний контекст усього обширу національної. Вона була для майбутнього оперного та камерного співака Й. Гошуляка формотворчим річищем для становлення усіх інших жанрів – вокалу, музичної драми, інструментальної та оркестрової музики. Чарівливість цього не тільки в новизні сприйняття – емоцій і музики довкола аж занадто. Йдеться про першоджерельність, про найвищі пласти духовності, в які в процесі співу потрапляє особистість вокаліста.

Слухаючи його аудіокасету "Думи мої, квіти мої" (1994, одна із концертних програм), ще раз переконуєшся у тому, що Й. Гошуляк має талант створювати у кожному невеликому концертному номері драматичний монолог про людську долю. Слухачі та критики підкреслюють його тонку музикальність, "почуття звука та слова", в поєднанні з багатими акторськими даними, уміння вживатися в сценічний образ. Діапазон сценічних та вокальних можливостей цього інтелектуального актора-співака дуже великий. Йому властиве також режисерське бачення ролі. "Пісня-молитва" М. Соневицького, "In questa tomba oscura", "Die ehre gottes aus der nature" Л. ван Бетховена, "Пісня мандрівника" П. Чайковського, "Реве та стогне Дніпр широкий" Т. Шевченка – М. Лисенка, "Човен" Є. Гребінки – М. Лисенка, "O, tu, Paterno, terra adorata" Дж. Верді, "Дума про козака-бандуриста" (обр. П. Глушка). Виконуючи ці твори, він чергує мелодійно-плавні розділи з декламаційними, романтичними, пафосними, надаючи їм, відповідно до поетичної основи, необхідні драматургічні функції. Багатогранний світ образів солоспівів-монологів постає на сцені у психологічній заглибленості національних тем.

"Невольницька дума" Т. Шевченка – П. Глушка, "На калині мене мати колихала" М. М'ястківського – А. Верменича, "Ой, нагнувся дуб високий" Є. Голубця – В. Гайворонського, "Як дивно" О. Підсухи – В. Китастого, "У трембітоньку заграю" О. Машкіна, "Ой, з-за гір, з-за гір", "Ревуха" (обр. М. Ревуцького), "Вії вітер, віє буйний", "Ой важу я, важу" (обр. О. Чишка). Тут співак виявляє найвищу майстерність у творенні вокального живопису, вміло використовуючи колоритні засоби кантилени. Широким вокальним малюнком подає красу любові до матері, красу природи, зіставляє різні настрої, контрастні музичні образи. Є драматичний речитатив і тяжка скорбота, є заглиблення у стиль журливої народної пісні з напруженням, динамічним розвитком, драматичною кульмінацією.

Самобутня виконавська індивідуальність вокаліста та актора Йосипа Гошуляка формувалася на поезії Тараса Шевченка, яка стала для нього справжнім взірцем національної самосвідомості, найвищим морально-етичним та художнім орієнтиром. Виконавець глибоко відчуває народну основу поезії Т. Шевченка і розуміє неможливість відтворення її на абстрактну музичному грунті. Його основним вокальним методом стає поєднання у співі виражальних засобів класичної та народної музики. В оригінальних інтерпретаціях Й. Гошуляка зустрічається чимало інтонаційних поспівок, пов'язаних безпосередньо з фольклором. Вокаліста приваблює лірична та побутова тематика. Хвилює його неспокійну душу поезія Т. Шевченка, сповнена епіко-історичних, соціально-суспільних, узагальнено-філософських тем. Також треба зазначити, що Йосип Гошуляк підхоплював естафету своїх попередників, славетних українських співаків Соломії Крушельницької, Олександра Мишуги, Модеста Менцинського, Бориса Гмирі. А вдосконалював власні професійні мистецькі здобутки в тісній співпраці з такими диригентами, як доктор Мирослав Антонович, Володимир Цісик, Ернесто Барбіні, Волтер Сусскінд, Лев Туркевич. Спілкування з видатними митцями Йосипом Гірняком, Олімпією Добровольською, Володимиром Блавацьким, письменником Уласом Самчуком ставало збагаченням творчого досвіду.

Величезний інтерес викликає виконання Йосипом Гошуляком твору "Дума про Почаївську Божу Матір" (автор слів невідомий, муз. М. Леонтовича). Співаючи у супроводі Капели бандуристів ім. Т. Шевченка (диригент Іван Задорожний), соліст трактує "Думу" в епічній формі. Тут використовуються прийоми народної поліфонії, народнопісенні мелодичні звороти. У багатьох епізодах вокальна мелодія стає основою для розгорнутого, насиченого драматизмом і пафосом симфонічного твору. Першозавданням акомпаніаторів – Лео Баркіна, Натана Шульмана, Володимира Баб'яка, Тетяни Ткаченко, Оксани Бризгун-Соколик було виявлення образно-смислових антитез, контрастів між широкорозспівним, лірично та ритмічно-ускладеним, примхливохарактерним тематизмом кожного твору. І кожен концертмейстер виявив себе першокласним піаністом.

Глибиною роздумів та трагедійністю образів у виконанні Йосипа Гошуляка вражає перший музичний альбом "Українська класика" (1967). "Тебе я в пісні бачу, рідний краю", "Псалом Давида 94" П. Куліша (переробка тексту), муз. В. Барвінського, "Кряче ворон" сл. В. Кротевича, муз. К. Стеценка, "Із-за Чорного моря", сл. народні, муз. М. Гайворонського, "Ой, поля, ви, поля" сл. О. Конiського, муз. В. Барвінського, "Степ", сл. М. Чернявського, муз. Я. Степового. Він захоплює новим тлумаченням текстів, багатством новознайдених Й. Гошуляком художніх образів, панорамністю звукових картин. Світ цих пісень постає багатоманітним і яскравим. Відчуття слова, народно-пісенної інтонації як своєрідного коду, в якому сконцентровані багатющі можливості для вокальної творчості і гарантує той високохудожній результат, який публіка відчуває.

Бас Йосипа Гошуляка – безмежний, красивого тембру, багатий на інтонації й першорядну техніку – є один бік його артистичної вдачі. Але поруч із тим артист володіє й іншим талантом – сценічним

перевтіленням. Талантом і технікою драматичного артиста. Й. Гошуляк є визначним драматичним артистом, що дає цілком закінчені й переконливі своєю правдивістю сценічні типи. За своєї емоційної наповненості, широти й яскравості вокальних засобів, надзвичайної щедрості тембрових відтінків пластичний малюнок образу Пісні Тараса (сл. М. Старицького, муз. М. Лисенка, опера "Тарас Бульба"), створений Йосипом Гошуляком, є лаконічним, простим, зовні стриманим і скульптурно чітким. Бурхливі почуття вирують, клекочуть, підносяться грізною хвилею в його натхненому співі. Разом з тим, актор розкриває в Пісні Тараса найсуттєвіше – схвильований драматизм, що наскрізь проймає партію героя.

Процес роботи над оперною партією для Й. Гошуляка – це насамперед тривалий пошук художньо-образної якості, що з'являється в результаті контакту законів музики і сцени, контакту театрального рішення та аналізу партитури з емоційним змістом музики. Тільки в результаті такої взаємодії, успішне здійснення якої залежало від баса Й. Гошуляка та його партнерів-співаків, народжувалася сучасна оперна вистава. Спілкуючись особисто із Йосипом Гошуляком, розумієш, чому саме критики і слухачі давали найвищі оцінки натхненному, життєрадісному, глибоко гуманістичному виконавському мистецтву цього співака-актора. Розповідаючи в одному із численних інтерв'ю про свою творчість, актор підкреслив, що мусить бути "впевненим у правоті свого героя, інакше як же в нього повірить глядач?". Не лише Захар Беркут, не лише Іван Карась, але й інквізитор Анджелотті – всі повинні бути для нього рідними.

Оперні герої Й. Гошуляка – Гремін ("Євгеній Онєгін" П. Чайковського), Коллен ("Богема" Дж. Пуччіні), Сенека ("Коронація Поппеї" К. Монтеверді), Сильвестр ("Ярослав Мудрий" Г. Майбороди), Банко ("Макбет" Дж. Верді), Максим ("Купало" А. Вахнянина), Мельник ("Русалка" О. Даргомижського), Фараон Єгипту ("Аїда" Дж. Верді), Людовіко ("Отелло" Дж. Верді). Партнерами співака по оперних виставах були Марілен Горн, Джон Вікерс, Луї Кіліко, Тереса Стратас ("зірка" фільмів-опер режисера Ф. Дзефіреллі "Травіата", "Паяци"), Марія Кіяра, Хустіно Діаз, Ричард Касілле. У 1980 році у Колонному залі ім. М. Лисенка Київської філармонії відбувся концерт Йосипа Гошуляка. Це був справжній тріумф співака. Його можна назвати драматургом концерту, адже широчезний образно-тематичний спектр художніх пошуків цього виконавця поєднувався з особливою конкретністю музично-театрального мислення, досконалим знанням законів сцени, почуттям сценічного часу і простору. У його вокальних номерах набував великого значення конструктивний елемент; виникало враження, що артист, закладаючи фундамент мініатюри, уже думає про риштування,а втім, ніби бачить багатоповерховий сценічний будинок завершеним, спрямованим у височінь.

Під час концерту Йосипа Гошуляка у Київській філармонії ім. М. Лисенка (1980) у першому відділенні співала примадонна Київського академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка, народна артистка України та СРСР, золотий лауреат міжнародних конкурсів вокалістів у Софії та Тулузі Галина Туфтіна. Виступаючи з такими партнерами, Йосип Гошуляк навчився не тільки визначати емоціональне "зерно" партії-ролі, а й відчувати, знаходити її лейтмотив, обирати певний епізод, арію, навіть характерну вокальну репліку, відштовхуючись від яких, видобувати власну домінанту поетичного, героїчного, соціального, чи трагедійного звучання сценічного образу.

Якщо кинути погляд на "музичну карту" тогочасної України (80-ті роки), то постає строката картина потужних рухів і течій, що відбивали складні процеси суспільно-художнього життя. Майстри музичного театру епохи соціалістичного реалізму, безумовно, намагалися розширювати жанрово-стилістичні і образно-тематичні обрії оперно-балетного і опереткового мистецтва, збагачувати власні художньо-виражальні палітри. З кожним новим сезоном у репертуарі колективів з'являлося все більше опер, балетів і оперет різних народів світу, міцнішими і ширшими ставали міжнародні мистецькі зв'язки. Змінювалися масштаби й наміри багатьох моральних та естетичних цінностей. Українське музичне мистецтво впевнено вийшло на світову музично-театральну арену. Його провідні майстри заслужено здобули славу "зірок першої величини". Імена Дмитра Гнатюка, Євгенії Мірошниченко, Анатолія Солов'яненка, Марії Стефюк, Анатолія Мокренка, Василя Третяка, Анатолія Кочерги, Гізели Циполи стали відомими на багатьох континентах земної кулі. То ж не дивно, що український канадець Йосип Гошуляк гідно вписався у цю когорту.

Наявні цікаві записи українських музичних циклів та окремих передач, в яких Йосип Гошуляк гідно репрезентував українську музичну класику. Зокрема тематичний "Шевченківський концерт" на найпрестижнішій канадській радіопрограмі CBC, Канада, Торонто, диктор – Джордж Маклін. Концерт на телепрограмі CTV (ведуча – Ірина Макарик), на все канадських радіопрограмах: Gilmour's Album (ведучий – Клайд Гілмор), CIRT. CFRB, в різних українських програмах, а також в етнічній російській програмі "Нева", Укладаючи репертуар, Йосип Гошуляк виявляє стильову своєрідність кожного вокального твору та органічно об'єднує з усіма ланками твору сценічного. Виконавець цих програм максимально точно, в певному стильовому ключі розробив сценічну поведінку своїх персонажів, тому радіопрограми стали справжніми радіовиставами. Ці радіопрограми можна використовувати під час консерваторських лекцій з різних дисциплін.

Музично-театральний світ заслуженого артиста України Йосипа Гошуляка – це світ вистав, концертів, записів на радіо та телебаченні, зустрічі із шанувальниками вокального мистецтва. Це підтверджує монументальна книга "Орав свій переліг. Йосип Гошуляк: від маминої пісні до вершин вокалістики". Упорядник Марта Онуфрів. (Київ, видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2012).

З перших же розділів переконуєшся у тому, що мета цієї книги – благородна й почесна, яка сполучається з бажанням авторів Й. Гошуляка та М. Онуфрів [3,4] відкрити нові імена у музично-театральному та соціально-політичному процесах України, Канади, США, розширити коло причетних до сучасної вокальної історії, надати трибуну й тим, хто уже відомий у музикології, театрознавстві, публіцистиці, журналістиці.

Розділи "Рятуймо українську музичну культуру", "До мистецтва крізь призму людських відносин" додають нового сенсу у історико-музичній ретроспективі, духовній палітрі сучасного сприйняття становлення співака Й. Гошуляка як вокаліста та громадянина України та світу. Глава "У світі музики" спонукає до роздумів про те, який шлях – життєвий та творчий – мав пройти Й. Гошуляк: періоди вокально-акторського становлення, спілкування з контрастними людьми. Мимоволі виникає пієтетне становлення до автора книги, адже він не тільки співав на музичних сценах, а й пропагував у світі мову та надбання Тараса Шевченка.

Читаючи статті, відгуки, анонси різних авторів, які підпорядковуються канадському періоду творчості Й. Гошуляка, переносишся у світ добра, людяності, чистоти співака, його роздумів про долю України, народу, про роль української народної пісні. Зустрічаєшся з переливами різноманітних думок, емоцій журналістів та самого співака: від утвердження істин вічного і незнищенного у вокально-акторській професії, від щирої сповідальності Й. Гошуляка – до філософської заглибленості у суть вічних питань буття, любові до України, до поезії Тараса Шевченка.

Широкий тематичний і проблематичний діапазон творчості Й. Гошуляка найчастіше вкладається не тільки в музично-театральні рамки, а й тяжіє до патріотичних дій, міркувань. Що обертаються навколо пізнання ціннісних параметрів законів сцени та життя українців за кордоном, соціально-політичних та естетичних реалій навколишнього світу – минулого, сучасного і майбутнього ("Під чаром виконавства: статті, репортажі, дописи").

Оперний та камерний співак Й. Гошуляк осмислює і певні конкретні громадські події, і факти своєї професії, і узагальнює свої роздуми у співвіднесеності з певними сценічними категоріями – диригенти, режисери, концертмейстери, партнери по сцені, музикологи. Найчастіше мудрість співака Й. Гошуляка проступає з таких деталей, штрихів внутрішньої енергії слова та співу, в яких вгадуються прикмети і сьогодення і вічності. Адже любов до України, до рідної мови, культури у житті співака – безмежна ("У відлунні слави").

Пізнання світу й самого себе в ньому підносять творчість Й. Гошуляка на високий мистецький рівень ("У променях приязні"). Цінності справдешні і уявлювані, вічні і скороминучі, фальшиві та дійсні, духовні і матеріальні аналізуються у розділі "Серед давно нашумілої справи". В емоційно-інтонаційній палітри книги "Орав свій переліг" нерідко звучать пристрасні думки авторів багатьох публікацій, звернені до сучасників ("З роси й води, маестро! Вшанування Йосипа Гошуляка в Дрогобичі до його 80-річчя та інших ювілейних відзначень".

Йосип Гошуляк осмислює "джерела душі" артиста-вокаліста у контексті повсякденного життя ("Навколо актуальних тем"). Вкотре ми маємо можливість повернутися також до історико – музичного коріння української нації, читаючи розділ "Капела бандуристів ім. Тараса Шевченка (Із книги Й. Гошуляка "Й свого не цурайтесь"). До музично-патріотичної минувшини України звертає свій погляд вокаліст у розділі "З-під авторського пера Йосипа Гошуляка". Образ України у творчості Й. Гошуляка подано у значенні вселюдської планети, яка подарувала світові видатних діячів.

"Дружнє багатоголосся" підтверджує висновки про те, що творчість Й. Гошуляка багатогранна й неоднозначна. Здатність і необхідність співати та створювати сценічні колоритні, незабутні вокально-акторські образи є невід'ємною складовою нелегкого життя цього видатного співака. "Йосип Гошуляк у музичні критиці, і не тільки", "Матеріали на відзначення" ще раз підтверджують думку про те, що музичний дар у долі Йосипа Гошуляка виступає своєрідним українським культурним кодом, що рефлексує в різні музично-театральні пласти й епохи, зберігаючи при цьому орієнтацію на одвічні людські цінності.

На схилі свого віку Йосип Гошуляк написав і видав унікальні книжки [2, 127]. Літературна творчість Йосипа Гошуляка нараховує кілька видань. "Й свого не цурайтесь. Спогади, листування, матеріали" (Львів, "Каменяр", 1995, 590 с.), "Пісні та романси з репертуару Й. Гошуляка" (Тернопіль, "Джура", 1999), "Йосип Гошуляк" Миті життя" (Тернопіль, "Джура", 2002). Зі сторінок цих історико-мистецьких видань із читачами спілкуються люди, чиї долі стали сюжетами багатьох публікацій.

Використані джерела

1. Лисенко І. Словник співаків України / І. Лисенко. – К.: Рада; – Джері сіті: М.П. Коць. 1997. – 354 с.
2. Медведик П. Орав свій переліг / П. Медведик. – К.: Києво-Могилянська академія, 2012. – 910 с.
3. Онуфрів М. Все упованіє моє на тебе / М. Онуфрів // Україна і світ. – К., 1992. – № 56.
4. Тарасевич М. На мистецьких вершинах / М. Тарасевич // Нові дні. – К., 1983. – № 45.
5. Туфтіна Г. Мій партнер – Йосип Гошуляк / Г. Туфтіна // Хрещатик. – К., 2004. – № 76.

УДК 725.948(477-25)

Ірина Василівна Лисенко-Ткачук
професор Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв,
заслужений діяч мистецтв України

ОСОБЛИВОСТІ СКУЛЬПТУРНО-АРХІТЕКТУРНОГО ОЗДОБЛЕННЯ ФАСАДІВ МАРІЇНСЬКОГО ПАЛАЦУ

У статті висвітлюються питання синтетичного поєднання мистецтва скульптури та архітектури на основі оздоблення фасадів Маріїнського палацу. Розглядаються характерні особливості, притаманні будівлі – перлині садово-паркової архітектури України у декоративному прикрашанні скульптурою фасадної частини.

Ключові слова: *архітектура, скульптура, оздоблення, фасад, палац, декор, пластика, об'єм, простір, капітель, карниз, орнамент, картуш, пілон, балюстрада, композиція, анімалістичний стиль, жанр.*

The article highlights the issue of synthetic blend of art sculpture and architecture based on facades Mariinsky Palace. We consider the inherent characteristics of the building, the jewel of landscape architecture in Ukraine decorative ornamental sculpture exterior of the building.

Keywords: *architecture, sculpture, decoration, facade, palace, decoration, plastics, volume, space, capital, cornice, ornament, cartouche, pylon, balustrade, composition, animalistic style, genre.*

Історія архітектури і скульптури невід'ємно пов'язана з походженням та еволюцією знарядь праці, предметів побуту та головним чином сакральних і побутових приміщень. Прообраз скульптури – мегалітичні спорудження – з'явилися в епоху неоліту в Західній Європі, отже, і всі ознаки художньо-естетичного підходу до будівництва, тобто виникнення зодчества. Зародки такої будівної діяльності людини з'явилися давно, коли вона прикрашала свій курінь гірляндами з квітів і гілок, або надавала йому страхітливого вигляду, розміщуючи на самій верхівці величезні роги вбитого нею звіра і викликаючи цим у присутніх певні емоції та ідеї. Але більш визначені зародки синтезу архітектури та скульптури як мистецтва виникли лише, коли з'явилися обробка металів, що переходила в художнє ремесло: залізні знаряддя, ковальський міх, гончарне коло та багато інших досягнень матеріальної культури.

Скульптура (ліплення, пластика) – самостійний вид образотворчого мистецтва, в якому знаходить відображення життя людини або тварин в об'ємно-просторовому зображенні. Об'ємно-просторові риси скульптури найближчі до архітектури. Твори, виконані в скульптурі, мають об'ємний тривимірний вимір. Такі самі ознаки відображення об'єму у просторі (висоту, ширину, довжину) мають і об'єкти архітектури на відміну від живопису та графіки, які на картинній площині мають лише ширину та довжину. Просторову глибину художник зображує завдяки передачі перспективних скорочень предметів. У практичній діяльності у створенні того чи іншого монумента – скульптор і архітектор працюють у тісному контакті як співавтори. Скульптор і архітектор разом вирішують низку складних просторових проблем та образних рішень монумента, що вимагають від авторів сміливих композиційно-пластичних знахідок, застосування найновіших матеріалів.

Скульптура, як і всі інші види образотворчого мистецтва, повинна мати високу культуру виконання, виражати тонкий художній смак автора, а також відзначатися такими естетичними рисами, як цілісність, гармонійне поєднання, краса тощо. Сучасній скульптурі притаманні, поряд із пластичним рішеннями, як правило, соціальні, психологічні, гуманістичні проблеми, а також плідні зв'язки з практикою містобудівництва та іншими видами образотворчих мистецтв. В останні роки у скульптурі зростає потяг до безперервного оновлення виражальних засобів.

Але в усі епохи в усіх художніх стилях існувала декоративна скульптура, пов'язана з архітектурою, яка мала функцію прикрашання певної будівлі або архітектурного комплексу. Усім відомий вислів Вєри Мухіної про те, що двадцять пам'ятників на набережній можуть знищити всяку ідею, а двадцять декоративних скульптур можуть створити урочистий хоровод.

До декоративної скульптури належать статуї і рельєфи, не позбавлені самостійного значення, але такі, які являють собою частину архітектурних ансамблів або потрібні для прикраси міських майданів і вулиць, інтер'єрів будівель, парків. До неї відноситься також скульптурна орнаментація на будівлях – ліпні, відлиті й чеканні прикраси, надвратні герби, маскарони, тобто рельєфи у вигляді фантастичних масок людей, тварин та статуї, що несуть функції допоміжних архітектурних елементів. Все це ми бачимо, описуючи декоративно-скульптурне убранство будівлі Маріїнського палацу. Вона прикрашає портали та входи, арки та дах палацового комплексу.

У скульптурному декорі будівлі Маріїнського палацу велику прикрашальну роль відіграє квітково-рослинний орнамент, вдало поєднаний з елементом мушлі та макаронами. Скульптури ваз, якими

© Лисенко-Ткачук І. В., 2013

прикрашений дах палацу, також оздоблені декоративним квітково-рослинним орнаментом. Практично вся будівля підпорядкована певному орнаментальному ритму.

Орнамент, який часто використовується в архітектурі, має багато переваг перед іншими засобами образного вираження, бо здатний передати багато складних ідей і нести велике змістовне навантаження. Слово "орнамент" походить від лат. ornamentum – прикраса. Орнамент – це суцільні візерунки, що складаються з окремих елементів і частини візерунка, які мають свої художні властивості. Орнамент – один із засобів художньої виразності. Для орнаменту в архітектурі специфічна його умовність, він за своєю природою не може бути натуралістичним. В основному орнамент бере участь в архітектурній споруді як елемент композиції і як засіб художньої виразності .

Протягом багатьох століть у різних країнах Європи та Азії орнамент, що використовувався в архітектурі, відбивав одну найпоширенішу тему: нескінченного круговороту природи і життя, так звана тема "вічного відродження". Мотив цього орнаменту, скомпонований із пальмет і лілії, називається анфелієм. У менш розвинених формах він зустрічається ще в архаїчних капітелях. Орнамент поділяють на класичний, геометричний, рослинний, ритмічний тощо. Орнамент, що використовується в архітектурі, називається скульптурним. Він об'єднує терміном "ліщина" карнизи, фронтони тощо. Скульптурний орнамент, органічно поєднуючись з архітектурою, збагачується сучасними формами, здатний допомогти сучасному архітекторові підвищити пластику і витонченість споруди. З його допомогою можна виразити будь-яку найскладнішу сучасну символіку у найрізноманітніших і сучасних формах. Обидва фасади Маріїнського палацу демонструють всі кращі можливості скульптурно – архітектурного орнаменту набутого мистецтвом за багато віків.

Архітектура за всіх часів була синтетичним мистецтвом, що поєднувало утилітарні й художні функції споруджень. У синтезі архітектури з образотворчими мистецтвами в різні історичні періоди живопис, скульптура й декоративні елементи благоустрою грали більшу або меншу роль. Стиль бароко, у якому вирішені фасади Маріїнського палацу, примітний тим, що домінуючу роль у ньому серед всіх видів мистецтв відіграє архітектура. Однак образотворчі мистецтва, повністю підлеглі архітектурі, часом мали настільки велике значення, що візуально, здавалося, переважали, як, наприклад, у пізньому різновиді бароко – "рококо". Маріїнський палац у м. Києві чудовий тим, що як і в часи першого автора палацу В.В. Растреллі, так і в період К.Я. Маєвського, декоративне оздоблення його фасадів відрізнялося пластичним багатством і в той же час помірною розмаїтістю декоративних елементів.

Як уже вказувалося, до нашого часу фасади дійшли в інтерпретації академіка архітектури К.Я. Маєвського. На підставі наявних історичних і іконографічних матеріалів (креслення К.Я. Маєвського, фотографії кінця XIX – поч. XX ст.) фасади палацу й флігелів відновлені в повній відповідності до авторського задуму і фактичного їх стану на кінець XIX ст. Особливе місце в цих роботах займає відтворення втрачених скульптурних композицій.

На фронтоні північно-західного фасаду розташовувалася скульптурна композиція "Шляху, що несуть картуш". Дотепер зберігся тільки картуш в обрамленні орнаменту з гілок, дві фігури шляху втрачені. Для відтворення групи підібрані історичні матеріали, включаючи аналогії, виконане обмірювання фронтону й креслення-малюнок фронтону з ескізно нанесеними на нього фігурами шляху, а також шаблон правої фігури. Керування справами Ради Міністрів УРСР направило Міністерству культури УРСР замовлення на відновлення композиції. Роботи повинні бути закінчені в 1982 р.

Дуже цікаво представлений у декоративній скульптурі палацу жанр, присвячений зображенню тварин, що називається анімалістичним (від латинського слова animal, тобто тварина). Можна зазначити, що скульптор-анімаліст, що створив маріїнських левів з шаром, жваво підгледів загальний склад рухів тварини, його характер, силу, спритність та грацію. Історично вважалося, що скульптурні зображення лева є алегорією сили і влади та існують у багатьох палацових ансамблях західної Європи, Росії та України.

Замість фігур собак у сходів паркового фасаду, видимих на одній зі старих фотографій, були поставлені фігури левів – сюжету, типового для палацово-паркового ансамблю. Скульптурне зображення левів встановили на пілонах сходів у центрального ризаліту північно-західного фасаду. Збереглися фотографії паркового фасаду Маріїнського палацу, датовані кінцем XIX ст., і початком XX ст. На які на пілонах центральних сходів, по двох сторонах від входу в палац на I поверсі видні фігури собак, за свідченням газети "Киянин за 1885 р. № 181 – зліпок із сетера Олександра II, при якому палац був відновлений. Сторожові собаки значно менш розповсюджений сюжет в оформленні фасадів, чим леви й практично що не зустрічався в Росії XVIII – XIX ст.

В архітектурі парадних резиденцій, вілл і суспільних будівель велике поширення одержали левині пари, встановлені симетрично в під'їздах, по сторонах сходів, головних входів палаців. Скульптури левів, у поданнях XVIII – XIX ст., надавали врочистість і імпозантність будівлі, символізували силу й могутність власника й держави. Декоративні якості фігури лева – виразний силует, потрійне мускулисте тіло, велика, з великою гривою голова, грали не останню роль. Леви, як елемент декоративної скульптури на фасадах будівель, прийшли у Росію з Італії. У першій третині X1X ст. одержали широке поширення статуї левів у Петербурзі, з бронзи й чавуну (Набережна Червоного флоту, вул.Декабристів,12, особняк Строганових, Вороніхінських колонади, палац у Павловському, Академія Мистецтв у Петербурзі й багато ін.).

На підставі вивчення аналогій для Маріїнського палацу запропонована скульптура "Лев з кулею" (правий і лівий варіант – по двох сторонах від входу). Леви стоять на бічних пілонах на додатко-

вому плінті, голови тварин трохи підняті, одною лапою вони опираються на кулю. Для визначення точних розмірів скульптур було зроблено кілька малюнків на картоні в натуральну величину – плоских шаблонів. Після приміряння їх по місцю майбутньої установки прийнятий зразок разом з іншою документацією (креслення й фотографії) був відправлений на підприємство-виготовлювач Експериментальну виробничу майстерню Українського спеціального науково-реставраційного управління. У вересні 1931 р. "Леви з кулею" були встановлені на пілони сходів і пофарбовані після попередньої шпаклівки фарбою "Фасадекс".

Відбулося ретельне відновлення аттика-балюстради. Тому що конструкції балюстради більше інших частин у будівлі піддаються атмосферним впливам (дощі, сніг, зледеніння), а також сильно постраждали в період Великої Вітчизняної війни, первісні архітектурні форми аттика до нас майже не дійшли. Обміряні й обстежені ділянки відносяться до післявоєнного ремонту 1946–1948 рр. Виключення становлять декілька керамічних ваз на стовпчиках балюстради, датовані 1868–1871 рр. Судячи зі збережених старих фотографій, відновлені в 1946–1948 рр. ділянки балюстради зберегли свій первісний вигляд, однак відновлення було проведено не повною мірою, а тільки над центральним обсягом головного корпусу й на фасадах флігелів, що виходять на Радянську площу. Три типи ваз, раніше стовпчики, що прикрашала балюстради, поміняли свої первісні місця й установлені довільно.

Відповідно до проекту реставрації балюстрада-аттик відновлений у повному обсязі у відповідності з авторським задумом на всіх будівлях комплексу. 90% всіх збережених архітектурних і конструктивних її елементів перебували в поганому стані (прогини несучих балок, наскрізні тріщини стовпчиків і балясин). Тому одночасно з відтворенням втрачених ділянок зроблена повна заміна існуючих. Декоративні вази й кулі на аттиках ризалітів розставлені згідно з історичними даними. Нові вази виконані з пластмаси по з тарним керамічним зразкам, кулі-вибивач із міді. Всі елементи із цегли оштукатурені; з бетону, пластмаси й мідного аркуша – пошпакльовані й пофарбовані фарбою.

Всі площини фасадів і декор розчищені від фарбувань і ослабілої штукатурки. Там, де декор ослабшав і мав ушкодження, він укріплений або замінений (лиштви, гірлянди, маскарони, медальйони). Після попередньої шпаклівки фасади пофарбовані фарбою "Фасадекс" – два рази по виданих паспортах: площини стін – бірюзовий колір; декор (лиштви й ін.), 1 поверх основної будівлі – світлий жовтоохристий; цоколь – сірий.

Отже, ми можемо підсумувати, що на фасадах відновлені аттик-балюстради, площини фасадів розчищені від фарбувань і застарілої штукатурки, реставровано ліпний декор. Останнім архітектурним елементом, що завершив відтворення декору фасадів, було розміщення одноріжкових ліхтарів на консолях: по одному з кожної сторони трьох входів у південно-східній стіні будівлі й одного входу в північно-західній стіні. Ліхтарі виготовлені за зразком існуючих на центральних пілонах огорожі південно-східного двору. На сьогодні відбуваються процеси нової сучасної реставрації всього комплексу Маріїнського палацу, що дасть можливість оновлення та збереження унікальних архітектурно-скульптурних фасадів будівлі.

Використані джерела

1. Листопад О. Таємниці Президентського палацу: [Марийський палац – історія, екскурс, огляд внутр. залів, арх. Б. Растреллі] / О. Листопад // Столиця. – 2003. 19-25 верес. (№38). – С. 12.
2. Лунц Л.Б. Городское зеленое строительство / Л.Б. Бунц. – М.: Стройиздат, 1974. – 280 с.
3. Маликов Д. Поляки в давньому Києві; Поляки в старому Києві; Поляки в Києві у XX столітті: З нагоди Року України в Польщі / Д. Малаков // Столиця. – 2005. – 29 КВІТ.-5 трав. (№17). – С. 28: іл.; Столиця. – 2005. – 6-12 трав. (№18). – С 28: іл.; Столиця. – 2005. – 17-23 черв. (№24). – С. 28: іл.; Столиця. – 2005. – 24-30 черв. (№25). -С. 28: фото.
4. Марийський палац закриють на реконструкцію, а резиденцію глави нашої держави розмістять в Будинку з химерами на Банковій // Хрещатик. – 2005. – №58. – 21 квіт. – С. 1.
5. Марийський палац очікує реконструкція // День. – 2002. – №160. – 5 верес. – С. 6.
6. Махун С. "Кто более матери истории ценен"? [Будинок на Банковій, 11 та Марийський палац в історії України та Києва] / С. Махун // Дзеркало тижня. – 2005. – №22. – 11 черв. – С. 2.
7. Николаевская З.А. Водоемы в ландшафте города / А.З. Николаевская. – М.: Стройиздат, 1975. – 199 с.
8. Ніколаєнко Р. Марийський палац потребує реставрації : [З історії буд-ва палацу, архіт. Растреллі] / Р. Ніколаєнко // Веч. Київ. – 2003. – №63. – 7 трав. – С. 2.
9. Ніколаєнко Р. Палац тріщить по швах. Чому затримується реконструкція Марийського [палацу]: [Побудований у стилі бароко у 1750-1755 рр. за проектом Б. Растреллі, відбудований у 1945-1949 рр., а через 30 років – відреставрований] / Р. Ніколаєнко // Веч. Київ. – 2004. – №82. – 8 черв. – С 1, 5.

УДК 7.012:001.891

Наталія Владиславівна Чупріна
кандидат технічних наук, доцент,
доцент Київського національного університету
технологій та дизайну

ТЕОРЕТИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДО ВИВЧЕННЯ МОДИ

На межі перетину об'єктів дослідження двох дисциплін – психології (науки про поведінку індивідуума) і соціології (науки про групову поведінку) – зароджується третя – соціальна психологія. Якщо соціологи шукали мотиви, які керують модою, в особливостях групової поведінки, то представники психологічного підходу виходили з припущення про існування особливого інстинкту, що відповідає за феномен моди.

Ключові слова: *феномен моди, концепція моди, історія мистецтва та моди, модний одяг та текстиль, теорія моди.*

On verge of crossing of objects of research of two disciplines: psychologies (sciences about the conduct of individual) and sociology (sciences about the group conduct) – is engendered third – social psychology. If sociologists searched reasons which manage a fashion, in the features of group conduct, the representatives of psychological approach went out from supposition about existence of the special instinct, that is responsible for the fashion phenomenon.

Keywords: *fashion phenomenon, conception of fashion, history of art and fashion, fashionable clothes and textile, theory of fashion.*

Оскільки без чіткого визначення одиниць аналізу предмет дослідження, як би він не розумівся, насилу піддається оцінці та вивченню, перш ніж заглибитися в концепцію моди як системи, доцільно звернутися до досліджень моди, що проводилися в рамках різних суспільних наук, докладніше розглянути результати і методи аналізу моди або одягу, що застосовувалися.

Поступово мода стала предметом вивчення соціологів і психологів, які досліджували мотиви і прояви індивідуальної та групової поведінки, включаючи манеру одягатися. Вже в 1876 році соціолог Г. Спенсер зайнявся вивченням ролі моди в суспільстві, в якому він жив. У соціальній структурі суспільства тієї пори відбувалися значні зміни, і Спенсер вважав моду частиною соціальної еволюції. У 1904 році Г. Зіммель, на думку якого всі соціальні явища мають дуалістичну природу, бачив в моді прагнення до імітації і одночасно індивідуалізації. Його точку зору поділяли багато соціологів і фахівці. Психологів же цікавлять основні механізми мотивації, навчання і сприйняття; вони вважають, що манера одягатися має переважно психологічну природу.

Е. Росс проаналізував вірусний характер колективної поведінки, який приводить до групової дії. М. Райан спробувала звести в єдину систему висновки, одержані на підставі різних теоретичних передумов, і класифікувала їх відповідно до загальної соціально-психологічної значущості. М Хорн і Л Гурел запропонували такі пояснення: "...базуючись на дослідженнях соціальної психології, а також на деяких точках зіткнення, виявлених між соціальною психологією і більш ранніми роботами, присвяченими інтерпретації поведінки в манері одягатися, ми бачимо, що остання представляє для індивідуума символ величезної важливості. Будучи невербальним засобом спілкування, одяг повідомляє оточуючим інформацію про соціальний статус, роді занять, поведінкову роль свого власника, рівень його упевненості в собі, рівень освіти, конформізму, індивідуальності і про інші характеристики його особи" [2].

Центральним предметом суперечки більшої частини сучасних досліджень, що відносять моду до сфери культури чи мистецтвознавства, є твердження про те, що одяг зіграв визначну, але, за великим рахунком, недооцінену роль у формуванні цих відмінностей, яким би незначним, суб'єктивним і глибоко особовим не був їх прояв у самому одязі. Отже, аналіз моди вимагає застосування такого методу, який брав би до уваги багатозначність і можливість різних інтерпретацій. Встановлення спрощених зв'язків між соціальними чинниками і модним зовнішнім виглядом впродовж довгого часу лише заважало історії моди, яка, здавалося, не помічала всієї складності і багатогранності предмета. Саме тут безперечною цінністю наділена нова історія дизайну і моди в поєднанні з сучасними досягненнями у сфері культурології, оскільки подібне поєднання дозволяє створити успішнішу систему, що допускає багаторівневі і гнучкі пояснення.

За традицією, дослідження моди або одягу проводилися в рамках історії мистецтва з використанням її ж методів аналізу, що припускали особливу увагу до деталей. За аналогією з вивченням живопису, кераміки і предметів інтер'єру, велика частина досліджень моди була присвячена точному датуванню костюма, в деяких випадках – визначенню "авторства", аналізу самого процесу виготовлення конкретного предмета гардероба, що в цілому, поза сумнівом, вельми значущо для науки.

© Чупріна Н. В., 2013

Фахівці з історії заглиблюються в минуле історії одягу і костюма, щоб знайти пояснення закономірностям і коливанням, що постійно повторюються, і розшифрувати культурні значення різних елементів одягу. Це вельми трудомістке завдання, оскільки практично не збереглося джерел, що описують сферу моди до 1800 року, а вся доступна для дослідження інформація охоплює період не більше, ніж в 150 років. Починаючи з 1800 року, в розпорядженні вчених виявляються перші журнали моди, гравюри із зображенням модного одягу і ляльки-моделі, які потрапляли в самі різні частини світу в основному з Парижа.

На думку М. Е. Роуч-Хіггінс і Дж. Ейчер, вчені, що займаються суспільними науками, звернули свої погляди на одяг і моду зовсім недавно. Сплеск інтересу до публікацій, присвячених психологічному, соціальному і культурному значенню одягу, відбувся наприкінці 1920-х – 1930-х років і, поза сумнівом, був викликаний загальною різкою ломкою традицій, яка відбувалася у той час, – подією, що найяскравіше виявилася в жіночому одязі .

В рамках психології одяг можна розглядати як щось властиве особі на найглибиннішому рівні (тобто внутрішньому "я" людини). Е. Херлок пояснює, наскільки одяг може бути близький нашому тілу: "Ми схильні думати про одяг як про частину власного тіла і відчувати до нього таку близькість, яку не висловлюємо ні до яких інших речей... незважаючи на постійні зміни в одязі, все ще неможливо відокремити себе від цієї глибоко особистої частини нашого матеріального майна" [3].

М. Барнард дотримується схожих поглядів і теж бачить в моді та одязі засіб комунікації. Відштовхуючись від постулату "Речі, які люди носять, наділені значущістю і значенням", в своїй книзі "Мода як комунікація" (Fashion as Communication) він спробував "пояснити, які можуть бути значення моди і одягу, як ці значення породжуються або створюються і як мода та одяг повідомляють свої значення". Але, відзначає Барнард: "...значення, як і мода, не є статичним або фіксованим... навіть сам термін "мода" ніколи не був статичний або фіксований, оскільки його значення визначалося контекстом, в якому він уживався, а одна і та ж річ могла бути модною водночас й антимодною" [1].

Антропологи культури проводять міжкультурний порівняльний аналіз традиційних, неіндустріальних суспільств, виходячи з пануючих в них традицій в одязі. Ці дослідження допомагають зрозуміти, що, наприклад, використання одягу як засобу виразності соромливості – це функція, яка визначається культурою даного суспільства і передається від індивідуума до індивідуума, а не є природженим інстинктом. Людина вкриває своє тіло або прикрашає його, виходячи з різних причин, і одна з них – соромливість. Серед інших причин – прагнення захистити себе, бажання виглядати сексуально привабливим і необхідність прикрасити своє тіло.

Деякі учені, такі як В. Зомбарт, П. Ністром і К. Аншпах, розглядають моду з економічної точки зору. В. Зомбарт категорично відкидав споживача в створенні моди і стверджував, що останній вимушений лише приймати те, що пропонує йому виробник. Зомбарт особливо підкреслював: саме виробник формує моду, а покупець лише приймає запропоноване йому. П. Ністром досліджував причини виникнення моди, циклічність, тенденції і прогнози відносно її, а К. Аншпах особливої уваги надавала вивченню одягу як товару.

У дослідженнях, присвячених одягу і моді, як правило, аналізуються найрізноманітніші види зображень. Увага вчених, що пишуть про моду з погляду людини, яка носить одяг (особливо – увага істориків мистецтва), прикована виключно до реально існуючих предметів гардеробу. Вважаючи моду різновидом візуальної культури, дослідники вивчають її через ілюстрації, живописні полотна і фотографії. Історики моди використовують різні історичні матеріали, серед яких як наочні свідоцтва того, як люди одягалися і що носили сотні і тисячі років тому, можуть бути, крім іншого, періодичні видання, каталоги магазинів, рекламні проспекти, брошури і живописні картини.

Джерелами візуальної інформації про розвиток костюма до першої половини XIX століть для учених стають і роботи художників, включаючи печерних людей, що малювали на стінах своїх жител, і їх численних нащадків, що відобразили зовнішність людини на самих різних поверхнях, і твори стародавніх скульпторів, що створювали впізнанні людські фігури з глини, дерева, слонячої кістки і шматків каменя.

Хоча при дослідженні моди і одягу досить складно спиратися виключно на письмові джерела, їх все ж таки можна використовувати як додаткові матеріали. Оскільки художники нерідко відхиляються від точного візуального відтворення костюма, відповідність їх картин дійсності необхідно перевіряти за іншими доступними джерелами. Можна, наприклад, скористатися письмовими описами одягу відповідного історичного періоду і коментарями до них, що зустрічаються в особистих щоденниках, записках мандрівників і дослідників, каталогах, біографіях, романах, мемуарах, сатиричних памфлетах, книгах з історії і філософії, посібниках з етикету і правил поведінки в суспільстві. Цінними джерелами інформації про одяг виявляються і релігійні трактати, навіть не дивлячись на те, що вони були написані зовсім для інших цілей і не мають нічого спільного з модою як такою. У подібних письмових свідоцтвах нерідко виявляється інформація, що допомагає підтвердити автентичність наявних зображень і виявити значення того або іншого одягу в умовах відповідної історичної епохи. Проте, і письмові джерела можуть виявитися вельми суб'єктивними.

Одне з перших кількісних досліджень моди було проведене американським антропологом А. Л. Кребером. Він проаналізував процес і цикли моди, оцінивши зміни, події в моді в період між 1844 і 1919 роками. Всі параметри були узяті їм з журналів моди того часу. За основу він прийняв вісім величин вимірювання: чотири довжини і чотири ширину вбрання. Свою увагу Кребер сконцентрував на шовкових вечірніх жіночих сукнях, оскільки, на його думку, вони виконували одну і ту ж функцію більше ста років. Абсолютні числа ан-

трополог перевів в процентне співвідношення довжини плаття до довжини всього тіла, а потім обчислив, як це співвідношення змінювалося з року в рік. В результаті Кребер дійшов висновку, що елементи модного одягу змінюються частіше, ніж загальна тенденція моди.

Аналогічним чином кількісний аналіз даних, взятих з журналів моди, проводила і А. Б. Янг. Основна ідея її теорії: зміни в моді відбуваються переважно циклічно і незалежно від історичних подій, що панують в суспільстві філософських ідей, ідеалів та епох в розвитку мистецтва. Янг склала цілий ряд ілюстрацій із зображенням найбільш типових костюмів, характерних для кожного року періоду 1760-1937 років. Відбір зразків вона проводила так: з журналів моди за певний рік вона вибирала 50 ілюстрацій з повсякденними нарядами, які надягали при виході на вулицю. Потім вона їх сортувала і заносила в зведену таблицю, щоб визначити, який тип спідниці зустрічався частіше за інші. Для виявлення найбільш модного типу комірця, рукавів, ліфа і поясу процес повторювався знову. В результаті Янг одержала деяка кількість типових компонентів, якими були різні елементи костюма, що був в моді в тому або іншому році. Далі Янг сполучала всі компоненти, характерні для одного року, в єдиний костюм, який вона назвала "типовим щорічним". Проте і саме визначення костюма як "типовий щорічний", і ті, хто визначав "типові" стилі кожного сезону, викликають деякі сумніви. Розглядати який-небудь один конкретний стиль як стандартний для певного тимчасового періоду не неможливо, особливо в сучасному постмодерністському суспільстві, коли джерело моди піддається децентралізації. Кребер і Янг у прямому розумінні слова зміряли предмети гардероба, щоб досліджувати закономірності соціальних змін. Викликають сумнів точність і цінність даних вимірювань, оскільки одержані результати виявилися дуже неоднорідними, а знайдені закономірності – деколи вельми розмитими. При цьому А. Креберу ніяких закономірностей виявити не вдалося: кожен елемент, формуючий силует, має власну динаміку зміни; довжина спідниці змінюється в три рази швидше, ніж її ширина.

Наукові верстви сучасності вперше серйозно зайнялися вивченням історії костюма лише в післявоєнні роки, та і те переважно в рамках предмета історії мистецтв. Точне визначення періоду або дати створення одягу, що зберігся із стародавніх часів, а його зображення в живописі були лише одними з методів визначення достовірності витворів мистецтва. Особлива увага, яка приділялася лінійній хронології і стилістичним змінам внаслідок тенденцій мистецтва того часу, що превалюють в історії, певною мірою вплинуло і продовжує впливати на характер наукових робіт, присвячених історії моди. Пізніше застосовувалися різні підходи, особливо після того, як в кінці 1970-х років про себе боязко заявила школа нового мислення у історії мистецтв, яку в першу чергу займали соціальний і політичний контексти мистецтва, а не питання авторства або художньої цінності. Поза сумнівом, змін, які відбулися в результаті, ставили під питання ті глибинні передумови, на яких, власне, і базувалися серйозні дослідження моди. Справді, багато визначальних аспектів нових підходів до історії мистецтв, заснованих на ідеях марксизму, фемінізму, психоаналізу, структуралізму або семіотики, породжували все нові суперечки, питання соціальної ідентичності, тіла, статі і зовнішнього вигляду або репрезентації, які ці ідеї зачіпають (відображення в мистецтві). Ці питання є центральними для будь-якого визначення моди як такої, хоча, можна сказати, що вони відволікають увагу від самих предметів і зміщують акценти вбік їх соціального значення.

Десять років потому постколоніальні дослідження і роботи на тему маскулінності і сексуальності могли б розширити запропонований дослідниками список, але це не позбавляє його головної переваги: він як і раніше залишається показником потенціалу, закладеного в понятті одягу з погляду історії дизайну і культури в цілому. Проте, якщо історія моди так органічно вписується в історію дизайну, залишається лише дивуватися, чому такої незначної уваги надається вивченню костюма і моди на тлі ширших питань історії дизайну. Можливо, стан речей, що склався, відображає той факт, що ця дисципліна йде корінням в практичний промисловий і архітектурний дизайн, яким властива особлива симпатія до модернізму. Тоді в історії дизайну було прийнято ставити на перше місце виробництво в професійній чоловічій сфері, підкреслюючи другорядність жіночої сфери інтересів, до якої звичайно зараховували моду. Відносно пізня установа курсів по дизайну модного одягу в британських коледжах мистецтв і політехнічних інститутах – в 1960-х роках – ще більше сприяло окремому проведенню контекстуальних та історичних досліджень в області одягу і текстилю. Можливо, саме цим і пояснюється часткова відособленість моди в каноні історії дизайну, що з'явилася у той час (і що має місце дотепер).

Такі споріднені дисципліни, як культурологія і наука про засоби масової інформації, можливо, і наблизили дослідників до осмислення суті понять ідентичності і зовнішнього вигляду (іншими словами, моди). Проте вони займаються тільки сучасним етапом розвитку моди і обмежуються, як і історія мистецтв, дослідженнями репрезентації і розвитку, вдаючись до соціальної антропології і семіотики як інструментів визначення сенсу. Примітно, що історія культурології лежить у сфері літературної, тобто письмової, а не візуальної традиції, а об'єкти її дослідження відображають коріння, що існують у вигляді текстів, що підлягають декодуванню в теперішньому часі, а не образи або релікти, які необхідно виділити з минулого.

Історик Дж. Міллер запропонував модель, що визнає відмінність і протистояння між новими культурологічними підходами, і спосіб позитивнішого використання синтезу діаметрально протилежних напрямів: "Було б помилкою представляти всі ці зміни такими, що рухаються гармонійно в єдиному інтелектуальному напрямі. Наприклад, спостерігається явна суперечність між характерним для деяких вчених (особливо – літературних критиків) акцентом на автономному характері тексту і мови і інтересом

інших вчених до виявлення істинних намірів історичних осіб. Простіше кажучи, перші намагаються розкрити (деконструйовати) ідентичність і раціональність історичних фігур, а другі, навпаки, прагнуть їх реконструювати. У деякій мірі в рамках розуміння культури як основи для пояснення історії ми бачимо відродження давньої соціологічної суперечки про структуру і дію. Чи слід нам розглядати культуру як спочатку дану систему або структуру, визнаючи тим твердженням, що людям минулого самою долею було уготоване діяти в рамках цієї системи? Чи ж додання особливого значення культурі висуває на перше місце творчу діяльність людини, свідомі дії індивідуума або всього суспільства з метою змінити свій стан? Було б досить безглуздо, якби ця помилкова дихотомія прижилася, оскільки поява самого поняття культури багато в чому пояснюється бажанням уникнути необхідності вибирати між структурою і дією. Але небезпека такої помилки все одно залишається, оскільки криється в двозначності трактування терміну "культура" [4].

У наведеній цитаті містяться цікаві міркування щодо відносин між модою і культурою, хоча перш за все автори привертають увагу до серйознішої проблеми – визначення поняття культури як нейтральної дескриптивної категорії. За часів зародження у Великобританії культурології як окремої науки британський теоретик Р. Уїльямс розвинув думку про те, що культура – це суперечлива і соціальна сфера, в якій складаються непрості відносини між виробництвом і споживанням, а діяльність, звичаї і філософія робочого класу суперечать або відрізняються від діяльності, звичаїв і філософії аристократії. Подальші дослідження виявили, що форми і способи впливу культури носять не тільки естетичний, але і політичний характер.

В результаті аналізу можна виділити декілька ключових сфер, в яких культурологічні міркування безпосередньо впливали на дослідження історії моди протягом декількох останніх десятиліть. Дослідження історії моди підрозділяються на декілька категорій:

– текстуальний аналіз (семіотика, фільми і журнали);

– аналіз аудиторії і споживання (етнографія, історія і соціологія);

– роль ідеології (гегемонія, субкультури і задоволення);

– політичний аспект ідентичності (раса, стать, сексуальність).

Очевидно, ці категорії не є ні всеосяжними, ні взаємовиключними, але вони указують на ключові моменти, завдяки яким одяг і мода врешті-решт виявилися предметом досліджень візуальної і матеріальної культури.

На основі розглянутих прикладів можна зробити такий висновок: у більшості проведених досліджень одиницею аналізу є одяг або костюм, жоден вчений не проводить чіткої межі між модою і одягом, не визначає критеріїв їх взаємного впливу. Це саме те, що можна спробувати зробити в рамках теорії моди.

На противагу розглянутим вище якісним методам аналізу деякі вчені робили спроби просто зміряти предмети одягу, що з'являлися в різних журналах. Кількісні методи вимагають ретельного аналітичного підходу, точності вимірювання, скрупульозної фіксації одержаної інформації і винесення думок на основі спостережуваних фактів, що практично недосяжно у випадку, якщо за одиницю аналізу приймається предмет одягу як такий.

Як би близько нова історія мистецтв не підійшла до детального дослідження культурних сенсів об'єктів, зображених на картині, чи інших форм культурного виробництва, насправді, її головними темами все одно залишаються питання відображення культури в мистецтві, тобто взаємозв'язок між культурою і образом. Історія дизайну – відносно молода дисципліна в порівнянні з історією мистецтв – можливо, більше досягла успіху у вивченні тієї сукупності соціальних аспектів, економічних елементів і культурологічних проблем, які впливають на об'єкти матеріального світу і самі виявляються під їх дією, і робить вона це з великою гнучкістю і наполегливістю. Зв'язок між виробництвом, споживанням і наявним артефактом, що завжди займав центральне місце у визначенні історії дизайну, вимагає дослідження культурного контексту і дуже добре підходить для вивчення історичного і сучасного костюма. Якщо дослідникам дійсно необхідно займатися внутрішньою суттю, якістю і вимірюваннями одягу, доцільно попрацювати з реально існуючими предметами одягу і досліджувати процес технічного виробництва, що і зроблено в багатьох роботах з історії костюма.

Щоб уникнути суперечливого, потенційно конфлікту інтересів, необхідно привести до єдиного знаменника елементи історії мистецтв, історії дизайну і культурології, щоб запропонувати логічно послідовний аналіз історії і інтерпретації модного одягу як об'єктів споживання і моди як явища. Розумне використання сукупності всіх позначених і таких різних методів допоможе виробити гнучку систему поглядів, в рамках якої можна було б вивчати моду як таку. Ці методи також можна використовувати в ширшому контексті для вивчення характеру історії культури взагалі, що сприяло б розвитку концепції різноманіття, а не вузькому прочитанню історичних явищ.

Використані джерела

1. Barnard M. Fashion as Communication / M.Barnard. – London: Routledge, 1996. – 209 p.

2. Horn M.J. The second skin: An Interdisciplinary Study Of Clothing / M.J. Horn, L. Gruel. – Boston: Houghton Mifflin Co, 1968. – 341 p.

3. Hurlock E.B. The Psychology of Dress: An Analysis Of Fashion And Its Motive / E.B. Hurlock. – NY: The Ronald Press Company, 1929.- 367 p.

4. Miller J. In Person: A Bag Lady with Panache / J. Miller // New York Times. – 2005. – February 6 (Archives). – P. 8-9.

УДК 78. 087.68

Светлана Анатольевна Щитова
кандидат искусствоведения,
Днепропетровская консерватория имени Н. Глинки

ХОРОВОЙ ЦИКЛ В ТВОРЧЕСТВЕ С. И. ТАНЕЕВА: К ПРОБЛЕМЕ ЦИКЛИЧНОСТИ

Статья раскрывает одну из ключевых проблем музыковедения – цикла и цикличности на примере этапного произведения светской хоровой музыки – хоровом цикле С. И. Танеева на слова Я. Полонского ор. 27. Акцентируя на аналогиях между частями произведения, подобии принципов развития, тональной драматургии, автор подчеркивает разность в определениях цикл, сборник.
Ключевые слова: *a cappella, контраст, обрамление, хор, цикл.*

The article exposes one of key problems of musicology – cycle and recurrence on the example of a stage work of society choral music – choral cycle of S. I. Taneev on words of Y. Polonskiy op. 27. Accenting on analogies between parts of work, similarity of principles of development, voice-frequency dramaturgy, an author underlines a difference in determinations cycle, collection.
Keywords: *a cappella, contrast, framing, choir, cycle.*

В литературе общего типа цикл характеризуется как совокупность взаимосвязанных процессов, образующих законченный круг развития чего-либо, стройную систему. Три главных признака определяют цикл: последовательность частей или разделов; определенный порядок связи элементов внутри целого; направленность целого на постепенное возвращение от последнего звена к первому. Диалектически сложный характер цикла подтверждается совмещением в нем дискретности и непрерывности, повторения и обновления конечности и бесконечности.

Проблемам цикла и цикличности отечественное музыкознание уделяет немало внимания [2, 8]. В теоретических исследованиях определение музыкального цикла включает следующие параметры: наличие ряда самостоятельных частей с определенным контрастом между ними, объединение разделов единым замыслом произведения, внутренней музыкально-стилевой идеей. Этим единством отличается цикл от другого способа организации – сборника или альбома как переходного этапа.

XIX век принес новый тип многочастных циклов – как инструментальных, так и вокальных. Особой ветвью в этом плане можно считать жанр хорового цикла, родоначальником которого стал С. И. Танеев. На одном из лучших образцов нового жанра – хоровом цикле на сл. Я. Полонского – проследим претворение жанровых признаков цикла.

Актуальность исследования состоит в обращении к этапному произведению русской хоровой музыки в контексте традиций прошлого и связи с современностью.

Цель работы – проанализировать и проследить особенности хорового стиля цикла С. И. Танеева на сл. Я. Полонского ор. 27 для смешанного хора как одного их первых значительных образцов русской хоровой светской музыки a cappella. В процессе анализа сделана попытка выявить и обозначить признаки объединения 12 хоров в цикл на уровне тонального, образного, формообразующего факторов.

12 хоров на стихи Я. Полонского одни исследователи определяют как хоровой цикл, другие называют их сборником, а третьи соединяют эти понятия – цикл и сборник, считая их синонимами. Наша задача – выявить признаки цикличности на разных уровнях, тем самым расширив представление о хоровом цикле только как о специфической жанровой форме, произведении на слова одного автора с образным единством при контрасте. В определении сборника как собрания нескольких произведений определённого автора, жанра или времени, изначально отсутствует внутренняя связь, логика и определенная драматургия всех составляющих единое целое.

Хоровые сочинения составляют весомую, значительную и самую популярную часть наследия С. И. Танеева, в музыке которого синтезированы эмоциональная наполненность, строгость, взвешенность, серьезность, а ряд его произведений "стоит на грани интеллектуального становления музыки как философии" [9, 8].

Автор более сорока произведений для хора Танеев работает в разных жанрах: хоровой миниатюры в традициях бытового музицирования, цикла, достигая высшего совершенства в двух кантатах для хора и оркестра – ранней "Иоанн Дамаскин" (1884) и поздней "По прочтении псалма" (1912-1914).

Среди хоровых сочинений С. Танеева особое место занимают произведения a cappella. Повышенное внимание композитора к пению a cappella объясняется всем ходом музыкально-исторического развития: с одной стороны, это связано с практикой исполнения народных песен, с другой – с многовековой культурой русского певческого искусства. Неслучайно все крупнейшие русские композиторы уделили должное внимание этой области хоровой культуры. Их творческие интересы концентрировались на двух направлениях хоровой культуры a cappella: первое из них – духовные песнопения, второе – произведения светского содержания.

© Щитова С. А., 2013

Истоки богатых традиций пения a cappella, оказавших влияние на развитие всей отечественной музыки, следует искать в церковной хоровой кльтуре. На базе пышного партесного пения, представленного произведениями Ф. Д. Редрикова, Я. Резвицкого, Н. Коленда, Н. Бавыкина, Н. Калашникова, Н. П. Дилецкого, В. П. Титова, к середине XVIII ст. формируется высший по совершенству жанр духовного хорового концерта, составляющего кульминацию всего периода развития русского певческого искусства и связанного с именами величайших мастеров духовной музыки – М. С. Березовского, А. Л. Веделя, С. Дегтярева, Д. С. Бортнянского. Их традиции были продолжены во второй половине XIX в. в сочинениях представителей новой российской школы композиторов церковной музыки: А. А. Архангельского, В. С. Калинникова, современников и учеников С. И. Танеева – А. Т. Гречанинова, А. К. Кастальского, А. В. Никольского, Ю. С. Сахновского, П. Г. Чеснокова.

Таким образом, достигнув высокого уровня на рубеже XVIII–XIX ст., хоровая духовная музыка в России расцветает на новом рубеже XIX и XX ст., что во многом связано с искусством Московского Синодального хора и деятельностью Русского хорового общества, созданного в Москве в 1878 г.

Светская хоровая музыка, в отличие от духовной, лишена таких устойчивых традиций. Широкое развитие она получает лишь в XIX веке; к концу XIX – началу XX вв. многочисленные образцы хоровых сочинений a cappella светского содержания доводят эту область хоровой культуры до уровня высокого художественного совершенства.

В развитии хоровой культуры a cappella велика роль С. И. Танеева. Яркость музыкальных образов, монументальность формы, владение хоровыми красками, полифоническое мастерство при большой глубине содержания и философской обобщенности – все это определило огромное историко-стилистическое и художественное значение произведений Танеева для хора a cappella. Отталкиваясь от отечественных традиций, Танеев поднял хоровой жанр a cappella до уровня самостоятельной, стилистически обособленной композиции, от пьес малых форм преимущественно лирического содержания он приходит к созданию хоров на усложненной полифонической основе.

Особенности хорового стиля Танеева тесно связаны с его общим музыкальным стилем. Характерным является преобладание хоров светского содержания, что объясняется мировоззрением композитора. Высокому художественному уровню сочинений для хора a cappella способствовала непосредственная связь Танеева с исполнителями, которым посвящены те или другие произведения.

Танеев избирателен в выборе текстов для хора; все они принадлежат перу лучших русских поэтов – А. Пушкину, М. Лермонтову, Ф. Тютчеву, Я. Полонскому, А. Толстому, К. Бальмонту, А. Хомякову и отличаются высокой художественностью. По своему содержанию тексты в большинстве случаев относятся к области философской лирики, так близкой творческой индивидуальности композитора, а также к образам природы. Отсюда – преобладание лирико-философских произведений с настроениями созерцательности, глубокого раздумья, спокойной светлой умиротворенности, изобразительности и, вместе с тем, смятенности чувств, взволнованного порыва.

Вершинным произведением в области светской хоровой музыки a cappella является цикл 12 хоров ор. 27 на стихи Якова Полонского (1909) – одного из главных русских поэтов послепушкинской эпохи. К поэзии Полонского, с характерной для нее силой непосредственного задушевного лиризма, Танеев обращался не раз, создавая свои романсы и хоры. При этом, как отмечает Л. Корабельникова, "романсовые тексты гораздо более лиричны, они произнесены "от первого лица". В хоровом цикле "я" встречается один раз за все 12 хоров, есть "мы", "нас" как выражение коллективной эмоции" [6, 206].

Ор. 27 считается вершиной полифонического мастерства в хоровом творчестве Танеева; ведь именно полифония, как он неоднократно указывал, является важнейшим средством для достижения единства и последовательности развертывания музыкальной мысли. Для хоров цикла характерно преобладание контрапунктической техники, передающей образы движения, над гармоническим изложением. Последнее, создавая устойчивые состояния, встречается, главным образом, лишь в начальных разделах произведений, выполняя функцию вступления или проводя грань между полифоническими эпизодами. В основе каждого хора лежит тема, которая становится фундаментом для контрапунктического развития музыкальной ткани. В результате техника хорового письма доводится до виртуозности. Однако контрапунктические сложности не вытесняют основную мысль и не снижают содержательный уровень произведения. Литературный образ для композитора становится носителем основного настроения и главной мысли, потому нет стремления к его детализированности.

12 хоров на слова Я. Полонского для смешанного состава С. Танеева, посвященные хору Московских Пречистенских курсов для рабочих, можно считать первым классическим образцом данного жанра в отечественной музыке светского содержания, хотя исторически первым называют хоровой цикл на светские темы А. Алябьева. Оценивая огромное историко-художественное значение цикла, Б. Асафьев отмечал, что хоры "безусловно, являются высшим достижением классического стиля русской светской хоровой культуры дореволюционной эпохи" [1, 131-132]. К хоровому циклу Танеев обратится позже еще раз, создав в 1912–1913 гг. цикл из 16 хоров для мужского состава на слова К. Бальмонта ор. 35, но он менее известный, т. к. целиком не издан и редко исполняем.

Отталкиваясь от определения цикла (от греч. Kyklos – круг) как законченного ряда художественных произведений, объединяемых самим автором по общности тематики, жанровому, тематическому, эмоциональному признакам, рассмотрим 12 хоров С. И. Танеева на слова Я. П. Полонского.

Весь цикл по исполнительскому составу (где действует принцип сохранения постоянного устойчивого количества реальных хоровых голосов, нетипичный для русской народной хоровой музыки) расчленяется на три тетради – три блока: первые четыре ("На могиле", "Вечер", "Развалину башни", "Посмотри, какая мгла") написаны для четырех голосов; хоры № 5-8 пятиголосные, последние рассчитаны на шесть (№ 9-10 "Увидал из-за тучи утес", "Звезды") и восемь голосов (№ 11-12 "По горам две хмурых тучи", "В дни, когда над сонным морем"), с расслоением хоровой партитуры на двуххорную запись. Выстраивается стройная драматургия всего цикла – от более простой, традиционной четырехголосной звучности ко все большему уплотнению хоровой партитуры в кульминационных пьесах, в чем прослеживается определенная динамика. Первая кульминация цикла – № 5 "На корабле" начинает пятиголосный блок; генеральная кульминация, самый масштабный и сложный по форме хор "Прометей" (№ 8) – последний пятиголосный хор – открывает путь для многоголосного заключительного раздела (не случайно в одной из версий расстановки очередности хоров в цикле "Прометей" завершал все произведение).

№ 1 "На могиле" носит лирико-философский характер. Аккордовое обрамление на словах "Сто лет пройдет" при господствующем полифоническом складе создает общее обрамление трехчастной формы хора (aABAa: Adagio – Andante – Meno mosso – Adagio). Основная тональность хора d-moll предопределяет весь тональный план цикла, большая часть которого написана в родственных d-moll тональностях. Завершая последний хор "В дни, когда над сонным морем", эта же тональность обрамляет весь цикл, перекидывая своего рода тональную арку от начала к концу.

№ 2 "Вечер" (B-dur) – хор-пейзаж, первый в ряду подобных в цикле, пример мастерства звукописи. Общий светлый характер воссоздает образы моря (сл. "Сквозит лучезарное море") и природы ("Зари догорающей пламя /Рассыпало по небу искры"). Как и в первом произведении, возникает структура с обрамлением – трехчастная форма с зеркальной репризой.

№ 3 "Развалину башни…" (Es-dur) образует первую кульминацию цикла. Философский смысл, раскрываемый через конфликт образов прошлого и настоящего, диктует выбор формы сонатного аллегро с ярко контрастными образами главной и побочной партий и зеркальной репризой, что опять-таки воссоздает подобие структуры с обрамлением. Аккордовый склад крайних разделов контрастирует с полифоническим изложением в разработке.

№ 4 "Посмотри, какая мгла" (h-moll), как и "Вечер", относится к музыкальному пейзажу. Его призрачный характер, подвижный темп Allegro, тихое, легкое звучание при штрихе staccato приближают хор к жанру скерцо. В общей драматургии цикла "Посмотри, какая мгла" играет роль своеобразной интермедии, соединяя в одном характере и легкость, и созерцательность.

№ 5 "На корабле", монументальный пятиголосный хор, наиболее активно и явно раскрывает одну из центральных идей в творчестве Танеева – идею от мрака к свету (тональный план, подобно симфонии Танеева, ведет от c-moll к C-dur). Как и в предыдущих хорах, раскрываются образы природы, создается динамика солнечного дня от ночи и восхода солнца до гимна новому дню, что отражено не только в изобразительном плане, но и через напряженную борьбу.

№ 6 "Молитва" отвлеченно-философского характера раскрывает идею "разума жаждущего" и борьбы против "зла и неправды людей".

№ 7 "Из вечности музыка вдруг раздалась", F-dur (стихотворение "Гипотеза") поднимает вопросы организующей силы искусства, музыки, этической силы красоты. Очень образный и лаконичный, хор сопоставляет ярко контрастные образы – лирико-созерцательный и динамичный – в трехчастной форме (Andante – Allegro – Andante).

№ 8 "Прометей" (B-dur) раскрывает морально-этические, гражданские проблемы величия подвига, борьбы за жизнь, за свободу. Волевой, мужественный по характеру, хор насыщен конфликтностью образов добра и зла, насилия (боги) и свободного творческого духа (Прометей). Конфликт раскрывается через сопоставление двух ведущих типов изложения: аккордового и полифонического. Тема Прометея аккордового склада, появляясь неоднократно в обновленном виде в основной тональности B-dur, играет роль рефрена в своеобразной рондальной форме. Силы зла раскрываются полифоническими средствами, средоточием чего становится трехтемная фуга с совместной экспозицией. Утверждая главную мысль произведения о победе высокого духовного начала, творческого горения, завершает хор тема Прометея как символ монументальности, незыблемости устоев, создавая тем самым эффект обрамления.

Самый сложный по образности, форме, хоровому стилю "Прометей" относится к типу грандиозной, своеобразной поэмы. Он образует генеральную кульминацию цикла, размещенную в точке золотого сечения.

№ 9 "Увидал из-за тучи утес" (A-dur), светлый и лирический, пронизанный чувством весеннего возрождения, раскрывает образы прекрасной мечты, весенних грез, природы и любви. Ассоциативно намечается образная перекличка с "Вечером". Используя апробированный прием монотематизма, композитор пронизывает музыку хора одной музыкальной темой – темой грез; в первой части она звучит поочередно у мужского хора, затем – у женского, во второй части в полифоническом развитии тему проводят оба хора.

Хоры "Звезды" и "По горам две хмурых тучи" посвящены теме природы, но, вместе с тем, имеют важный подтекст, поднимая проблемы духовных ценностей.

№ 10 "Звезды" (E-dur) – хор-пейзаж лирико-созерцательного характера, сочетающий строгость (стройность формы, имитационные приемы в первой части) с интеллектуальностью и эмоциональностью (лирические, задушевные интонации во второй части).

№ 11 "По горам две хмурых тучи" (a-moll) философско-этического содержания посвящен морской теме. В основе монументального двухxорного, трехчастного по форме произведения, лежит одна музыкальная интонация ми-фа-ми, которая модифицируется в каждой из частей, трижды меняя свой облик (прием монотематизма).

№ 12 "В дни, когда над сонным морем" (B-dur-d-moll) – двухxорное произведение с чисто полифонической фактурой. Хор построен на одной теме, которая модифицируется настолько, что становится противоположной самой себе. Ярко выявленный монотематизм придает хору интонационную целостность и способствует тесной связи музыки с поэтическим текстом.

Таким образом, концепция хорового цикла Танеева предполагает два ведущих принципа – контраста и обрамления.

1. Действие эффекта обрамления сказывается в доминировании мягких бемольных тональностей с ведущей, опорной ролью d-moll; открывая цикл и завершая последний хор, он обрамляет произведение, перекидывая тональную арку от начала к концу. Диезные тональности, освежая и оттеняя главную палитру, проникают в "интермедийные" части (№ 3, 9, 10), где в результате сложных модуляционных процессов затрагиваются также и ведущие тональности бемольной сферы. Эффект обрамления, связывая многие хоры и помогая восстановить главную мысль, ключевую фразу стихотворения, выявляет себя через действие приема репризности и зеркальности в отобранных музыкальных формах.
2. При явном отсутствии интонационно-тематических аналогий между частями действует скорее принцип образного единства. В цикле представлен широкий образный спектр с преобладанием темы природы (из 12 хоров только два не связаны с образами природы – "Молитва", "Прометей"), наиболее концентрированно собранной в хорах-пейзажах "Вечер", "Посмотри, какая мгла", "Звезды", "В дни, когда над сонным морем". Однако изобразительное начало уступает выразительному, поскольку Танеев главной задачей ставит создание настроения, рожденного созерцанием природы. Образы природы психологизируются, "очеловечиваются" (хоры "Развалину башни", "Увидал из-за тучи утес").
3. Велика роль этических моментов, что подтверждает отношение Танеева к музыке как к средству воплощения больших и широких по охвату философских идей, стремление воплотить в ней целостное, законченное понимание мира.
4. Выдерживается логика заключительных каденций: полной совершенной каденцией во всем цикле завершаются три хора – первый, кульминационный и последний; остальные завершаются несовершенными каденциями, оставляя впечатление недосказанности, некоей размытости образа.
5. Выстраивается общая драматургия цикла, где выявлены вступление (№ 1), две кульминации (№ 5, 8), интермедии (№ 3, 9, 10) и заключение (№ 12).
6. Используется прием монотематизма, что обеспечивает интонационную целостность и тесную связь музыки с текстом.

Новая жанровая форма – хоровой цикл – найдет дальнейшее претворение в произведениях русской ("Закликание весны" А. Кастальского, "Песни безвременья" Г. Свиридова, "Памяти павших" В. Гаврилина, "Песни безвременья" А. Пахмутовой) и украинской музыки, сохраняя свое художественное значение и в настоящий момент (В. Губаренко цикл хоров на ст. С. Есенина, М. Шух "Пробуждение", Т. Стасюк "Малюнки на променях").

Использованные источники

1. Асафьев Б. Русская музыка XIX – начала XX в. / Б. Асафьев. – Л. : 1968. – 120 с.
2. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы / В. Бобровский. – М. : Музыка, 1978. – 295 с.
3. Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры / Н. А. Герасимова-Персидская. – М., 1983. – 288 с.
4. Забирченко В. Цикл и цикличность в музыке: к постановке проблемы / В. Забирченко // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. Вип.6, кн. 2. – Одеса : Друкарський дім, 2005. – С. 130 – 141.
5. Келдыш Ю. История русской музыки / Ю. Келдыш. – М. – Л. : Музгиз, 1948. – 472 с.
6. Корабельникова Л. Творчество С. И. Танеева / Л. Корабельникова. – М. : Музыка, 1986. – 296 с.
7. Ольхов К. Хоры a capella. С. И. Танеева / К. Ольхов // Хоровое искусство, вып. 2. – Л. : Музыка, 1971. – С. 29 – 53.
8. Скребков С. С. Анализ музыкальных произведений / С. С. Скребков. – М., 1958. – 330 с.
9. Памяти Сергея Ивановича Танеева. Сборник статей и материалов к 90-летию со дня рождения [ред. В. Л. Протопопов]. – М. : Музгиз, 1947. – С. 276.
10. Усова И. Хоровая литература / И. Усова. – М.: Музыка, 1988. – С.76-79.

УДК 783

Юлія Юріївна Іванова
викладач Дніпропетровської консерваторії
імені М.І. Глінки

ОСОБЛИВОСТІ СТРУКТУРИ ВОКАЛЬНО-СИМФОНІЧНОЇ ПОЕМИ П. МАЙБОРОДИ "ТОПОЛЯ": до проблеми жанрової ідентифікації

У статті розглядається вокально-симфонічна поема "Тополя" П.Майбороди на текст Т.Шевченка, визначаються особливості презентації жанру поеми в українській хоровій культурі з точки зору синтезу музичного та поетичного мистецтва.

Ключові слова: *поема, українська хорова музика, синтез поетичного та музичного мистецтва, народне першоджерело.*

In this article vocal-symphonic poem "Poplar" by P. Mayboroda (the text by T.Shevchenko) defined features presentations genre poem in Ukrainian choral culture in terms of music and the fusion of poetic art.

Keywords: *poem, Ukrainian choral music, a synthesis of poetic and musical art, folk source.*

Кожен жанр пов'язаний із життям і являє собою своєрідну енциклопедію найрізноманітніших людських почуттів. Серед інших жанрів, які проникли у музику з літератури, таких як балада, гімн, новела, гумореска та ін., жанр поеми посідає особливе місце. Він постає як феномен особливої поетичності образів, вишуканості, неперевершеного зразку вільної музичної форми, самовираження творчої індивідуальності композитора.

Сьогодні теорія жанрів являє собою одну з найважливіших сфер музикознавства. М. Арановський писав: "Ніколи ще картина життя музичних жанрів не була настільки складною і неоднозначною. Колишні жанрові кордони нині розмиті і жанри переходять один в інший, утворюючи невідомі гібриди <...>, перегородки між жанрами стали легко проникливими, а це означає, що зсуви відбуваються у їх "генетичному коді". І разом з тим треба визначити, що навіть в цих складних умовах "генетичний код" жанру бореться за своє життя, намагаючись протистояти дестабілізуючим тенденціям" [1, 7]. З одного боку, для того, щоб жанр можна було впізнати, композитору необхідно дотримуватися законів, встановлених жанровими параметрами. Повне заперечення цих законів веде до диспропорції між слухацькими установками і перетворенням жанру у конкретному музичному творі. З іншого ж боку, кожен композитор, працюючи в музичному жанрі, змінює його параметри, по-своєму розставляє драматургічні акценти, варіює жанровий зміст. І особливо це стосується жанру поеми.

У зв'язку з експонуванням та тісним переплетінням жанру поеми і у музиці, і у літературі нас цікавить різнобічне тлумачення даного поняття, проведення паралелей у трактуванні жанру в обох видах мистецтва. Розглянемо деякі основні визначення.

Музична енциклопедія за редакцією Ю.В.Келдиша пропонує таке визначення жанру: "Поема: – 1) інструментальна п'єса лірико-драматичного чи лірико-оповідального характеру, що відрізняється вільною структурою та емоційною насиченістю. П'єси даного жанру часто мають програмні назви чи визначення; 2) великий одночастинний оркестровий програмний твір; 3) назва вокальних та вокально-інструментальних творів XX ст." [3, 415].

Поема у музиці – жанр, який сформувався у середині XIX століття спочатку в інструментальній, а потім – у вокальній та хоровій музиці; це твір глибокого змісту філософічної спрямованості, який характеризується програмним походженням, синтезом епіки та лірики, вільною структурою та формою, що випливають з глибинного зв'язку музичної тканини з поетичним першоджерелом (текстом, образами, драматургією).

Для того, щоб зрозуміти закономірності, що діють в умовах даного жанру в українській хоровій музиці, необхідно звернутися до конкретного життя національного мистецтва.

З кінця XIX – початку XX століття основою хорових композицій стають кращі вірші радянських поетів та поетів минулого. Значно оновлюються традиційні засоби виразності, розширюється тематичне коло творів. Саме у цей час зростає інтерес до таких жанрових форм, як поема, хорова сценка, сюїта, тема з варіаціями, рондо, диптих та ін.

Особливо відзначимо тенденцію української хорової музики цього часу до жанру поеми і – ширше – до поемності як специфічної стильової форми, що випливає з самого духу українського мистецтва з притаманним йому синтезом ліричного і епічного начал та романтичним тонусом, який бере початок від народних історичних пісень і дум, поезії Т.Шевченка і музики М.Лисенка, Б.Лятошинського та Л.Ревуцького.

Послідовниками українських класиків у жанрі хорової поеми стають Л.Колодуб ("Переяславська рада", 1954), А.Штогаренко (вокально-симфонічна поема "Перемога", 1985), В.Степурко (вокально-симфонічна Поема, 1986), В.Мужчиль (драматична поема "Блискавиці прозріння" пам'яті В.Стуса; 1996, "Назад до природи"), Л.Дичко (хорова поема "Лебеді материнства", 1996; "Голод-33", 1993), Є.Станкович ("Ave Maria", 1997; "Поема скорботи", 1998), В.Підгорний (драматична поема "Про Україну", 1999), В.Тиможинський ("Матері-Україні", 2000), В.Гайдук ("Невмируща", 2001; " Великий малорос", 2003) та ін.

© Іванова Ю. Ю., 2013

Одне з важливих місць серед цього переліку займає і вокально-симфонічна поема П. Майбороди "Тополя" на слова Т.Шевченка, яку було створено у 1966 р. Учень Ревуцького, П.Майборода, безумовно, багато у чому поділяв творчі пошуки викладача, що відчувається у зв'язку його творів з українським пісенним фольклором, у зверненні до теми життя народу та долі окремої людини, у цілісності форм за рахунок тематичної спорідненості музичного матеріалу частин, у емоційному забарвленні творів, і, серед іншого, у зверненні до жанру поеми.

Майстерне, вишукане втілення поезії Т.Шевченка у музиці твору невипадкове, адже і Кобзар, і композитор у своїй творчості були тісно пов'язані з українським фольклором, зокрема, з народною піснею. Так, поезія Т.Г.Шевченка була наскрізь пройнята народною пісенністю, мелодійністю української мови. Поетичний стиль його творів відзначається характерними рисами народно-пісенної поетики: простотою вислову, конкретною образністю, метафоричністю, персоніфікованістю (вітер шепоче, доля блукає, думи сплять, лихо сміється та ін.), фольклорними мотивами. Часто поет у своїх творах безпосередньо вдається до народної пісні й пісенної образності, звертається до формоутворюючого принципу фольклорних перлин. Крім того, за переказами його сучасників, він дуже любив сам виконувати народні пісні, знав їх без ліку і переймав з першого разу, що, безумовно, наклало відбиток на його поетичний стиль – деякі вірші Шевченка ще за його життя перейшли в народнопісенний репертуар і стали жити самостійним життям, підлягаючи законам фольклорних творів.

П.Майбороду ж справедливо вважають одним з найкращих композиторів, які з любов'ю працювали у галузі пісенної творчості. Дуже чуйний до виразності поетичного слова, композитор гостро відчував форму, глибоку змістовність, громадянську значущість та наспівність поезії А.Малишка, О.Новицького, О.Ющенка, Т.Масенка, П.Тичини, М.Стельмаха, М.Рильського, М.Бажана, Д.Луценка, П.Воронька, М.Ткача, В.Бичка і, звичайно ж, великого Кобзаря та завжди прагнув якомога глибше розкрити духовний зміст слова засобами музичної мови, що увібрала у себе найкращі інтонаційні зразки українського фольклору. Спирання на народні джерела у його піснях вбачається в природності мелодизму, варіантно-підголоскових прийомах розвитку, неспішному розгортанні музичної думки, використанні несиметричних розмірів та ін.

Пісенна лірика П.Майбороди, опорою якої є народний мелос, – етапне явище у розвитку національної музичної культури, яке можливо порівняти з аналогічним західноєвропейським феноменом – пісенною творчістю Ф.Шуберта: в обох випадках жанри субкультури піднялися на високий академічний подіум. Художня виразність, щирість емоцій, яскравий мелодизм зумовили велику популярність пісенної спадщини композитора. Його пісні виконували відомі співаки України: Н.Матвієнко, Є. Мірошниченко, Д.Петриненко, М.Кондратюк, Д.Гнатюк, В.Буймістер, О.Гришко, Р.Майборода, А.Мокренко, В.Бокоч, Т.Винниченко-Майборода, В.Вотріна, О.Таранець, Г.Туфтіна та ін. У своїй пісенній спадщині композитор користується різноманітними жанрами народної пісні (серед яких зустрічаємо ліричні, сатиричні, лірико-драматичні, історичні пісні), але все ж таки, з-поміж усіх традиційних фольклорних жанрів, найпереконливіше за музичною драматургією та художньою образністю композитору вдалося втілити у професійній творчості жанр думи ("Кров людська – не водиця!", "Партизанська дума") та ліричної пісні ("Пісня про рідну землю", "Любов моя", "Якщо ти любиш", "Що ти ходиш в непокої", "Київський вальс", "Журавлі", "Рідна мати моя", "Пісня про вчительку" та ін.). Інтонаційні та формоутворюючі принципи даних жанрів проникають і у хорову спадщину П.Майбороди. Крім того, виділення композитором у своїй пісенній творчості подібних жанрових напрямків (думи та лірики) пояснює і вдалу спробу композитора звернення до жанру хорової поеми (який передбачає синтез епосу і лірики).

Повертаючись до поеми, зазначимо, що двох митців – П.Майбороду та Т.Шевченка – об'єднує ще одна важлива риса – глибокий, щирий патріотизм, самовіддана любов до України, яку не зламали трагічні обставини життя співвітчизників. Адже як і Т.Шевченко, який більшу частину свого життя був закріпачений та терпів знущання і соціальну несправедливість, так і П.Майборода у воєнні роки (з 1941 по 1942) разом з братом Георгієм відчули жах фашистського полону. Тому не дивно, що вірші Кобзаря так органічно та символічно передані у мелодиці поеми.

В основі музичного твору лежить балада Т.Шевченка "Тополя" (1839). У тексті фантастичний елемент органічно поєднується з реально-побутовим: дія магічних чар синтезується з типовим соціальним конфліктом – мати силує дочку вийти заміж за багатого старого. Мотив перетворення людей на рослини, тварин, птахів є дуже поширеним у баладах, тому перетворення у даній баладі дівчини на тополю є характерною ознакою жанру.

Твір наскрізь пройнятий народнопісенними образами і мотивами. Так, мотив викликання милого чарами Шевченко міг, зокрема, запозичити з народної пісні "При березі, при морі...", відомої йому зі збірки "Малороссийские песни", видані М. Максимовичем, мотив перетворення дівчини в тополю генетично йде від поширеної в багатьох варіантах пісні "Оженила мати неволею сина...", в якій зла свекруха обертає нелюбу невістку в тополю, мотив примусового одруження також досить поширений у народних піснях.

Жанр даного поетичного твору – балада (невеликий за обсягом ліро-епічний твір фантастичного, історико-героїчного або соціально-побутового характеру з драматичним сюжетом), який вказує сам поет, є доволі близьким літературному жанру поеми, але має свої відмінності: невеликий обсяг, зосередження уваги на моральних проблемах, легендність та фантастичність образів. Характерні ж риси поемності у поетичному творі вбачаються у віршованій мові ліро-епічного складу, хвилюючому сюжеті, що розповідає про гірку долю самотньої дівчини, коханий козак якої загинув на війні, наявності оповідача, текстової символіки (тополя – дівчина, голубка та голуб – закохані, соловейко – співуча україн-

ська душа). Ці перелічені ознаки поемності органічно передає музична канва твору Майбороди. Як у літературному творі окремі тематичні фрагменти прагнуть циклізуватися у єдине ціле, так і музичний матеріал становить єдину цілісну форму, що є визначальним для жанру поеми.

Отже, чотири розділи твору "Тополя" (Allegro brioso, Moderato, Adagio, Allegro), які слідують один за одним за принципом attacca, складають у результаті великий одночастинний твір. Така цілісність досягається, перш за все, тематичною спорідненістю розділів на основі глибокого зв'язку з народно-пісенним матеріалом, фольклорними традиціями. Адже вже у І розділі поеми ми зустрічаємося з унісонними та октавними закінченнями фраз, перемінним метром, несиметричними розмірами, народними ладами (дорійським, фригійським), хроматизацією хорових голосів – що притаманне українській народній музиці. Окремої уваги заслуговує звукова зображальність буйного, суворого вітру, який у тексті є своєрідною алегорією тяжкої долі, що калічить життя молодої дівчини. Образ досягається композитором активними, регістрово та динамічно зростаючими хроматичними пасажами в оркестровому супроводі, гучною динамікою, тривожним тремолом у низькому регістрі. Хореїчність тексту, зберігаючись у музичній канві, підкреслюється акцентами.

ІІ розділ поеми – Moderato – розкриває слухачеві причину дівочих страждань – самотність, тугу за втраченим коханням. Палко, схвильовано звучить її звернення до своєї долі, яке викладено композитором у рухливому темпі, з використанням імітаційної поліфонії у хоровій фактурі для триразового підкреслення слів "бодай тобі, доле, у морі втопитись" на фоні напруженої тріольності у супроводі. Завершується розділ відчайдушним зверненням дівчини до матері у високій хоровій теситурі, динаміці ff, штриху marcato, що відтворює душевний вигук героїні; окремі слова підкреслюються композитором терпкою, напруженою гармонією ("страшно" – ДДVII7). Та, у кінці кінців, палке дівоче страждання змінюється тихим безвихідним відчаєм.

ІІІ розділ – Adagio – це слова материнського серця, яке не байдуже до долі своєї доньки. Даний розділ побудовано у тричастинній формі, перша частина якої виступає ліричним центром усієї поеми, контрастуючи з загальною динамічною напругою твору. Саме у цьому ліричному, мажоромінорному, спокійному епізоді найбільш проявився П.Майборода – фольклорист.

Ранні музичні враження композитора формувалися серед народних наспівів рідної Полтавщини і вже тоді юнак відчував чарівну неповторність української пісні. Протягом усього життя він вивчав багату пісенну спадщину українського народу, виїздив у різні куточки Батьківщини, в тому числі до шевченківських місць, записуючи перлини народної творчості. Тож недарма даний розділ поеми розпочинається протяжним, світлим, наспівним інструментальним вступом, який увібрав у себе інтонаційні особливості української народної ліричної пісні. Чоловічий хор, який звучить після вступу, продовжує розмірену, кантиленну мелодію, з характерними для народної пісні стрибками із заповненнями, ходами по звуках головних тризвуків ладу, рухом паралельними терціями та секстами, подекуди "бандурним" супроводом. Поступово у звучання підключається уся хорова фактура – чудовий зразок народного багатоголосся, яке так досконало знав і любив композитор. Друга та третя частини даного розділу більш динамічні за характером, адже у них мати дає волю своїм переживанням. Рішучий текст композитор підкреслює пунктирним ритмом, акцентами, гучною динамікою хорових унісонів.

ІV розділ поеми – фінал – Allegro brioso – є точною музичною репризою І розділу, але на якісно новий текст. Адже звучить висновок: "Отакая чорноброва співала, ридала...І на диво серед поля тополею стала..." Так складається композиційна єдність усієї поеми, що є визначальним для даного жанру.

Підведемо підсумки наявності фольклорних витоків у поетичній мові та її музичній інтерпретації у межах жанру вокально-симфонічної поеми.

Балада "Тополя" Т.Шевченка	Поема "Тополя" П.Майбороди
Народнопісенна поетика: простота вислову, конкретна образність, метафоричність, персоніфікованість	Широта та розспівність мелодії
Мотив примусового одруження, запозичений з народних пісень	Інтонаційна близькість українським думам та ліричним пісням
Мотив перетворення дівчини в тополю, запозичений з пісні "Оженила мати неволею сина..."	Рух паралельними інтервалами (терціями, секстами, октавами)
Мотив викликання милого чарами, запозичений з народної пісні "При березі, при морі..."	"Бандурний" супровід
Принцип повторення та варіювання матеріалу	Поєднання гомофонно-гармонічного та поліфонічного складів
Текстова символіка (дівчина – тополя, голуб та голубка – закохані, соловейко – співучість української душі та ін.)	Несиметричні розміри та перемінний метр
Соціально-побутова тематика;	Використання ладів народної музики (дорійського, фригійського)
Зв'язок з реальним життям українського народу	Закінчення музичних фраз в унісон

Отже, взаємопроникнення музики і поетичного слова у даній вокально-симфонічній поемі здійснюється за рахунок близькості поетичного джерела та його музичного втілення народнопісенним витокам. Програмне походження, синтез епіки та лірики, наскрізний розвиток форми, що випливає з глибинного зв'язку музичної тканини з поетичним першоджерелом, у результаті визначають жанр даного твору – вокально-симфонічна поема.

Використана література

1. Арановський М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М.Арановський // Музыкальный современник: Сб.ст. – М. : Советский композитор, 1987. – Вип. 6. – С. 5-44.
2. Асафьев Б. В. Речевая интонация / Б.В.Асафьев. – М.–Л., 1965. – 58 с.
3. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В.Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, Советский композитор, 1978. – Том 4. – С. 415.
4. Никешичев М.В. Поэма / М.В.Никешичев // Современный словарь-справочник по искусству: ред.-сост. А.А.Мелик-Пашаев. – М. : Олимп: ООО Фирма "Издательство АСТ", 1999. – С. 518.
5. Шаповалова О.А. Музыкальный энциклопедический словарь / О.А.Шаповалова. – М. : РИПОЛ КЛАССИК, 2003. – С. 430.

УДК 78:37.035.6(477.8)

Любомир Ігорович Мартинів
провідний концертмейстер
Дрогобицького державного педагогічного
університету імені І. Франка;
Ольга Олексіївна Мартинів
викладач Дрогобицького державного
педагогічного університету імені І. Франка.

ІДЕЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ У ДІЯЛЬНОСТІ ПЕРШОГО ГАЛИЦЬКОГО КОМПОЗИТОРА М. ВЕРБИЦЬКОГО

У статті досліджено ідеї національного музичного виховання у діяльності М. Вербицького (першого галицького композитора). Подано характеристику музично-освітньої діяльності музиканта-педагога.

Ключові слова: *музична освіта і виховання, педагогічна діяльність, диригент, композитор, товариство, театр, Львівська духовна семінарія, "Школа гри на гітарі".*

The article examines the idea of national musical education in the work of M. Verbitsky (first Galician composer). The characteristic musical and educational activities musician educator.

Keywords: *music education and training, educational activities, conductor, composer, society, theater, Lviv Theological Seminary, "School of Guitar."*

Мета статті – дослідити музично-педагогічну діяльність М. Вербицького, який брав активну участь в музично-освітньому житті Галичини, здійснив значний вплив на становлення і розвиток музично-естетичного виховання.

Музично-освітня діяльність М. Вербицького у своєму становленні і розвитку пройшла певні етапи і відіграла важливу роль у розвитку музичної освіти і виховання, а також мала вагомий вплив на перебіг суспільно-політичних і культурно-освітніх процесів. Її початок припадає ще на кінець 30-х рр. XIX ст. Завдяки М. Вербицькому навчання музики у Львівській духовній семінарії наповнюється новим змістом і стає важливим чинником у вихованні молоді. Саме М. Вербицький вплинув на піднесення нотного співу не тільки в семінарії, а й в інших закладах Львівщини. Музично-педагогічна діяльність композитора знайшла своє продовження і розвиток у його наступників, зокрема І. Лаврівського та інших галицьких митців.

У 1838-1840 рр. М. Вербицький працює платним тенором у львівській латинській катедрі, а також басистом й диригентом хору в костелі Бенедиктів. Крім цього, професійно володіючи гітарою, дає уроки гри на цьому інструменті. "…вчив грати на гітарі навіть черниць-василіянок, щоб вони в подальшому навчали цьому своїх вихованок" [6, 335]. Наприкінці 1842 року М. Вербицький отримує тимчасову посаду диригента й учителя співу Ставропігійського інституту. Цей заклад у Львові вважався другим після духовної семінарії осередком, який сприяв розвиткові українського музичного мистецтва. Хор при Ставропігії був організований у 1831 році музичним діячем Й. Левицьким (покутським). Першим диригентом став Я. Неронович, який після невдалої спроби організації в 1828 році хорового колективу в Перемишлі, переселився до Львова і перебував на цій посаді до 1840 року. Однак, як стверджує Й. Левицький, Я. Неронович не зумів поставити роботу хору на відповідну висоту. Саме тому на допомо-

© Мартинів Л. І., 2013
© Мартинів О. О., 2013

гу йому присилали нових диригентів: Мюллера, Клюгера, Казателя і Герольда [8, 88]. Прихід М. Вербицького давав керівництву інституту надії, що мистецтво хорового співу підніметься на належний рівень. Результатів праці довелося чекати не довго, бо вже 7 лютого 1843 року композитор виступив із концертом, який пройшов з величезним успіхом. Відразу ж йому було запропоновано роботу в цьому закладі, однак мала платня примусила його 21 жовтня 1843 року піти з цієї посади.

Відзначаючи факт праці М. Вербицького у таких навчальних закладах Львова, як духовна семінарія, Ставропігійський інститут, а також педагогічну діяльність як вчителя гри на гітарі, необхідно наголосити, що композитор значну увагу приділяв питанням науково-дидактичного забезпечення уроків музики відповідним матеріалом. Його "Школа гри на гітарі", написана, мабуть, у 40-х рр. XIX ст., створила добру основу і передумову для подальшого розвитку музичної освіти, а також зумовила необхідність створення в другій половині XIX століття теоретичних розробок та методичних посібників з музично-естетичного виховання школярів. "Школа гри на гітарі" М. Вербицького, рукопис якої має назву "Поученіє хитари ведля Мих. Вербицкого" і зберігається в Львівській науковій бібліотеці ім. В. Стефаника, становила для учнів, педагогів і композиторів основу не тільки практичних, а й теоретичних музичних знань. Із методичного огляду виділимо продуману композитором послідовність викладу тем, які характеризуються логічним рухом матеріалу від відомого до нового, що сприяє якісному засвоєнню теоретичних та практичних знань. Адже М. Вербицький подає не тільки початкові вправи для оволодіння грою на інструменті, а й дає виклад елементарних відомостей з музичної грамоти, коротко, просто і доступно розповідає про ритм, метр, знаки хроматизації, італійські позначення темпів, динаміку, а також розповідає про найпростіші види диригування. Саме тому, як відзначає Й. Волинський, "Школа гри на гітарі" стала першим підручником з теорії музики в Галичині [4, 89].

Крім "Школи гри на гітарі", доцільно відзначити ще його збірник популярних творів для гітари за назвою "Guitarre № 16", який також зберігається в рукописних фондах Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. Педагогічна спрямованість музичних творів цього збірника, як і "Школи гри на гітарі", їх дидактична цінність дають підставу зробити висновок, що М. Вербицький уже в 40-х рр. XIX ст. постає як педагог-музикант, чий практичний досвід збагачував учнів і вчителів потрібними музичними знаннями. Заслуга композитора полягає не лише в піднесенні і розвитку мистецького співу, а визначається його вагомим внеском в теорію і практику музичного виховання, що помітно сприяло росту музичної освіти в західноукраїнському регіоні.

Необхідно відзначити, що найбільшим поштовхом до активної педагогічної, а також просвітницької діяльності композитора стали революційні події 1848 року. Саме вони порушили підвалини австрійської імперії, а нова конституція, скасування панщини створили умови для різних змін у суспільному житті регіону, зокрема в галузі музичного навчання і виховання. Так, під впливом подій 1848 року в Галичині виникають перші аматорські театри, в яких народна пісня та інструментальна музика надає виставам великого блиску і виразності, а також несе в собі ідеї національного відродження і виховання, залучаючи українську молодь до свідомої громадської і культурно-освітньої діяльності. Перший такий театр виник у Коломиї, де о. І. Озаркевич, використовуючи досвід театрів на східноукраїнських землях, у червні 1848 року поставив "Наталку Полтавку" І. Котляревського в переробленому варіанті під назвою "Дівка на виданні, або на милування нема силування" у покутському діалекті. За зразком Коломиї виникли такі ж самі театри у Львові і Перемишлі, "де протягом 1848-1849 рр. було поставлено 15 драматичних п'єс" [5, 9]. Під впливом революційного піднесення М. Вербицький пише музику до таких драматичних п'єс як: "Верховинці", "Козак і охотник", "Процихa", "Жовнір-чарівник" ("Москаль-чарівник" І. Котляревського), "Гриць Мазниця", "Школяр на мандрівці" та інші. Побудовані на народнопісенних інтонаціях, вони відіграли велику просвітницьку роль.

Відтак, народна пісня, яка довший час побутувала в усній традиції, саме завдяки М. Вербицькому зазвучала з театральної сцени. І хоча існування театру було недовготривалим, – на 1848-1849 рр. припадає його зародження і кульмінація розвитку, – все ж він залишив помітний слід не тільки в історії галицької сцени, а й у становленні та утвердженні українського музичного мистецтва в західноукраїнському регіоні. Це підтверджують висновки праць ряду дослідників. Особливої уваги заслуговують спостереження М. Загайкевич, яка відзначає, що театр "був яскравим виявом національного відродження в Західній Україні. Тоді, коли офіційною мовою в школах і установах була німецька, коли інтелігенція вживала переважно польську мову, а в літературі, що складалася в основному з церковних творів, панувало "язичіє", зі сцени театру залунала чиста і дзвінка народна мова, мова десятків тисяч простих трудящих людей" [5, 12].

Отже, культурно-освітній рух 1848-1849 рр. давав надії на подальший розвиток і відродження української нації, на створення рідної школи, де поряд з іншими предметами, можна було б навчатися і музики – одному з важливих засобів у вихованні школярів. І хоча на початку 50-х років XIX ст. подальший хід демократичних перетворень був призупинений новим походом австрійського абсолютизму, – розпущено Головну Руську Раду (1851), відновлено орден єзуїтів (1852), скасовано обов'язкове вивчення української мови в гімназіях (1856), – революційні події 1848 року продемонстрували значні потенційні сили в українському середовищі, де лідерство тримало галицьке духовенство. Кращі представники, до якого належав і М. Вербицький, не стояли осторонь народної справи, а були активними піонерами національного відродження.

Період, протягом якого працював композитор разом з І. Лаврівським, в історії української музики називається перемиським і триває він до 1873 року, тобто до завершення життєвого шляху І. Лаврівського.

Новим поштовхом просвітницької діяльності та формування національних основ музичного навчання і виховання стали 60-і рр. XIX ст., які ознаменували собою появу нових композиторів. Поряд з М. Вербицьким, розпочинають свою працю А. Вахнянин, П. Бажанський, С. Воробкевич. Це був період, що характеризувався особливим прагненням боротися за національне відродження й виховання. Підтвердженням цьому є те, що вперше в Галичині до стін навчальних закладів проникають твори Т. Шевченка, а також міцнішають зв'язки з Східною Україною. "У 1861 році, – писав А. Вахнянин, – завітали у руську духовну семінарію вперви твори Шевченкові, а з ними і деякі збірки українських народних пісень, як А. Коціпінського. Ми пізнали окремий характер мелодій, вельми відрубний від німецьких або на німецький лад скомпонованих" [2, 3].

Саме тоді в Галичині виникає ще одне політичне угрупування, яке увійшло в історію під назвою "народовці". Всю свою силу і енергію ця партія спрямовує на відновлення коріння української нації, відродження культурної спадщини свого народу, культивування і пропаганду української мови і літератури. І. Франко, даючи характеристику "москвофілам" і "народовцям", писав: "Основа обох наших партій – одна і тота сама, а різниця між ними чисто формальна. Чи одна має верх, чи друга – для народу користь з цього ніяка" [11, 27].

Не менш важливим поштовхом у розвитку українського музичного мистецтва і формуванні основ мистецького навчання та виховання мав приклад інших народів австрійської монархії – чехів, німців, передусім поляків, які твердо стали на шлях національного відродження. Так, під їх безпосереднім впливом 15 листопада 1861 року у Львові було засноване товариство "Руська Бесіда", яке взяло на себе турботи про організацію українського театру, а також музичних вечорів. Ініціатором його створення був Ю. Лаврівський – віце-маршалок галицького сейму. У концертах, які почало організовувати це товариство, все частіше з'являються твори М. Вербицького.

Необхідно відзначити, що музично-освітня діяльність М. Вербицького у 60-х рр. XIX ст. стає особливо помітною. Відчуваючи почуття обов'язку і відповідальності перед своїм народом, композитор написав статтю, яка в 1863 році була надрукована в літературному збірнику "Галичанин" під назвою "Про спів музичний". Стаття М. Вербицького, в якій він виступає зі спогадами про музичну школу в Перемишлі від початку її заснування і до занепаду в 50-х рр. XIX ст., стала важливим історичним документом, де відображено процес становлення і розвитку музичної освіти в Галичині. В ній композитор виступає як передовий музикант, який вболіває за долю музичного мистецтва. Професійна музична освіта – ось що, на думку композитора, є необхідною умовою подальшого розвитку мистецького навчання і виховання. Таким чином, стаття М. Вербицького "Про спів музичний" була цінним документальним матеріалом, яка, разом із публікаціями Й. Левицького (перемиського) і Й. Левицького (покутського) [7], становила взаємодоповнюючий нарис про першу українську музичну школу в Галичині. Вона давала можливість глибше зрозуміти причини, що призвели до заснування цього закладу в Перемишлі.

Отже, просвітницька праця М. Вербицького в 60-х рр. XIX ст. була зумовлена тодішніми суспільно-політичними подіями. Безперечним є той факт, що композитор-патріот, стоячи на позиціях національного відродження, постійно замислювався про особистий внесок у боротьбу за народну справу. Саме тому була написана музика до пісні на слова П. Чубинського "Ще не вмерла Україна", яку він створив у 1863 році і "не припускав, що вона так скоро спопуляризується, що стане національним гімном, що залунає скрізь на просторах Великої України і врешті стане офіційним гімном української держави" [9, 166].

Важливою подією в культурному житті Галичини було відкриття 28 березня 1864 року у Львові музично-драматичного театру, який дав вагомий поштовх розвиткові українського музичного мистецтва. Цей важливий осередок стає центром народної просвіти, де вокальна та інструментальна музика у поєднанні з літературним текстом стають важливим виховним чинником і засобом боротьби за національне відродження рідного народу. "Чим є школа для молоді, – писав Ю. Лаврівський, – тим є театр для всього народу, бо кінцевою його метою є не розвага, а гуманітарне і моральне виховання" [4, 58]. На посаду директора і головного режисера був запрошений із Східної України О. Бачинський, який прибув до Львова зі своєю дружиною Т. Бачинською (відомою акторкою) і разом створили театральну трупу. Необхідно відзначити, що при організації театру його керівництво велику увагу приділяло музиці, яка надавала виставам яскравого національного забарвлення. Отже, театр значною мірою впливав на розвиток вітчизняного виконавства та музичної освіти в Галичині. М. Вербицький та І. Лаврівський відразу починають брати активну участь в його роботі. Саме на них керівництво театру покладало надії щодо можливості заповнення репертуару оригінальною музикою.

Першим на заклик написати музику до драматичних п'єс відгукнувся М. Вербицький, який надіслав свої народні оперети, створені ще у 1848 році, чим частково заповнив репертуар новозаснованого театру. Однак бажання придбати нові драматичні твори, які були б взяті з життя українського народу і писані чисто народною мовою, змушує правління "Руської Бесіди" оголосити конкурс на кращий драматичний твір. Це стало заохоченням для багатьох письменників і вони з енергією взялися до роботи. Музичне оформлення зобов'язалися писати М. Вербицький та І. Лаврівський. Наслідки конкурсу були оголошені на засіданні, яке відбулося 30 грудня 1865 року. Із 12-ти драм і 2-ох комедій, присланих на конкурс, першу премію отримала

п'єса І. Гушалевича "Підгіряни" з музикою М. Вербицького. Важливо відзначити, що цінність п'єси визначалась, насамперед, музичним оформленням, тобто конкурс приніс успіх композиторові, а не драматургу. Крім "Підгірян", М. Вербицький в цей період написав музику до п'єс "Галя", "Не до любові", "В людях ангел не жона, вдома з мужем сатана", "Вдовичка", "І гроші нінащо, як розум ледащо" та інші, які заповнили репертуар і користувалися неабиякою популярністю у глядачів.

Важливо відзначити той факт, що педагогічна діяльність М. Вербицького стає прикладом для багатьох галицьких композиторів, які, всупереч сімейним традиціям, після закінчення духовної семінарії працюють вчителями музики і докладають багато сил і енергії задля розвитку музичного навчання та виховання в регіоні.

У 60-х роках XIX століття особливою популярністю користувалися твори Т. Шевченка. І першим, хто звернувся до поезії Кобзаря, був М. Вербицький. Це ще раз підтверджує той факт, що композитор, виконуючи душпастирські обов'язки у віддалених Млинах на Яворівщині, все ж не стояв осторонь народної справи, а впевнено відстоював ідею національного відродження. Написаний ним "Заповіт" на слова Т. Шевченка і виконаний на концерті, присвяченому сьомій річниці смерті поета в 1868 році у Львові, зайняв почесне місце в репертуарі хорових колективів учнівської молоді. Крім М. Вербицького, музику до "Заповіту" написав і М. Лисенко. Перебуваючи 1867 року проїздом у Львові, він познайомився з В. Барвінським і на його прохання написав цю композицію, яка була призначена для першого шевченківського концерту у Львові. Відтак, на львівському концерті 1868 року було виконано два "Заповіти" з музикою М. Вербицького і М. Лисенка, і саме з цього часу зміцнюються зв'язки М. Лисенка із Галичиною, які триватимуть впродовж другої половини XIX – початку XX століття.

Необхідно відзначити, що учнем М. Вербицького був відомий композитор В. Матюк. Познайомившись із М. Вербицьким у лікарні, він зав'язує з ним знайомство і уважно прислуховується до його порад. М. Вербицький, перебуваючи в цей час на лікуванні у Львові і відчуваючи, що залишилось йому жити недовго, замислюється над долею українського музичного мистецтва і всі свої сили в останні роки життя віддає педагогічній праці. Даючи уроки гармонії В. Матюкові, композитор "охоче виправляв його твори і вказував на гармонічні помилки, при цьому пророкував йому, що при наполегливій праці стане добрим композитором" [1, 68].

Другим учнем М. Вербицького був О. Сінкевич, який, навчаючись у 1865-1869 роках у Львівській духовній семінарії, керував хором цього закладу. Даючи йому уроки в 1869 році, композитор радів музичним успіхам учня і, зокрема, говорив: "Тепер Галицька Русь по моїй смерті забезпечена, так як в нім буде мати свого композитора" [10]. Однак надії М. Вербицького не справдилися. Цей талановитий учень передчасно помер у 1870 році в Стрию.

Незадовго до своєї смерті М. Вербицький звертається до громадськості зі статтею "О твореніях музикальних, церковних і мірскіх на нашей Русі", в якій сміливо висунув завдання організації української професійної музичної освіти в Західній Україні. Композитор стверджує, що відсутність вищої музичної школи в регіоні є гальмом у розвитку національної музики, тому і ставить вимогу створити такий навчальний заклад, у якому, "подібно музичній консерваторії в Празі чеській, можна буде навчатись, між іншим, і мистецтву композиції творів..." [3, 1].

Отже, М. Вербицький до кінця своїх днів серйозну увагу приділяв питанням музичного навчання і виховання. Він стояв на позиціях розвитку національної музики. Його музично-педагогічна діяльність є яскравою сторінкою в історії західноукраїнської музики.

Загалом становлення і розвиток музичної освіти та виховання в Галичині були зумовлені процесом національно-культурного відродження. Політика національного і духовного поневолення галицького населення в першій половині XIX століття зіткнулась із зростаючим опором національного руху, в якому, поряд з визначними освітніми діячами, активну участь брав і перший галицький композитор М. Вербицький.

М. Вербицький став носієм високої національної свідомості, організатором цілеспрямованої, громадсько-політичної і культурно-просвітницької роботи, а також сприяв збагаченню змісту музичної освіти національним елементом. Саме він показав, що музика наша варта того, щоб її культивувати.

Використані джерела

1. Біликовський І. Віктор Матюк // Ілюстрований музичний календар. – Львів, 1906. – С. 65-73.
2. Вахнянин А. Спомини з життя. – Львів, 1908. – 138 с.
3. Вербицький М. О твореніях музикальних, церковних і мірскіх на нашей Русі // Слово. – 1870. – Ч. 38. – С. 1.
4. Волинський Й. Музична культура Галичини 60-х років XIX ст. // Живі сторінки української музики. – К. : Наукова думка, 1965. – С. 55-120.
5. Загайкевич М. М. Вербицький : Нарис про життя і творчість. – К. : Держ. видав. образотворч. мистецтва і муз.л-ри УРСР, 1961. – 52 с.
6. Історія української музики: В 6 т. – К. : Наукова думка, 1989. – Т. 1. – 448 с.
7. Йосиф з Болшова. З Покуття // Зоря Галицька. – 1853. – Ч. 39. – С. 463-464; Ч. 41. – С. 476-477; Ч. 42. – С. 488-489.
8. Левицький Й. Історія введенія музыкального пінія в Перемишли // Перемишлянин на рік 1853. – С. 81-90.
9. Лисько З. Повстання нашого національного гімну // Українська музика. – 1938. – Ч. 9. – С. 166.
10. Сінкевич І. Начало нотного пінія в Галицькій Русі // Бесіда. – 1888. – Ч. 4. – С. 46.
11. Франко І. Критичні замітки о галицькій інтелігенції // Франко І. Твори в двадцяти томах. – Т. XVI. – К., 1955. – С. 23-46.

УДК 792.071.2.027(450)

Анастасія Володимирівна Архангородська
аспірантка Національної музичної
академії України імені П. І. Чайковського

МУЗИКОЗНАВЧІ ТА КІНОЗНАВЧІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДРАМАТУРГІЧНИХ ФУНКЦІЙ КІНОМУЗИКИ: історіографія питання

Стаття присвячена аналізу музикознавчих та кінознавчих інтерпретацій драматургічних функцій кіномузики. У процесі аналізу літератури були виявлені різноманітні підходи до засобів їх класифікації та систематизації. У полі зору автора – наукові праці з проблем кіномузики – від радянських та західних авторів 30-х років XX століття до сучасних розвідок українських науковців.

Ключові слова: *драматургічні функції, інтерпретація, кіномузика, кінематограф, електронний синтез звуку.*

In the article deals with musicological and cinematological interpretations devoted to dramaturgic functions of film-music. During the review of literature were found varying approaches of classification and systematization. In the author's view-known works the 1930s of the twentieth century, Soviet and Western authors until contemporary explorations Ukrainian scientists.

Keywords: *dramatic function, interpretation, film music, cinema, electronic sound synthesis.*

Серед усіх існуючих видів мистецтв кіно є наймолодшим. За короткий період часу (з кінця XIX століття до наших днів) – від феномена рухомої фотографії до звукового, кольорового, "об'ємного" – мистецтво кіно зайняло гідне місце в колі інших видів мистецтв. Відомий мистецтвознавець Г. Юренєв у рецензії до книги Е. Кракауєра "Природа фільму" [11] зазначив, що "за стрімкістю розвитку кіно нагадує скоріше не мистецтво, а нові галузі науки – атомну фізику, електроніку, космонавтику" [11, 3].

Кількість літератури, присвяченої кіномузиці, настільки значна, що вимагає систематизації об'ємного інформаційного масиву. Думки про галузь, яку ми досліджуємо – драматургічні функції кіномузики – знаходимо у Б. Балаша ([2], [3], [4]), О. Дворниченко [5], З. Кракауєра [11], З. Лісси [12], Е. Фріда [15], М. Черьомухіна [17] та інших. Праці цих дослідників дають найрізноманітніші інтерпретації драматургічних функцій кіномузики. Погодимося з музикознавцем Зоф'єю Ліссою, автором написаної майже півстоліття тому "Естетики кіномузики" [12], у тому, що менш поглиблено й об'єктивно, часто помилково висловлюють свої судження про роль кіномузики кінотеоретики: найчастіше вони зовсім не надають значення музиці у фільмі.

Перші роботи про звукове кіно – це пророчі висновки режисерів, які зверталися до цієї проблеми ще до появи у світовому кінематографі фільмів зі звуком (критик Еміль Вьюєрмо, П'єр Сиз, Бела Балаш та інші). Новий винахід лякав більшість режисерів і теоретиків усього світу, поява звуку означала для них кінець кіномистецтва. Іншу, позитивну, точку зору підтримували бізнесмени, комерсанти, для яких нове відкриття було досить прибутковим засобом. Цю проблему широко і реалістично описує Рене Клер у своїй книзі "Роздуми про кіномистецтво" [9], намагаючись об'єктивно оцінити становище кіномистецтва в капіталістичному світі. Однак з часів появи звукозаписних пристроїв, коли звук увірвався у фільм і захопив у свої мережі повністю всю кіноіндустрію, багато з тих, хто критично ставився до спокусливого нововведення, змінили своє ставлення до звукового фільму. Бела Балаш, наприклад, повністю спростував власну точку зору у книзі "Фільм, становлення і суть нового мистецтва" [4], що з'явилася тридцять років потому, у 1961 році. Це були висловлювання Б. Балаша про естетику та філософію кіномистецтва, які не втратили своєї цінності понині.

Також великої уваги заслуговують праці Жака де Баронселлі ("Пантоміма, музика, кінематограф"), Кароля Іжіковського, праці визнаних класиків кіно С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна, І. Іоффе, А. Андрієвського, С. Богуславського та багатьох інших, які докладно проаналізовані у фундаментальній праці З. Лісси [12]. З тих пір дослідження кіномузики стало одним із найактуальніших напрямків у мистецтвознавстві. Її проблеми розглядаються багатьма режисерами, кінотеоретиками, культурологами, музикознавцями, мистецтвознавцями і критиками у всьому світі.

Обговорення питання про те, яка музика або які музичні твори повинні використовуватися у фільмі, знаходимо ще в роки Першої світової війни, коли в колонках різних спеціальних журналів регулярно пропонувалися як критичні, так і практичні поради для музикантів, які супроводжували "німий" фільм. У дискусіях більш інтелектуального роду з'ясувалось, що іноді досить інтерактивно сторінки про музику орієнтувалися на британські та американські періодичні видання наприкінці 1930-х років. Відновлення інтересу почалося у 1980 році хвилею статей та книг, які писали не тільки музикознавці, але й наукові діячі, які пройшли навчання в літературній критиці та зайняли нове поле кіно-медіадослідження. В останні роки інтелектуальна дискусія помітно прискорилася: вона має місце в академічних конференціях, в нових журналах і книгах, присвячених темам кіномузики.

© Архангородська А. В., 2013

Важливо підкреслити, що на сьогоднішній день найграндіознішою роботою, яка містить в собі найбільш повно і детально розглянуті та проаналізовані компоненти драматургічних функцій музики в кіно, є вищезгадана книга З. Лісси "Естетика кіномузики". Б. Ярустовський у своїй рецензії називає її аналізом драматургічних функцій музики у фільмі, а назву книги вважає трохи невідповідною, але проте погоджується з автором, що систематизувати методи візуальної та звукової сфер фільму означає висвітлити естетику кіномузики. "...Розкриваючи драматургічну роль музики в процесі розгортання головної сфери впливу фільму – візуального ряду, ми в кінцевому рахунку пізнаємо її естетику, принцип піднесення позитивного і викриття негативного в образній системі кінофільму. Та обставина, що проф. Лісса не обмежується зведенням практичних прийомів використання музики у фільмі, класифікацією різних сполучень візуального та звукового рядів, а осмислює це все з точки зору естетичного ефекту, стилістики, психології сприйняття і творчості, лише підтверджує можливість і такої назви книги" [12, 5].

Окрема глава "Естетики кіномузики" З. Лісси за назвою "Функції кіномузики" і викладений у ній матеріал є найціннішим за своїм якісним наповненням і найбільш широко розкриває питання драматургічних функцій у кіномузиці, а також систематизує і структурує основні аспекти даної проблематики за допомогою докладного аналізу численних прикладів світового кінематографу починаючи з 1930-х років XX ст. У цій праці зустрічаємо близько двадцяти дефініцій драматургічних функцій кіномузики. Перерахуємо ті з них, які, на нашу думку, відіграють найважливішу роль у кінофільмі:

1. Про сутність ілюстративності в кіномузиці;
2. Музика, що підкреслює рух;
3. Музична обробка реальних шумів;
4. Музика як уявлення зображуваного простору;
5. Музика як уявлення зображуваного часу;
6. Деформація звукового матеріалу;
7. Музика як коментар у фільмі;
8. Музика у своїй природній ролі;
9. Музика як засіб вираження переживань;
10. Музика як основа відчування;
11. Музика у функції символу;
12. Музика як засіб, що передбачує дії;
13. Музика як композиційно об'єднуючий фактор;
14. Поліфункціональність і багатоплановість звукової сфери;
15. Функція звукових ефектів;
16. Функція мови в кіно.

Спроби систематизації драматургічних функцій кіномузики були зроблені ще до появи "Естетики кіномузики" З. Лісси. Таку класифікацію ми знаходимо у І. Іоффе у книзі "Синтетичне вивчення мистецтва та звукове кіно" (видання 1937 року) [7]:

1. Синтезуюча музика (музика утворює єдність з кінокадрами, підкреслюючи і доповнюючи його).
2. Музика діє з кадром, але зберігає при цьому свою самостійність.
3. Музика перетинається зі змістом кінокадру.
4. Музика діє всупереч змісту кінокадру.
5. Музика слугує сполучною ланкою між кадрами і т. д.

У 1945 р. у книзі "Мистецтво Кіно" [3] Б. Балаш також робить перші спроби систематизації:

1. Ілюстративна музика, яка дає додаткову характеристику показаного в кадрі предмета подібно книжковій ілюстрації.
2. Музика, що функціонує як "предмет" дії, що викликає відомі уявлення і рухає вперед дію.
3. Музика як складова предмета конфлікту у фабулі і основа сценарію.
4. "Драматургічна" музика, яка характеризує героїв фільму, надає певний відтінок дії, може бути вставкою в дії або може характеризувати щось, що не показується в кадрі.

Схожі систематизації знаходимо й у більш пізній роботі 1960 р. – "Теорії кіно" кінотеоретика З. Кракауєра.

Систематизація, яку пропонують інші автори (наприклад, М. Черьомухін [17]), спрямована переважно на аналіз практичного застосування звукового фактора або принципів монтажу звуку. Він перераховує такі способи застосування звуку, як:

1. Звук, що роз'яснює ситуацію.
2. Звук як тло і звук у фоні.
3. Звук як пружина дії.
4. Звук як протидія з іншими слуховими елементами і т. д.

Е. Фрід у книзі "Музика в радянському кіно" [15] поділяє усі форми застосування музики в кіно на ті, які беруть участь у розвитку дії, характеристиці образу, ситуації, і ті, які сприяють опоетизуванню твору, підкреслюючи емоції. Подібну інтерпретацію, коли драматургічні функції не класифікуються докладно, зустрічаємо у таких авторів, як О. Дворниченко [5], Б. Кац [8], Н. Колесникова і А. Петров [13], І. Корганов і Т. Фролов [10] та багатьох інших. У літературі такого роду основна тенденція у викладі матеріалу – це широке охоплення проблем, розгляд кіномузики без чіткої систематизації, де схрещуються найрізноманітніші аспекти, які постають як підсумок накопиченого досвіду композиторської та кінознавчої практики.

На жаль, на сьогоднішній день проблемі драматургічних функцій музики у кінематографі не приділяється належна увага, хоча вона по-новому постає в сучасній ситуації. Перш за все це пов'язано з розвитком кіномистецтва в цілому, його нескінченною різноманітністю художніх і функціональних можливостей. Кіно наших днів у всіх задіяних ньому структурах вже абсолютно неможливо порівняти з кінострічками минулого століття. Ось що пише сучасний кінотеоретик Л. Худякова: "На наших очах кінематограф відходить від принципу відображення "фотографічного" зображення, концентруючись на принципі моделювання дійсності шляхом експериментування зі штучною реальністю. Перехід сучасного кінематографа від принципу репрезентації до переважної симуляції викликає необхідність нового осмислення природи кінематографа, його глибинних підстав" [16, 91].

Як відомо, у кіномузиці використовуються найрізноманітніші стилі та жанри: в дії одного фільму ми можемо почути академічну музику (сучасну авторську, твори світової класики або композиторську стилізацію), джаз, рок, а також іншу естрадну і альтернативну музику. При цьому традиційні музичні інструменти починають поступово заміщатися більш складними механізмами – електронними та електроакустичними музичними інструментами. Ця тенденція посилюється з розвитком технічних засобів екранної культури аж до теперішнього часу. Все частіше в наше століття в кіно використовують музику авангардистського напряму, а також електронну і електроакустичну експериментальну музику, часто фільм озвучується за допомогою так званого саунд-дизайну. У зв'язку з такою інтеграцією низки композиторських прийомів у кіномузиці виникає питання: чи породила нові драматургічні функції поява нових засобів виразності, зокрема в особі електронної музики? Книга З. Лісси містить главу "Електронна та конкретна музика в кіно". Але у цьому розділі не йдеться про драматургічні функції – акцентується естетична сторона у поєднанні музики з кадром. Також не реалізувалося у праці З. Лісси питання про драматургічні функції шумомузики в кіно (у цьому плані великий інтерес викликають фільми режисера Девіда Лінча "Голова-ластик" ("Eraserhead") 1977 року та "Шосе в нікуди" ("Lost Highway") 1997 року, які мають повністю звукошумове оформлення – вони залишаються актуальним предметом детального дослідження; або кіно групи режисерів Догми 95 (нової хвилі датського кінематографа). Ексклюзивність у незвичайному підході до роботи зі звуковим матеріалом демонструє, на нашу думку, український фільм "Мамай" режисера О. Саніна з електронною музикою А. Загайкевич (2004) [1].

У плані аналізу електронних функцій кіномузики цікавою є одна з останніх праць І. Стецюка і М. Абакумова "Третій напрямок і музика Е. Артем'єва", видана 2005 року [14]. Автори апелюють до дослідження З. Лісси; в їхньому аналізі кіномузики Е. Артем'єва відчувається абсолютно традиційний підхід до аналізу музики в кіно.

Мистецтво кінематографу вдосконалюється з кожним днем. За рахунок інтегрування сучасних комп'ютерних технологій в першу чергу змінюється режисерська і ускладнюється операторська праця, робота монтажера і звукорежисера. У зображенні візуального образу дедалі частіше застосовуються цифрові технології 3D, при цьому необхідно враховувати, що відтворення тривимірного контенту, за прогнозами, незабаром буде доступним для глядачів у домашніх умовах. Усе це змушує композиторів замислитись над тим, які нові звукові фактури, функціонування та смислове навантаження кіномузики будуть відповідати сучасному кінополотну. Можливо, тільки різноманітні засоби електроакустичної музики дозволяють композиторам – авторам музики кіно – на сьогоднішній день зробити спроби удосконалення озвучування фільмів, переважно використовуючи нові види синтезу звуку (гранулярний синтез звуку, фізичне моделювання). Тому відповідь на питання про народження нових драматургічних функцій кіномузики досить непроста і потребує абсолютно нового підходу в процесі аналізу музики у тих зразках кінематографу, які залишились поза увагою дослідників (численна кількість фільмів культових режисерів, а також сучасні кінематографічні напрямки). З огляду на це книги І. Іоффе, Б. Балаша, О. Дворниченко, Б. Кац, З. Лісси, Н. Колесникової та А. Петрова, Т. Корганова та І. Фролова, І. Стецюка та М. Абакумова є найціннішими зразками, що дають фундамент і опору для подальшого вивчення драматургічних функцій кіномузики, можливість теоретично і філософськи осмислити значення кіномистецтва, роль кіномузики в ньому. Дослідження даної проблематики та теоретичний досвід сучасних науковців відкривають перед кінорежисерами і композиторами нові перспективи у виборі найбільш відповідного методу музичного озвучування фільмів. Сучасна теоретична думка про роль і значення кіномузики є запорукою подальшої практичної реалізації зйомок кінострічок та загалом розвитку кінематографу.

Використані джерела

1. Архангородська А. Функції електронної музики у кінофильмі "Мамай" / А. Архангородська // "Часопис" НМАУ ім. П.І. Чайковскього. – 2009. – № 2 (3). – С. 95-98.

2. Балаш Б. Жанровые проблемы музыкального фильма / Б. Балаш // Искусство кино. – 1940. – № 9. – С. 44-51.

3. Балаш Б. Искусство кино / Б. Балаш. – М. : Госкиноиздат, 1945, – 203 с.

4. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства / Б. Балаш. – М. : Прогресс, 1968. – 328 с.

5. Дворниченко О. Гармония фильма / О. Дворниченко. – М. : Искусство, 1982. – 200 с.

6. Демещенко В. Кіно як синтез мистецтв: звук і музика... : монографія / Віолета Демещенко. – К. : НАКК-КіМ, 2012. – 334 с.

7. Иоффе И. Синтетическое изучение искусств в звуковом кино / И. Иоффе. – Л. : 1937. – 412 с.
8. Кац Б. Простые истины киномузыки / Б. Кац. – Л. : Советский композитор, 1988. – 232 с.
9. Клер Р. Размышление о киноискусстве / Рене Клер. – М. : Искусство, 1958. – 232 с.
10. Корганов Т. Кино и музыка. Музыка в драматурги фильма / Т. Корганов, И. Фролов. – М. : Искусство, 1964. – 350 с.
11. Кракауэр З. Природа фильма / З. Кракауэр. – М. : Искусство, 1974. – 158с.
12. Лисса З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. – М. : Музыка, 1970. – 495 с.
13. Петров А. Диалог о киномузыке / А. Петров, Н. Колесникова. – М. : Искусство, 1982. – 176 с.
14. Стецюк И. "Третье направление" и киномузыка Эдуарда Артемьева (в помощь самостоятельной работе студентов) / И. Стецюк, М. Абакумов. – К., 2005. – 80 с.
15. Фрид Э. Музыка в советском кино / Э. Фрид. – Л. : Музыка, 1967. – 200 с.
16. Худякова Л. Кинематограф и эволюция его интерпретации / Эстетика сегодня: состояние, перспективы // Материалы научной конференции. 20-21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений. СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 1999. – С. 89-91. – Режим доступу: http://anthropology.ru/ru/texts/khudyakova/aestt_36.html
17. Черемухин М. Музыка звукового фильма / М. Черемухин – М. : Госкиноиздат, 1939. – 256 с.

УДК 78.01+781.2

Наталія Олександрівна Цейко
аспірантка Східноєвропейського національного
університету імені Лесі Українки

СОЛОСПІВИ "НЕ СПІВАЙТЕ МЕНІ СЕЇ ПІСНІ…" ЛЕСІ УКРАЇНКИ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XX СТ.: порівняльно-типологічний аспект

У статті здійснено порівняльно-типологічний аналіз солоспівів "Не співайте мені сеї пісні…" в творчості українських композиторів XX ст.; визначено їхні спільні і відмінні риси на музично-інтонаційному рівні, окреслено поле можливостей інтерпретації вірша Лесі Українки у творчості українських композиторів XX ст.; закладено основу жанрово-типологічної структури камерно-вокальних творів українських композиторів, написаних за поезією Лесі Українки.

Ключові слова: *порівняльно-типологічний підхід, звуковисотність, композиція, тематизм, драматургія, ритмо-темп.*

The author proposed comparative-typological analysis of songs "Do not sing me the song…" in the works of Ukrainian composers of the 20th century. He defined the common and distinctive features of this works on the music-intonation level. Author indicated the field of possible interpretations of the poem by Lesya Ukrainka in the works of Ukrainian composers. He laid the foundation of the genre-typological structure of chamber-vocal works by Ukrainian composers, written over the poetry of Lesia Ukrainka.

Keywords: *comparative-typological approach, sounding, composition, thematisme, dramaturgy, tempo-rhythm.*

Поезія Лесі Українки є видатним явищем української літератури. Вона знайшла втілення у низці музичних інтерпретацій. Послужила основою для камерно-вокальних, інструментальних, оперних та балетних творів. Особливості музичного втілення поезії Лесі Українки у камерно-вокальному жанрі є малодослідженими і потребують подальших ґрунтовних студій. Адже, як відомо, поезія Лесі Українки послужила натхненням для багатьох українських композиторів, починаючи від Миколи Лисенка, Якова Степового, Кирила Стеценка, Дениса Січинського, до сучасних – Володимира Рунчака, Віктора Тиможинського, Олександра Некрасова та інших.

Аналізуючи міру дослідження цієї проблеми в цілому, зазначимо, що музикальності поезії Лесі Українки присвячені праці Г. Кисельова ("Сім струн серця (Музика в житті і творчості Лесі Українки) [1], М. Рильського ("Слово про літературу") [3], Л. Яросевич ("Леся Українка і музика") [7], О. Рисака ("Найперше − музика у Слові": Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX − початку XX ст.") [4; 5] та ін. Аналізу музичних творів на вірші поетеси − згадана праця Л. Яросевич [7], робота Л. Хіврич "Про виразність ритмо-темпу в поезії Лесі Українки та про його відтворення в романсах українських композиторів" [6] та ін.

Мета дослідження − здійснити порівняльно-типологічний аналіз солоспівів "Не співайте мені сеї пісні…" в творчості українських композиторів XX ст., визначити спільні і відмінні риси в цих творах на музично-інтонаційному рівні. Знайдене відмінне окреслить те широке поле можливостей інтерпретації вірша Лесі Українки, яке створене українськими композиторами у XX ст. Спільне – послужить основою жанрово-типологічної структури камерно-вокальної творчості українських композиторів, написаних за поезією Лесі Українки.

© Цейко Н. О., 2013

Звертаючись до порівняльно-типологічного підходу [7], вибираємо п'ять камерно-вокальних творів українських композиторів ХХ ст. – Володимира Гайдамаки, Михайла Жербіна, Вадима Кіпи, Віталія Кирейка, Юдіф Рожавської, написані на один і той самий текст Лесі Українки "Не співайте мені сеї пісні…".

Беремо до аналізу твори композиторів другого ряду (термін – А. Цукера) [2]. Це зроблено спеціально для того, щоб можна було яскравіше виявити ознаки впливу на кінцевий результат власне поезії Лесі Українки. Адже композитор, який є дуже яскравою творчою індивідуальністю, як правило, продукує твори, які неможливо "вкласти" у існуючі напрями і школи, тому що він сильніший і вищий впливів і "правил", дуже самостійний у своїй творчій діяльності. На прикладі творів композиторів першого ряду, очевидно, не доцільно проводити компаративні дослідження. Натомість твори композиторів другого ряду є ідеальним матеріалом для компаративістських досліджень. Адже вони значно більше, ніж їхні геніальні сучасники відображають свій час, розповсюджені у його інтонаційних практиках тенденції і закономірності. Вони також більше залежні, як вже було сказано, від літературного першоджерела у своїх творах, тим більше, коли ми говоримо про постать такого масштабу, як Леся Українка.

Ми свідомо обрали також композиторів різних за своїм професійним амплуа. Це здійснено з метою якомога більш точно відобразити всю різноманітність і багатошаровість музично-культурного процесу в цьому аспекті. Коротко пояснимо. Віталій Кирейко – професійний композитор, для якого Леся Українка − особливо важливе джерело творчості в різних жанрах, і великих, і малих, з яким пов'язані найвищі досягнення митця. Юдіф Рожавська – професійний композитор, що спеціалізується на пісенному жанрі. Вадим Кіпа – професійний композитор, проте передусім піаніст, а лише після того композитор. Михайло Жербін – професійний композитор, проте інженер-конструктор за основним видом діяльності. Володимир Гайдамака – композитор-аматор, інженер конструктор за фахом. Всі, за винятком Жербіна і Гайдамаки, − випускники Київської консерваторії (Жербін – випускник Ленінградської, Гайдамака – без фахової музичної освіти). Вважаємо, що ці дані, а також характер творчої діяльності (як наприклад, еміграція Кіпи, або поєднання діяльності науковця-інженера і композитора, як у Жербіна і т. ін.), поза сумнівом, впливають на кінцевий творчий результат, тобто можуть зумовлювати ті індивідуальні відмінності у інтерпретації Лесиного слова, які будуть виходити за межі типологічної моделі, яку ми шукаємо. Іншими словами, будуть створювати поле ймовірної похибки.

Тепер кілька слів про вірш Лесі Українки. "Не співайте мені сеї пісні…".

Цикл "Мелодії", до якого входить цей вірш, був створений протягом 1893−1894 рр. Він є прикладом інтимної лірики, має риси сюжетності і поетичної музикальності. Сам заголовок свідчить тяжіння автора до синтезу поезії і музики. А кожен з дванадцяти віршів – це переливи душевного стану-настрою героя, зміни почуттів і переживань людини. З їх зміною, рухом змінюється й ритміко-інтонаційна структура вірша.

Другий вірш циклу "Не співайте мені сеї пісні…", як і попередній ("Нічка тиха і темна була"), втілює тужливий, болісний образ-настрій. Ключовий образ вірша – пісня сумная, яка ридає. Пісня (творчість, кохання) – те, що здатне пробудити героїню від сну-забуття (сон – романтичний символ забуття, смерті). Що означають ці образи? Традиційна їхня інтерпретація: сон – уявне, мрія; пісня – дійсність. Це пара протилежностей, на яких побудована семантична структура вірша. Інша пара, яка виконує схожу функцію в цьому вірші – "я сиджу мовчазна" / в мене в серці… пісня рида". Таким чином тут можна говорити про одночасну дію двох опозиційних пар: сон – пісня // мовчання – звучання (ридання). Функція другої при цьому – посилення виразності першої.

Варто звернути увагу і на те, що в такому короткому вірші тричі використане дієслово з часткою "не" ("не співайте", "не вражайте", "не знаєте"), при чому власне таким заперечним є і сам початок вірша. На нашу думку, це посилює тужливий, журливий колорит твору.

З іншого боку, важливий сенс має образ серденька, адже українська поезія і музика, і культура – кордоцентрична передусім. Далі. Образ пісні вказує на прямий і безпосередній зв'язок вірша з музикою, мелодією (як в заголовку циклу), на безпосередні культуро-жанрові витоки цього художнього образу – народна пісня (не арія, і не романс). Але не тільки пісня, а й звучання в серці (ридання) мають власне музичну природу. Адже спонукають згадати такі властиві для поезії Лесі Українки образи, як плач, голосіння, що також мають відповідні аналоги у музичних жанрах – похоронні плачі і голосіння. Синтез всіх цих образів надає віршу глибоко трагічного звучання (тому нам важко погодитися із розповсюдженою в навчальній літературі думкою про те, що цей вірш має риси елегії).

Щодо ритміки вірша. Перед нами основний розмір – тристопний анапест (тридольний розмір), який своєю третністю імпонує таким жанрам, як романс, вальс, баркарола тощо. З іншого боку, ми бачимо певні порушення сталої будови вірша двома речами: по-перше, звертанням до т. зв. перерваного римування, де перший і третій рядки і в першій, і в другій строфі – неримовані, а відтак – тяжіють до верлібра, вільного вірша; по-друге, ті ж самі рядки закінчуються не анапестом, а (і в першій, і в другій строфі) чотирискладовою стопою малого іоніка, що вносить елемент, хай і на короткий час, чотиридольності. Така суперечність кожного разу пов'язана з важливими в семантичному відношенні словами – "пісні", "серденьку", "гадаю", "глибоко". Необхідно також звернути увагу на те, що кожен рядок, кожна стопа починаються двома слабкими долями. Це надає віршу певної імпульсивності, спрямованості вперед, динаміки тощо.

Зауважмо також, що по мірі розвитку вірша кількість опорних, твердих, відкритих голосних – а, о, у, ю, я, зростає, і вони припадають на наголошені склади, тоді як у першій строфі – переважають

загалом більш м'які, прикриті − е, і, ї, и, є (22 таких в першій строфі супроти 15 – в другій). На нашу думку, це також слугує вагомим фактором драматизації вірша. Також варто зазначити, що зміни відбуваються і у кількості дзвінких та глухих приголосних. У першій строфі це співвідношення 34:19, у другій – 36:13. Збільшення кількості дзвінких приголосних також виконує функцію драматизації художнього образу твору. Крім того, загальне переважання дзвінких приголосних у вірші, на наш погляд, сприяє його звучності, співності, мелодійності на фонетичному рівні.

Тепер, власне, розглянемо, як впливає вірш Лесі Українки на камерно-вокальні твори зазначених вище композиторів, тобто на кінцевий художній результат. Отже, на фонетичному рівні всі п'ять творів написані для сопрано (у Рожавської – для мецо сопрано), охоплюючи діапазон приблизно півтори октави. Це, звісно, зумовлено тим, що у ліричному вірші Лесі Українки мова ведеться від жіночого імені. При цьому найширший діапазон, а відповідно і підстава для твердження віртуозного трактування жанру (як арія) спостерігаємо у творі Кіпи (квартдецтма), найвужчий – у Рожавської (децима), що вказує очевидно на камерність, а також пісенне трактування жанру. Всі композитори без винятку звернулися до мінорного ладу (також вплив сумних образів вірша Лесі Українки), а у двох (Рожавської і Кіпи) тональності взагалі співпали – cis-moll. Необхідно звернути увагу, що загалом діапазон тональних центрів – невеликий (від a до d): це обсяг чистої кварти. Слід зазначити, що, враховуючи традиційну семантику тональності в музиці, саме cis-moll сприймається як найбільш експресивна, гостра і драматична (Рожавська, Кіпа), тональності a-moll і d-moll – як правило, пов'язуються з печальними і скорботними образами (Кирейко, Жербін). І лише h-moll має однозначно похмуру, погребальну семантику (Гайдамака).

На композиційному рівні дві строфи вірша Лесі Українки утворюють три варіанти конструкції. Троє композиторів (Гайдамака, Рожавська, Кирейко) звернулися до куплетно-варіаційної моделі, зрозуміло, згідно специфіки вокального жанру − із фортепіанним вступом і завершенням на тому ж тематичному матеріалі. Необхідно відзначити певні риси симфонізації форми у творі Рожавської. Таке співзвучить із задекларованим в поезії Лесі Українки пісенним жанром, адже народна пісня має строфічну будову і риси варіантного розвитку протягом приспівування всіх строф. Інші композитори (Кіпа, Жербін) орієнтувалися не на народну пісню, а на романс, арію, професійні вокальні жанри. І як результат у творі Кіпи – проста тричастинна форма з розвитковою серединою (для цього йому прийшлося після другої строфи тексту ще раз повторити першу – зробити репризу). А у творі Жербіна – складний період повторної будови з доповненням (також за рахунок повторів окремих фраз другої строфи вірша). Однак необхідно зазначити, що складний період A A1 твору Жербіна також певною мірою може бути розглянутий як такий, що має риси строфічності (на риси періоду орієнтують половинний каданс в кінці першого речення форми). І у Кіпи, і у Жербіна також є фортепіанні вступи і завершення, що свідчить про те, що усі композитори приділили вагому роль фортепіанній партії, надали їй важливої функції у створенні художнього образу. Отже, по великому рахунку, четверо з п'яти творів зорієнтовані на композиційну модель пісні. Чому таке ігнорує Кіпа? Вочевидь тому, що, виходячи з його розу діяльності (піаніст), інструментальна практика є йому природнішою і ближчою. З іншого боку, тричастинну форму можна розглядати і як таку, що має вокальну ґенезу (арія da capo). З цього погляду, всі п'ять творів є спорідненими в композиційному плані.

Звернемося до жанрово-тематичного рівня аналізу вокальних творів. Аналізуючи тематизм, ми прийшли до висновку про те, що у всіх п'яти випадках ми спостерігаємо ознаки пісенного жанру як провідні у виборі художньої концепції розглядуваних творів. Більше того, у трьох з п'яти випадків (крім Кіпи та Рожавської) жанрову основу тематизму складають ті чи інші різновиди народного пісенного жанру (це зумовлено яскравою фольклорністю, народним корінням мови Лесі Українки). Зокрема, лірична народна пісня з рисами романсу і частково вальсу є основою тематизму твору Гайдамаки (секундова репетиція виконує роль фігурації, що відтіняє основну, плавну мелодичну лінію). Епічна пісня, з рисами думи складає основу твору Кирейка. Про це говорять виразні декламаційні інтонації (часто вживана висхідна і низхідна мелодична кварта), октавні дублями у партії фортепіано (що дещо навіть нагадують звучання чоловічого хору), акордова фактура, плагальні гармонічні звороти тощо. Між іншим, у творах Гайдамаки, Кирейка, а також Жербіна народнопісенна основа твору підкреслюється широким використанням арпеджованої фортепіанної фактури, яка наслідує прийоми бандурного (народного) виконавства.

Твір Жербіна спирається на жанрову модель народної балади, оскільки містить водночас і ліричні, і епічні, і драматичні елементи, вільно модулюючи з одного типу висловлювання в інший. Відповідно мовні ознаки усіх трьох типів висловлювання притаманні йому: і гнучкість мелодичного розвитку (лірика), і декламаційні звороти, густа хроматика (драма), і плагальність та діатоніка (епос).

Твір Рожавської позбавлений народного коріння, зате має виразні ознаки елегії, пісенного жанру, поширеного у міському середовищі. Йому властиві камерність (найменший серед усіх за обсягом: всього 28 тактів), хроматика, альтерації, гнучкість ладогармонічного розвитку, поліритмія. Експресивно звучать неодноразово вживані збільшені мелодичні секунди у вокальній партії, що поряд з мовними інтонаціями формують гостроту і напруженість художнього образу твору.

Нарешті, твір Кіпи найменше має відношення власне до народної пісні, хоча пісенні ознаки в ньому проявляються через риси поеми, баркароли і частково міського побутового романсу. Про це свідчать яскрава мелодія тривалого розгортання з виразними інтонаціями зітхання в завершенні кожної фрази, мелодизована тришарова фортепіанна фактура, верхній голос якої вторує вокальній партії, секвентний розвиток теми.

Цікаво, що з п'яти розглядуваних творів, при всій самобутності і оригінальності кожного з них, їх можна розрізнити як такі, що орієнтовані на різні, хоча й близькі між собою, стильові моделі. При цьому моделі народної пісні найбільше відповідає твір Гайдамаки (в т. ч. його паралельна ладова змінність, що відіграє помітну роль у ладотональному плані твору), твір Рожавської – модель Дичко, Кирейка – модель Лисенка, Кіпи – модель Рахманінова, Жербіна – модель Ревуцького. Звичайно таке співвідношення є доволі узагальнюючим і умовним, наголошуємо ще раз на цьому. Проте воно дає можливість зрозуміти і вловити ті тонкі нюанси, які відрізняють ці загалом схожі між собою інтерпретації єдиного пісенного образу. Хочеться звернути увагу на те, що, окрім Кіпи, твір якого витриманий в стилістиці Рахманінова, всі інші демонструють доволі яскраву національну характерність в музично-інтонаційному відношенні. Це дещо неочікувано з огляду на те, що серед п'яти розглядуваних композиторів не Кіпа, який емігрував до Німеччини, а потім США, і був тісно пов'язаний з середовищем української еміграції, творить національно виразний твір (як цього можна було б сподіватися), а раптом Жербін, вихованець Ленінградської консерваторії. Можна припустити, що Кіпа знаходиться певним чином під "чаром" стилістики Рахманінова як піаніст. Але в чому секрет такого стилістичного ходу Жербіна – наразі сказати важко. Цілком можливо, що на цей крок спонукала яскрава національна характерність поезії Лесі Українки.

Говорячи про тематизм, необхідно також звернути увагу, що рухлива і динамічна анапестова стопа вірша Лесі Українки, вочевидь, впливає на те, що в музиці чотирьох з п'яти творів ми маємо справу з т. зв. мотивом ямбічного складу (виняток хореїчний мотив у творі Кирейка), тобто затактовим мотивом, який формує тему і впливає на характер її розвитку в подальшому, надаючи твору особливої динамічності, експресивності, стрімкості тощо.

Розглядаючи вказані твори на інтонаційно-драматургічному рівні, ми прийшли до висновку про те, що характер розвитку, властивий віршу Лесі Українки, а саме нагнітання драматизму в другій строфі, тобто крещендуюча драматургія в цілому, також відобразилася у чотирьох з п'яти розглядуваних творів. Винятком є твір Кіпи. У всіх інших чотирьох творах кульмінація пов'язана із двома останніми поетичними рядками "То ж тоді в моїм серці глибоко // Сяя пісня сумная рида!", хоча й вирішується в кожному з випадків вона дещо по-різному. Так, у творах Гайдамаки, Рожавської, Кирейка одна головна кульмінація, яка створюється через підхід до найвищого звуку, нерідко стрибком уверх на сексту, посиленням гучності, агогічними відхиленнями, ущільненням фактури фортепіано. У кожного є свої індивідуальні особливості: у Гайдамаки – перерваний зворот, у Рожавської – рух мелодії по звуках малого великого септакорда. Водночас у вибудовуванні кульмінації у творі Кирейка важливу роль відіграють точні повтори окремих фраз віршового тексту при музичному варіюванні, що дає змогу посилити напругу розвитку художнього образу. Підхід до кульмінації відбувається з другої спроби/хвилі (перший раз досягається as2, другий – a2). Тому можна стверджувати, що в цьому випадку вірш Лесі Українки бере більш значну участь у розбудові кульмінації. У творах Кіпи і Жербіна ми також бачимо двохвилеві кульмінації, проте на відміну від твору Кирейка, вони обходяться без повторів окремих фраз вірша. І Жербін, і Кіпа будують кульмінації через використання стрибків уверх (в першій хвилі – на сексту, в другій – на октаву). Проте Жербін обходиться лише вказаним вище текстом Лесі Українки, а Кіпа для другої хвилі – повторює текст першої строфи, тому головна думка у нього звучить як "Легким сном спить мій жаль у серденьку // Нащо співом будити його?". Так його художнє рішення вирізняється серед усіх інших. Але необхідно звернути увагу, що всі п'ятеро композиторів, будують таку драматургічну модель, з невеликими відмінностями, за якої текст "То ж тоді в мене в серці глибоко // Сяя пісня сумная рида!" виявляється в зоні головної смислової кульмінації". Це, безперечно, збігається з драматургічними особливостями вірша Лесі Українки (див. аналіз вище). І тому це дає підстави стверджувати, що саме вірш задає характер і темп розвитку дії вокальних творів, розставляючи віхи і акценти у розвитку художнього образу.

Нарешті, що стосується ритмо-темпу (термін – Л. Хіврич). За словами Л. Хіврич, "темп вірша визначається частотою звукових повторів різних масштабів і різної якості. Найбільш визначальними для темпу є частота метричних акцентів і частота зміни тактометричних періодів. Інакше кажучи темп перебуває у зворотній залежності від довжини стоп і віршів. Сюди ж слід включити і ритмо-синтаксичну структуру (характер синтаксичного членування в його співвідношенні з метро-ритмічним членуванням). Дрібний синтаксичний поділ, особливо якщо він збігається з метро-ритмчним, створює швидкий темп поетичної мови" [6, 226−227].

Що ми маємо у цьому відношенні? Дві чотирирядкові строфи строф із трискладовими стопами вірша Лесі Українки дають змогу нам, спираючись на вищенаведену цитату, визначити ритмо-темп поетичного першоджерела як помірний. Власне це підтверджується темповими позначеннями у практично всіх творах. Проте, коли у Гайдамаки, Рожавської і Кирейка – це Moderato від початку і до кінця, то, що цікаво, у Кіпи і Жербіна ми зустрічаємося, фактично, із дзеркальними варіантами ритмо-темпу. Адже твір Кіпи: Agitato. Allegro moderato – у другій строфі: Meno mosso, а твір Жербіна: Andante. Molto espressivo – у другій строфі: Piu mosso. Відтак Кіпа, починаючи швидше, ніж Moderato, приходить до того ж самого Moderato, а Жербін, починаючи повільніше, ніж Moderato, приходить знов до того ж самого Moderato, темпу (звернімо увагу !), зумовленого ритмо-темпом вірша Лесі Українки.

Ще більш цікаво те, що саме зіставлення тридольного анапесту та чотиридольного малого іоніка у вірші Лесі Українки, на наш погляд, зумовило дуже цікаве поєднання чотиридольної і тридоль-

ної пульсації у чотирьох з аналізованих вокальних творів. Лише твір Кіпи від початку і до кінця витриманий в розмірі 6/8, що, на наш погляд, відповідає третності основної анапестової пульсації вірша Лесі Українки. А всі інші композитори поступили складніше. Вони відобразили так чи інше суперечність ритмічного пульсу 3:4. Зокрема, у Гайдамаки – це діахронічне співвідношення ¾ − у вступі і завершенні твору, а 4/4 – сам твір, його основна частина. У Жербіна – це при постійному розмірі 4/4 в другому реченні форми – витримана пульсація тріолями у фортепіано. У Рожавської – панує постійна внутрішня суперечність чотиридольності і тридольності оскільки розмір зазначено як 4/4 (12/8), що означає хитkість, змінюваність якості самої долі протягом твору. Нарешті, Кирейко вживає найжорсткіший засіб конфлікту три- і чотиридольності. Це поліметрія. Зокрема, в другій строфі (Maestoso) партія вокалу викладена у розмірі 12/8, а партія фортепіано – у 4/4. Всі ці прийоми покликані: по-перше, відповісти на завдання, поставлені поетичним першоджерелом, по-друге – динамізувати художню форму.

Отже, у результаті проведеного внутрішньовидового політекстового (за класифікацією Юрія Чекана [7]) порівняння ми прийшли до висновку, що вірш Лесі Українки послужив не тільки канвою для вокалу, як це можна було б думати, а й вплинув на всі п’ять аналізованих зразків на інших, глибших рівнях художнього твору – фонетичному, композиційному, жанрово-тематичному, інтонаційно-драматургічному та ритмо-темповому. По-перше, він зумовив те, що всі п’ять творів написані для жіночого голосу, мінорного ладу, і в експресивних тональностях − cis-moll, a-moll, d-moll, h-moll. По-друге, всі вони написані в формах пісенного типу – (три − куплетно-варіаційна, одна − складний період, одна тричастинна (похідна від арії da capo). По-третє, у всіх спостережено яскраві ознаки пісенних жанрів на рівні тематичного змісту (лірична пісня, епічна пісня, дума, балада, романс, елегія, поема, баркарола). По-четверте, переважно всі ці пісенні жанрові ознаки тематизму носять досить виразне національне забарвлення (виняток – твір Кіпи). По-п’яте, анапестові стопа вірша Лесі Українки у чотирьох з п’яти випадків формують ямбічні (чоловічі) мотиви − зерна основних музичних тем творів (як тут не згадати за вислів Франка). По-шосте, крещендуюча драматургія і вірша, і всіх п’яти творів, побудована так, що увесь розвиток творів спрямований до кінця − головної смислової кульмінації "Сяя пісня сумная рида!". По-сьоме, і віршу, і вокальним творам властиві помірний (Moderato) ритмо-темп, але водночас – конфліктність тридольно-чотиридольної пульсації. Отже, по великому рахунку, як бачимо, у аналізованих творах є значно більше спільного, ніж відмінного, причому такого спільного, яке прямо пов’язане із особливостями першоджерела. Такий висновок логічно призводить до твердження про те, що саме вірш Лесі Українки виявляється жанро-, формо-, стиле- і т. ін. – творчим щодо проаналізованих вокальних творів. Є також підстави вважати, що описана ситуація може повторитися і щодо інших поезій Лесі Українки, втілених у творах композиторів другого ряду. Але це вже завдання подальшого дослідження.

Використані джерела

1. Кисельов Г. Сім струн серця (Музика в житті і творчості Лесі Українки) /Кисельов Г. − К. : Муз. Україна, 1968. − 86 с.

2. Композиторы второго ряда в историко-культурном процессе : сб. ст. / [ред.-сост. А. М. Цукер]. − Ростовская гос. консерватория (академия) имени С. В. Рахманинова – М. : Композитор", 2010. – 328 с.

3. Рильський М. Слово про літературу: зб. ст. /Рильський М. − К. : Дніпро, 1974. − 383 с.

4. Рисак О. Музика та живопис у житті Лесі Українки /Рисак О. // Найперше − музика у слові: Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX − початку XX ст. − Луцьк: РВВ "Вежа", 1999. − С. 73−84.

5. Рисак О. Мелодії та барви слова у творчості Лесі Українки / Рисак О. // "Найперше − музика у Слові": Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX − початку XX ст. − Луцьк: РВВ "Вежа", 1999. − С. 85−238.

6. Хіврич Л. Про виразність ритмо-темпу в поезії Лесі Українки та про його відтворення в романсах українських композиторів / Л. Хіврич // Українське музикознавство. − Вип. 9. − К. : Муз. Україна, 1974. − С. 225−236.

7. Чекан Ю. Музикознавча компаративістика: від методу − до науки / Юрій Чекан // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. / [ред. кол. : В. І. Рожок, В. Т. Посвалюк та ін. ; упоряд. О. І. Команда]. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. − Вип. 10. – С. 6−18.

8. Яросевич Л. В. Леся Українка і музика / Л. В. Яросевич. − К. : Муз. Україна, 1978. − 125 с.

Історія

УДК 930.85(477)

Анна Василівна Святненко
кандидат історичних наук, доцент,
професор Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ЖІНОЧИХ ДУХОВНИХ УЧИЛИЩ НА ПРАВОБЕРЕЖНІЙ УКРАЇНІ: друга половина XIX – початок XX ст.

Стаття присвячена науковому аналізу діяльності жіночих духовних училищ православного відомства на Правобережній Україні в другій половині XIX – початку XXст. Досліджуються проблеми становлення мережі зазначених освітніх закладів, визначаються їхні типи, окреслюється характер та якість навчання, з'ясовуються джерела та рівень матеріального забезпечення, аналізується викладацький склад.

Ключові слова: *жіночі духовні училища, Правобережна Україна, Православна церква, освіта.*

The article is dedicated to the scientific analysis of female theological school activities of Orthodox establishment in Right-bank Ukraine in the second half of the XIX−th and the beginning of the XX−th centuries. The attention is paid to the problem of system formation of the above educational institutions, their types are determined, the nature and quality of studies is described, the sources and level of material security is revealed, and teaching staff is analyzed.

Keywords: *female theological schools, Right-bank Ukraine, Orthodox Church*

Одним із пріоритетних напрямів діяльності Православної церкви з давніх часів вважалася освітянська справа. Церковні ієрархи надавали неабиякого значення якісній духовно-моральній освіті, опікувалися нею, розуміючи рівень відповідальності, що покладався на священно- і церковнослужителів як провідників церковної політики, поширювачів освіти й культури. З середини XIX ст. до просвітницької діяльності стали залучати жінок духовного звання, для підготовки яких створювалися спеціальні навчальні заклади. Дослідження і вивчення історії становлення й розвитку жіночих духовних навчальних закладів становить безумовний інтерес для формування цілісного погляду на систему дореволюційної духовної освіти.

Об'єктом дослідження обрано жіночі духовні училища православного відомства. Предметом визначено діяльність Православної церкви у сфері жіночої духовної освіти на Правобережній Україні у другій половині XIX – початку XX.ст. Метою роботи є спроба відтворити й узагальнити основні заходи церковних ієрархів і духовенства щодо створення та діяльності зазначених навчальних закладів.

Праці загального характеру, в яких висвітлювалась історія духовної освіти, з'явились в XIX ст. Це напрацювання Б. Титлінова, І. Знаменського, К. І. Покровського, С. Рождественського, Ф. Бєлявського, П. Орловського, М. Гогоцького. Вони насичені фактологічним матеріалом, дають оцінку заходам церковного керівництва щодо становлення системи духовної освітив. Історії окремих жіночих духовних навчальних закладів присвячені праці П. Копецького, А.І. Шафранського, О.О. Фотинського, М. Гневушева.

Вивченню проблеми сприяли матеріали, надруковані в періодичних виданнях XIX ст. – Київських, Волинських і Подільських відомостях.

Джерельна база дослідження складається з опублікованих розпоряджень синоду, звітів єпархіальних училищних Рад і окремих навчальних закладів, історико-статистичних зведень. У підготовці роботи використовувалися матеріали фондів 127 "Київська духовна консисторія", 707 "Управління Київського навчального округу".

Серед сучасних вітчизняних дослідників, які вивчають певні аспекти функціонування духовної освіти, варто згадати Степаненко Г., Жилюк С., Чиркова О., Гладкій С. Однак окреслена тема не знайшла свого повного відображення в історичній літературі.

Після ліквідація греко-католицької і послаблення римо-католицької Церков на Правобережній Україні відновила свої позиції Православна церква, що на той час являла собою вірного соратника російського царату. Ідеологічний вплив Православної церкви на свідомість місцевого населення здійснювався насамперед через просвітницьку діяльність. Максимально ефективні результати такої діяльності мали забезпечувати священно- і церковнослужителі, які своїм способом життя, моральністю,

© Святненко А. В., 2013

працелюбством, освіченістю отримували б повагу і довіру парафіян і в такий спосіб виконували двоєдине завдання: посилювали авторитет Православної церкви і укріплювали парафіян "в руських звичаях і переконаннях". У створенні позивного іміджу духовних пастирів неабиякого значення надавалося дружинам священників. Вони мали усвідомлювати високе призначення своїх чоловіків, підтримувати і допомагати їм, займатися вихованням дітей, бути добрими господинями і вірними християнками.

Існуюча на середину XIX ст. система духовної освіти передбачала навчання і виховання в ідеологічно витриманому дусі дітей духовенства чоловічої статі. Спеціальних навчальних закладів для жінок духовного звання не існувало, окрім окремих притулків при жіночих монастирях, де утримувалися сироти, коло їх навчання обмежувалося рукоділлям і читанням книг церковнослов'янського друку. В поодиноких випадках заможне міське духовенство віддавало дочок до світських навчальних закладів. Переважна більшість дівчат духовного звання, особливо у сільській місцевості, залишалися неосвіченими, ледь вміли писати свої імена і не відрізнялися від сільського населення.

Проблема підготовки дочок духовенства до місії достойних дружин священиків на Правобережній Україні знайшла вирішення на найвищому рівні. Отже, з 60-х років на Правобережній Україна (в офіційних документах Російської імперії – "Південно-західний край") почала поступово вибудовуватися мережа освітніх закладів для дочок духовенства. Відкриття училищ відбувалося у такій послідовності: в жовтні 1861р. – І Київське жіноче училище духовного звання; в січені 1864 р. – Подільське (у Тульчині) єпархіальне жіноче училище; в травні 1864р. – Волинське (у Житомирі) жіноче училище духовного звання, в липні 1864 р. – Подільське (у Кам'янець-Подільському) жіноче училище духовного відомства; в жовтні 1881р. – Волинське Віталієвське (у Кремінці) жіноче училище духовного відомства; в січні 1886р. – ІІ Київське жіноче училище духовного відомства [4; 16].

Створені училища належали до середніх освітніх закладів і поділялися залежно від фінансування та зовнішнього адміністративного устрою на два типи: духовні училища духовного звання і єпархіальні жіночі училища.

Діяльність перших визначав Загальний статут училищ духовного звання в Західних єпархіях, складений духовно-навчальним управлінням синоду 1863р. Відповідно до нього, училища перебували під покровительством імператриці, були закритими становими закладами і призначалися виключно для доньок священно- і церковнослужителів. Училища мали на меті "виховання дівчат в правилах благочестя Православної Церкви і в руському дусі" [7, 211]. Керівництво жіночих училищ формально належало імператриці, а реально вони підпорядковувалися синодові та частково преосвященному. Гроші на утримання виділялися із спеціальних коштів синоду. Виняток становили Київські училища, котрі отримували допомогу від духовно-навчального відомства по 1500 карб щорічно, повністю існували за рахунок духовенства єпархії [4, 140].

Наказ від 26 травня 1869 р., що ліквідував станову замкненість духовенства в спосіб звільнення дітей православного кліру від належності до духовного звання, спровокував необхідність відкоригувати відповідно назву навчальних закладів. З 1874 р. училища дівчат духовного звання перейменовані на "жіночі училища духовного відомства" [9, 863]. На Правобережній Україні цей статус мали Подільське, Волинське, І і ІІ Київські.

До другого типу училищ належали єпархіальні жіночі училища. Юридичне оформлення цей тип навчальних закладів отримав із затвердженням 1868р. Статуту жіночих єпархіальних училищ [8, 254-261]. Це – середні напівзакрити навчальні заклади, що забезпечували загальноосвітню і педагогічну підготовку дочок духовенства. На відміну від духовних училищ духовного відомства, до єпархіальних училищ приймалися дівчата інших станів з обов'язковою, визначеною місцевим духовенством платою за навчання. Вони перебували у віданні синоду, під безпосереднім управлінням єпархіальних архієреїв і опікування місцевого духівництва.

Випускниці єпархіальних жіночих училищ отримували звання домашніх вчительок. З 70-х років таке звання надавалося й випускницям жіночих училищ духовного відомства, а після 1884р., коли початкова народна освіта остаточно стала прерогативою духовенства, завданням жіночих духовних училищ обох типів стала підготовка вчительок для церковно-парафіяльних та інших народних шкіл.

Щодо внутрішнього управління, змістовного наповнення навчального процесу, характеру виховання, строків навчання обидва типи училищ суттєво не відрізнялись.

Внутрішнє керівництво в жіночих духовних училищ покладалося на учительську Раду. До її складу входили: начальниця училища, інспектора класів і два члени від духовенства, яких обирали на трирічний строк на загально єпархіальних з'їздах духовенства. Даний колегіальний орган мав доволі широке коло обов'язків: складання посадових інструкцій для начальниці, інспектора класів, економа, діловода; розгляд питання щодо прийому, виключення, утримання, розміщення вихованок; забезпечення училища навчальними посібниками; розгляд і затвердження навчальних програм; видача платні посадовим особам, складання і надання єпархіальному архієрею річних звітів з навчально-виховної і господарської частини тощо.

Важливого значення надавалося справі підбору педагогічно-виховного складу училищ. Першою особою визначалася начальниця училища, оскільки вона відповідала за організацію релігійно-морального виховання дівчат. Одна з вихованок так охарактеризувала внутрішній устрій училищ:

"Навчальний заклад, особливо закритий, можна порівняти з державою у мінімальному вигляді. Тут є монарх – начальниця, державні чиновники – наставниці, свої училищні закони і, нарешті, громадяни цієї держави – вихованці" [3, 523].

Щоб отримати посаду начальниці, потрібно пройти трьохступеневе випробування. За умов приналежності до Православної церкви, наявності педагогічного досвіду і відмінних характеристик, обрана єпархіальним з'їздом духовенства кандидатура, погоджувалася з єпархіальним преосвященним і затверджувалася синодом. Попри таку ретельність, інколи траплялися невдалі призначення. Як, наприклад, у Волинському (Віталієвському) єпархіальному жіночому училищі одна із начальниць виявилась далекою від моральних чеснот особою, була причетна до економічної недостачі й усунена з посади [21, 19].

Першими помічницями начальниці у виховній справі, провідниками педагогічних ідей були вихователькі (чи класні дами). Вони майже цілодобово проводили зі своїм курсом, супроводжували дівчат і перебували з ними на молитвах, в їдальні, на уроках, у спальних кімнатах. У складених для вихователькі інструкціях, чітко окреслювалося коло їхніх обов'язків і, зокрема, зазначалось: "…вони повинні у всьому подавати найкращий приклад своїм вихованкам і докладати усіх зусиль щоб Духовне Училище, якому вони присвячують свої здібності і турботу досягало успіху все більше в Духовному вдосконаленню, щоб воно даруючим в ньому благочестям, злагодою, порядком, працелюбством, прямодушністю, щирим почуттям любові християнської і покірності, було – істинно домом Божім, духом якого сповнені вихованки, запроваджували б згодом у власних домах своїх царствіє Божіє і запопадливо поширювали його в майбутньому місці проживання, як прикладом своїм, так і всіма іншими можливими способами" [14, 54].

Вихователькі обиралися начальницею і затверджувалися Радою училища з осіб, що мали достойну освіту і бездоганну поведінку. Після проходження шестимісячного випродування, затверджувалися на посаді єпархіальним архієреєм [Статут 68р.]. Варто зазначити, що у виборі кандидаток перевага надавалася випускницям власних училищ. Так, штат вихователькі Тульчинського училища складався виключно з колишніх учениць духовних училищ Подільської єпархії [13, 42].

Для жіночих духовних училищ протягом тривалого час актуальною була проблема формування викладацького складу. Відсутність коштів не дозволяла училищам мати власних викладачів. Тому запрошувалися особи зі сторони, з інших навчальних закладів, а в жіночих училищах працювали на напівблагодійних засадах. Їхня плата була жалюгідною і становила від 8 до 42 крб. на місяць Чимало викладачів погоджувалося працювати взагалі безкоштовно. Зрештою зарплата викладачам підвищилася: вихователькі одержували 200-300 крб. на рік; викладачі – від 250 до 300 крб. (залежно від кількості уроків); начальниця училища – 500-600 крб. на рік [15, 4-5зв.]. Проте встановлена плата все одно була нижчою, ніж в інших навчальних закладах духовного відомства. Тому комплектування училищ штатними викладачами відбувалося повільно. Як приклад: Волинському (Житомирському) училищу духовного відомства, яке утримувалось за держанні кошти, знадобилося 25 років, щоб мати штатних викладачів з усіх предметів [14, 57].

Чітко встановлювалися вимоги щодо освітнього рівня викладачів жіночих духовних училищ. Згідно з статутом, законовчитель мав мати ступінь магістра чи кандидата. На посади викладачів зараховувалися особи духовні і світські – за наявності атестату про вищу чи середню освіту [11, 36].

У щорічних училищних звітах, які надавалися єпархіальному архієрею, а потім друкувалися в духовних чи світських виданнях, окрім іншого, надавалася інформація про викладачів. Зокрема, із звіту Київського II жіночого училища духовного відомства дізнаємося, що станом на 1908-1099 навчальний рік склад викладачів і вчительок становив 26 осіб. З них вищу духовну освіту мали 9 і світську – 7 осіб; середню духовну – 4 і середню світську – 4 особи. Дві вчительки, без спеціальної освіти, викладали в учили [6, 6-8].

Строк навчання в жіночих духовних училищах становив шість класів з річним курсом в кожному класі чи три класи при дворічному курсі. Поступово всі училища перейшли на шестирічний курс навчання.

Обов'язковим для навчання визначалися предмети: Закон Божий (Священна і Нова історія, Катехізис, докладне пояснення церковного богослужіння та церковного начиння – літургіка і церковний статут), російська і церковнослов'янська мова, словесність та література, російська і загальна світська історія, географія, математика (вся арифметика і елементарна геометрія), фізика, педагогіка, чистописання, церковний спів. До необов'язкових належали: іноземні мови, музика, малювання. Вони викладалися за умов наявності викладачів і бажаючих їх вивчати за додаткову платню. Крім того, дівчата навчалися введенню домашнього господарства, рукоділлю.

Поступово навчальна програма корегувалася, додавалися нові предмети: дидактика, природознавство, космографія, гігієна, гімнастика, основи сільського господарства, французька мова тощо. Проте незмінними залишалися Закон Божий, церковний спів і рукоділля, які вивчалися протягом усіх шести років навчання.

Велика увага надавалася церковному співу. За навчальними планами цьому предмету відводилося 12 год. на тиждень Вихованки співали в храмах і по партесним нотам, і по Побуту, виданому синодом. Окрім хорового співу, дівчати виступали і меншими групами, і поодинці. Вони могли

співати і молебні, і панахиди, при одруженні і хрещені. Вивчалися також патріотичні гімни і канти, народні пісні тощо. З 1886р., за розпорядження синоду, у старших класах училищ вихованок знайомили з прийомами організації півчого хору і керівництвом їм. Для майбутніх вчительок народних шкіл ці знання були необхідними.

Зверталася серйозна увага і на рукоділля вихованок: шиттю, крою платтів, в'язанню і вишиванню візерунків. Згодом їх почали серйозно навчати шиттю на машинках, машинному в'язанню. Всі сукні і білизну старші учениці не тільки повинні були виготовляти для себе, а й для молодших вихованок, для чого відводилося дві післяобідні години. До обов'язків вихованок належало чергування по кухні. Під наглядом вихователькі по господарській частині чергові готували обід для вихованок училища і сніданки для викладачів. Через надмірне навантаження, ця практика була відмінена, хоча чергування залишилося. Вихованки робили підрахунки кількості і вартості продуктів на одну особу, накривали на столи, а у неділю самі готували для всієї групи і для начальниці училища [1, 47]. Вихованки старших класів зобов'язані були доглядати за хворими, вміти користуватися "домашніми" засобами і у разі необхідності надати, до приходу лікаря, першу допомогу.

З огляду на те, що училища готували майбутніх вчительок для народних шкіл, важливе значення надавалося вивченню педагогіки. Для набуття ґрунтовних знань і відповідних навичок, з 80-х років при жіночих духовних закладах відкривалися початкові зразкові школи. Ці школи, влаштовані за типом церковно-парафіяльних, надавали можливість вихованкам старших класів ознайомитися з методичними прийомами викладання предметів й переконатися в професійній придатності. Зразкові школи перебували під наглядом начальниці училища і керівництвом викладача педагогіки [17, 18-20]. Утримання шкіл розподілялося так: 500 крб. щорічно надавалося господарським відділом при синоді, а приміщення, меблі, квартиру з повним пансіоном для вчительки забезпечували училища. Варто зауважити, що на пільгових умовах існували не всі школи при жіночих училищах. Траплялися випадки відмови синодом в асигнуванні коштів на школи, що відтерміновувало час їх відкриття. Наприклад, жіноча зразкова школа при Волинському жіночому училищі духовного відомства заснована тільки в 1888р. в результаті винайдення коштів єпархіальним з'їздом духовенства в спосіб зменшення витрат на інші нагальні потреби. У школі викладали ті ж викладачі, що в училищі, окрім однієї спеціальної вчительки. Відповідно встановлювалася їхня платня. Так, начальниця школи отримувала 200 крб., законовчитель – 200 крб., вчителька – 360 крб., вчитель співу – 140 крб. [14, 72-73].

Для підвищення якість педагогічної підготовки в духовних училищах відкривалися сьомі педагогічні клас. Загальні засадах їх функціонування визначали синодальним Положенням про додатковий педагогічний клас при єпархіальних жіночих училищ [20]. Навчальний курс додаткового класу тривав один рік, чи два, в залежності від наявних можливостей закладу. Однорічний курс призначався для підготовки вчительок в народних школах; курс другого року – вчительок для молодших класів єпархіальних жіночих училищ і церковно-учительських шкіл. Зарахування до 7 класу здійснювалося за такими правилами: без екзаменів приймалися випускниці єпархіальних училищ, а також жіночих училищ духовного відомства, що успішно пройшли загальний училищний курс і зразу подали заяви на навчання. Вихованки попередніх випусків, якщо з моменту закінчення ними училища пройшло менше ніж два роки, за наданням схвальних характеристик про свою поведінку за цей час також приймалися без випробувань. Особи, які закінчили навчання більше ніж два роки зараховувалися тільки після складання ними екзаменів з усіх предметів, що вивчалися в училищі.

Організація занять в зразкових школах вихованок старших класів училищ проводилася на пристойному рівні. Прикладом може бути Волинське (Віталієвське) єпархіальне училище. Заняття вихованок (7 і 6 класів) складалися з чергування по школі і проведенні практичних уроків. Чергові вихованки, по одній з 6 і 7 класів, проводили в школі весь навчальний час. Учениця 7 класу спостерігала за навчальними заняттями, учениця 6 класу – за дисципліною учнів. Після уроків, кожна з вихованок надавали письмовий звіт у вигляді щоденника. У випадку хвороби чи відсутності вчительки, вихованка 7 класу самостійно давала уроки по всім предметам. Окрім чергувань, вихованки 7 класу зобов'язувалися давати в школі по п'ять уроків на тиждень, учениці 6 класу – по одному уроку. Напередодні проведення практичних уроків, вихованка брала матеріали для занять і розробляла його за допомогою викладача. На уроці обов'язково були присутні: викладач предмету, з якого давалося заняття, начальниця училища, вчителька школи, вихователька класу, часто і інспектор класів. Кожний такий урок підлягав ретельному обговоренню, на якому спочатку сама практикантка оцінювала свій урок, а потім викладачі висловлювали зауваження і надавали рекомендації [5, 38-39].

Навчання закінчувалося складанням екзаменів з усіх навчальних предметів і отриманням свідоцтва на право викладання у народних школах. Неуспішні учениці, за згодою училищної Ради залишалися на повторний курс навчання.

Від початку існування духовні жіночі училища не могли вмістити усіх бажаючих в них навчатися. Численні "сльозині прохання" батьків відхилялися, тисячі дочок православного кліру залишалися без освіти. Місцеве духівництво, стурбоване таким становищем, у численних зверненнях до училищних Рад і Преосвященних обґрунтовуючи необхідність відкриття нових училищ чи розширення існуючих, надавали пропозиції щодо шляхів їх вирішення. Справа просувалася доволі повільно, наштовхуючись на вічну проблему відсутності коштів.

Варто зазначити, що серед існуючих на Правобережжі навчальних закладів тільки два, Подільське і Волинське, духовні училища жіночого відомства фінансувалися синодом і частково місцевим духівництво. Решта – перебували на повному єпархіальному утриманні. Джерела їх існування складалися з щорічних і одноразових пожертвувань духовенства, церков, монастирів і окремих, небайдужих до долі училищ, світських осіб. При розподілі коштів, значна їх частина спрямовувалася на розширення училищних приміщень, що давало можливість збільшити штат вихованок. Завдяки цьому кількісний склад училищ незмінно зростав. Так, на час відкриття І-го Київського училища було зараховано тільки 30 дівчат, до Тульчинського – 10, до Кам'янець-Подільського – 29, до Волинського Житомирського – 30, до Волинського Віталієвського у Кремінці – 37 [4, 88,99]. А 1866р. у І-му Київському училищі їх навчалося 125, у Тульчинському – 20, у Кам'янець-Подільському – 60 [19, 20-26]. У 1893 році кількість вихованок Волинського Віталієвського училища збільшилася до 129 осіб, Кам'янець-Подільського – до 183, Тульчинського – до 205 осіб [13, 40, 43;18, 10-11].

Перебування вихованок в училищах відбувалося на безкоштовній і платній основі. В єпархіальних жіночих училищах, кількість перших, визначалася наявністю матеріальних можливостей закладу. Кількість своєкоштних не була сталою, але їх завжди було більше ніж безкоштовних. Так, у Волинському Віталієвському єпархіальному училищі станом на 1909-1910 навчальний рік з 255 вихованок, повне єпархіальне утримання мали 30 дівчат, половинне – 10, на стипендіальні кошти – 4, ще 2 особи користувалися правом на безкоштовне харчування [5, 10]. Хоча на пільгових умовах приймалися виключно діти-сироти, проте таких було значно більше ніж вакансій.

Утримання дітей-сиріт частково здійснювалася за рахунок своєкоштний вихованок, річна платня для яких постійно зростала. Так, у 1860р. у І-му Київському жіночому училищі вона становила 72 крб., в 1866 р. – 77 крб. Внаслідок подорожчання життя і підвищення окладів службовцям, плата у 1875 р. була 90 крб., у 1880 р. – 100 крб., у 1886 р. – 120 крб. [16].

В єпархіальних училищах освіту здобували переважали доньки священно- і церковнослужителів конкретної єпархії (в середньому не менше 85%). Разом з тим приймалися й іностанові (не більше 14%), які сплачували на 60 крб. більше [1, 53].

Жіночі духовні училища духовного відомства, інколи порушуючи правила, приймали на навчання іностанових, з мотивуванням "допомоги братам-слов'янам". У Волинському училищі таких випарків було чотири [14, 68].

Залежності від типу закладу різнилася сума утримання на одну вихованку. Якщо в Подільському і Волинському жіночих училищах духовного відомств, які утримувалися за рахунок синоду, на одну учениці виділялося 134 крб. 11 коп., то в той же час, в єпархіальних училищах – 50 крб. В подальшому суми витрат зростали при суттєвому збереженню різниці [13].

Протягом існування навчальних закладів змінювалися і ускладнювалися умови прийому й вимоги до навчання. Спочатку училищне керівництво при розподілі вакансій керувалася такими міркуваннями: по-перше, пріоритетне право надавалося сиротам; по-друге, дівчині із родини духовенства, сестри якої не навчаються в училищі; по-третє, дотримувалися рівномірного представництво від усіх повітів. Незабаром, за рішенням училищних Рад вводилися вступні випробування, від дівчат вимагалося вміння читати і писати. В подальшому, з огляду на збільшення бажаючих бути зарахованими до училищ, правила стають більш вимогливими. До 1892 р. для вступу в перший клас потрібно було: знати декілька молитов; вміти правильно і вільно читати і переказувати текст, з поясненням складних слів; вміти писати диктант; рахувати в межах перших двох десятків. З окресленого часу екзаменаційні вимоги підвищуються. Дівчата мали бути обізнаними з початками історії релігії, з арифметики вміти рахувати в межах першої сотні і писати їх, знати прості дробі, усно вирішувати задачі в зазначених межах [14, 66].

Для перевірки знань кожні півроку влаштовувались екзамени. Крім того, влітку, перед канікулами, кращі учениці в присутності єпископа і світської місцевої еліти складали публічні екзамени. За успіхи в навчанні дарувалися книжки і надавалися похвальні листи. З 80-х років перехідні і випускні екзамени проводилися наприкінці навчального року. Вихованки, які отримували незадовільні оцінки проходили переекзаменовування. Відраховували з училищ тільки за станом здоров'я. Тільки з 1884 р. вводиться практика за незадовільні оцінки залишати вихованок на другий рік.

Варто сказати, що кількість малоуспішних учениць було доволі багато. Наприклад, у Волинському Віталієвському єпархіальному училищі у 1910р. з 255 учениць, 33 були залишені на повторний курс навчання [5, 17].

На засіданнях педагогічних рад з'ясовувалися причини малоуспішності кожної учениці. У випадку лінощі і не старанності, вихованка отримувана догану і попередження при можливі покарання, як виключення з училища, залишення на другий рік, чи позбавлення безкоштовного утримання. Для допомоги малоздібним вихованкам вводилися посади помічниць вихователько, а згодом інститут пепіньєрок.

Для забезпечення нормального навчального процесу велике значення мали училищні бібліотеки. На перших порах підручників катастрофічно не вистачало. З середини 80-х років сталися позитивні зміни. Бібліотеки поповнюються не тільки підручниками, а й художньою, історичною, науковою, дитячою літературою, періодичними виданнями, картами тощо. Так, на початок XX ст. книгозбірня Волинського Віталієвського єпархіального жіночого нараховувала 1400 примірників, Тульчинського єпархіального училища – 3220 примірників [2, 46].

Поступово впорядковувалися бібліотечні фонди. З 90-х років училищні бібліотеки поділяються на фундаментальні і учнівські. Фундаментальна бібліотека призначалася для викладачів. Нею могли користуватися і вихованки, за умов наявності дозволу від викладачів на отримання конкретної книги. Книги учнівської бібліотеки відповідно до віку вихованок, поділялися на три відділи. Складені каталоги полегшували пошук потрібної книги. Викладачам доручалося надавати рекомендації щодо вибору книжок, а вихователькам – слідкувати, щоб вихованки у вільний час обов'язково читали книжки. Кожній вихованці видавався спеціальний зошит, куди вона писала назви книг, причитаннях протягом тижня і свої враження від них.

З огляду на характер навчальних закладів, насичену навчальну програму і виховні заходи, розпорядок життя вихованок був розписаний по годинах. Для розваг там не залишалося місця. Водночас для вихованок влаштовували просвітницькі поїздки. Екскурсії влаштовувалися до Чернігова, Почаєва, Санкт-Петербургу тощо [21, 10].

Керівництво училищ опікувалося здоров'ям вихованок, побутовими умовами. Класні кімнати, спальні ретельно прибиралися, були теплими, гарно освітленими і зручними. Учениці під наглядом вихователь перебувати на свіжому повітрі не менше двох годин на добу. У випадку захворювання запрошувався лікар-консультант. З часом всі училища мали окремі приміщення для лікарні і штатних лікарів.

Перебуваючи в училищі вихованки забезпечувалися всім необхідним: гуртожитком, харчуванням, одягом, взуттям, підручниками тощо.

На перших порах раціон харчування складався з хліба, чаю, каш. Поступово в повсякденному меню з'явилися риба, шинка, яйця, молоко. Так, вихованкам Волинського жіночого училища духовного звання пропонувалося: на сніданок – чай з білим хлібом і молоко; на другий сніданок: котлети, ковбаса, шинка, яйця, сало, оселедець, кава або чай з молоком і білим хлібом; в обід – з двох блюд (з яких одне м'ясне чи рибне) в будні і з трьох блюд в святкові дні; на полудень – чай з білим хлібом; на вечерю: м'ясне чи рибне блюдо і чай [14, 132].

До витратних статей училищ належала екіпіровка вихованок. Як казеннокоштні, так і своєкоштні учениці отримували пальта, сукні, рукавички, парасольки, черевики тощо. Після закінчення навчання, ці речи поверталися училищу. Виключення становили випускниці-сироти, яких забезпечували не тільки одягом а й грошима для облаштування.

Отже, протягом другої половини XIXст. на Правобережній Україні поступово створена невелика, але ефективно діючу мережу середніх навчальних закладів для дочок священно- і церковнослужителів. Залежно від фінансування і зовнішнього підпорядкування вони поділялися на два типи – жіночі училища духовного відомства й єпархіальні училища. За окреслений період вони пройшли великий шлях розвитку. Створенні для підготовки достойних дружин духовенства, з обмеженим курсом навчання і невеликою кількістю вихованок, училища з часом перетворилися на заклади, в яких тисячі дівчат отримували не тільки освіту, а й можливість займатися суспільно-корисною працею. Отримавши гарні знання і педагогічні навички, випускниці духовних училищ працювали вчительками в початкових і середніх освітніх закладах. Деякі з них вступали до вищих навчальних закладів, засновували приватні жіночі гімназії, займалися науково-літературною діяльністю. Для багатьох вихованок навчання в духовних училищах стало початком нового великого життєвого шляху. А сама система навчальних закладів мала неабияке значення для зміни становища жінок духовного стану.

Використані джерела

1. Гневушев М. Историческая записка о состоянии Киевского женского училища духовного ведомства в течение первого двадцатипятилетия его существования (1861-1886) / Гневушев М. – К., 1890. – 64 с.
2. Извлечение из представленных епархиальными преосвященными Св.Синоду соображений Советов епархиальных женских училищ по вопросу о желательных изменениях в этих училищах. – СПб, 1906.
3. К.К. Мои воспоминания // Волынские епархиальные ведомости. – 1903. – № 2. – С. 522-524.
4. Об училищах девиц духовного звания. – СПб, 1866. – 156 с.
5. Отчет о состоянии Волынского Виталиевского епархиального женского училища за 1909/1910 уч.г. в учебном отношении. – Житомир, 1911.
6. Отчет о состоянии Киевского Второго Женского Училища Духовного Ведомства за 1808-1809 учебный год. – Киев, 1910. – 49 с.
7. Полное собрание законов Российской империи (далі – ПСЗРИ). Собр. 2-е. – СПб, – 1881. – Т. 38. – С. 211-214.
8. ПСЗРИ.. Собр. 2-е. – СПб, – 1881. – Т. 43. – С. 254-261.
9. ПСЗРИ.. Собр. 2-е. – СПб, – 1881. – Т. 49. – С. 863-867.
10. Семенов Д. Епархиальные женские училища за первое 50-летие их существования / Д. Семенов // Русская школа. 1893. – №9. – С.33-53.
11. Устав Епархиальных женских училищ //Киевские епархиальные ведомости. – 1869. – № 8. – С.27-44.
12. Степаненко Г. Освітня діяльність православного духовенства в Україні (XIX – поч. XXст.) / Степаненко Г. – К., 2002.
13. Труды Подольского епархиального историко-статистического комитета. – Вып. 6. – Каменець-Подольский, 1893. – 342 с.
14. Фотинский О.А. Очерк истории Волынского женского уездного училища духовного ведомства за пятьдесят лет его существования (1864-1914) / Фотинский О.А. – Житомир, 1911.

15. Центральнийдержавний історичний архів України у м. Києві (ЦДІА України у м. Києві). – Ф. 127. – Оп. 875. – Спр. 1106.
16. ЦДІА України у м. Києві. – Ф. 127. – Оп. 876. – Спр. 922.
17. ЦДІА України у м. Києві. – Ф. 127. – Оп. 998. – Спр. 365.
18. ЦДІА України у м. Києві. – Ф. 127. – Оп. 998. – Спр. 374.
19. ЦДІА України у м. Києві. – Ф. 707. – Оп. 225. – Спр. 11а.
20. Циркуляр по духовно-учебному ведомству. 1908-1906 гг. – № 24. – С. 1-10.
21. Шафранский А.И. Волынское епархиальное женское училище в городе Кременце за первые 24 лет своего существования (1881-1906) / Шафранский А.И. – Почаев, 1916. – 69 с.

УДК 23.382[(470+571)+(477)] "1990"

Марія Богданів Парахіна
кандидат історичних наук, науковий співробітник
Київського національного
університету імені Тараса Шевченка

УКРАЇНСЬКО-РОСІЙСЬКІ ВІДНОСИНИ В КРИЗИСНІ 90-і РОКИ XX СТОЛІТТЯ: ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА СПІВПРАЦІ

Культурне співробітництво, на відміну від багатьох інших сфер міжнародних двосторонніх відносин, охоплює не лише взаємини на рівні правлячої еліти двох або більше країн, а практично всіх громадян, забезпечуючи при цьому стабільний розвиток культурної співпраці. Саме цьому питанню присвячене наше дослідження.
Ключові слова: *Україна, Росія, культура, економіка, міжнародні зв'язки.*

Cultural cooperation, unlike many other areas of international bilateral relations includes not only the relationship at the level of the ruling elite of two or more countries, and almost all citizens, while ensuring the sustainable development of cultural cooperation. This article is devoted to this issue.
Keywords: *Ukraine, Russia, culture, economy, international relations.*

Проблема становлення та розвитку міждержавного співробітництва у сфері духовної культури посідає одне з найважливіших місць у системі суспільно-політичного життя будь-якої країни. Адже культурне співробітництво, на відміну від багатьох інших сфер міжнародних двосторонніх відносин, охоплює не лише взаємини на рівні правлячої еліти двох або більше країн, а практично всіх громадян, в тій чи іншій формі демонструючи наявність контактів між державними, суспільними, громадськими організаціями, а також між окремими творчими особистостями, які, незважаючи на можливі перипетії та складнощі в офіційній державній зовнішньополітичній діяльності, мають контакти з колегами, забезпечуючи при цьому стабільний розвиток культурної співпраці.

Важливою особливістю культурної співпраці між населенням країн є її певна самостійність від політичної лінії уряду та конкретних лідерів. Це зумовлюється цілим комплексом чинників, зокрема фактичною незалежністю мистецтва і митців від держави, що є однією з головних ознак демократичного суспільства. Відсутність єдиної, обов'язкової державної ідеології, державного диктату у сфері культури, на відміну від тоталітарних суспільств, досить швидко перетворює мистецтво на космополітичну галузь життя, розриває його зв'язки з конкретною державою чи нацією. Зближення народів у сфері суспільно-політичного життя водночас дозволяє зменшувати ті відмінності, котрі стають на заваді культурницькому співробітництву, зближують митців і мистецькі організації, створюють підстави для посилення співпраці та укладання тісних двосторонніх відносин. За таких умов державні органи змушені адекватно реагувати на потребу часу, створюючи правові засади для повноцінних взаємовідносин у культурній галузі [6, 38].

Іншим, не менш важливим чинником, котрий сприяє налагодженню двосторонньої культурницької співпраці, є процес глобалізації та пов'язана з ним зростаюча умовність кордонів. Створення низки загальноприйнятих стандартів і стереотипів, зокрема в культурній сфері, дозволяє представникам творчої інтелігенції різних країн, а також пов'язаним з цим державним і громадським структурам більш активно взаємодіяти на міжнародному рівні, забезпечуючи при цьому не лише авторитет конкретного митця чи культурницької роботи, а й загальний авторитет держави, її імідж як високоцивілізованої країни. Через це двосторонні відносини у сфері культури досить швидко стають тією сходинкою, яка дозволяє прискореними темпами просувати власну, тобто національну, культуру в певному регіоні, забезпечувати її вагомість і високий рівень. Більше того, саме процес глобалізації та поширення новітніх інформаційних технологій, зокрема Інтернету, неабияк поліпшує та спрощує культурницький обмін, практично усуває державне втручання, бо будь яка спроба його обмежити "згори" неодмінно призводить до переходу цих контактів "у тінь". Особливо це стає актуальним при двосторонньому співробіт-

© Парахіна М. Б., 2013

ництві, адже неодмінно веде до збільшення числа зацікавлених і часто потрібних посередників. Через це уряд держави стає все більш зацікавленою стороною в створенні прозорих умов для зростання двостороннього співробітництва, його активізації і нормативної контрольованості [4, 76-78].

Не можна не враховувати також такого важливого чинника у культурному співробітництві, як тісна взаємопов'язаність духовної культури з політикою. Протягом віків культурне співробітництво у різних формах: запозичення цінностей, їх штучне нав'язування сусідній країні, залучення до власної культури представників еліти сусідньої держави, тощо -перетворювалось на один з дієвих засобів політичної експансії, формування оточення доброзичливо налаштованих сусідів. Створення власного образу як висококультурної нації, в якої є чому навчитися та що запозичити, етносу, що несе світло знань і є культурно споріднений у свідомості населення сусідньої держави, використовувалось у політиці ще з часів античності як запобігливий захід у разі війни чи міжнародної напруги. В сучасному світі він також не втратив свого значення, дуже часто культурна експансія здійснюється одночасно з економічною та політичною. Власне це і змушує насамперед політиків приділяти значну увагу культурному співробітництву між державами на двосторонньому рівні, незважаючи на те, що швидких і відразу помітних дивідендів воно не дає. Однак подальші стратегічні результати такого співробітництва нерідко можуть перевищити ті витрати, як матеріальні, так і моральні, що несе держава в цій галузі.

Розглядаючи чинники стимулювання міжнародного, двостороннього співробітництва у сфері духовної культури, не можна оминути і його економічне значення. В сучасному світі мистецтво та культурні здобутки перетворилися на досить "ходовий товар", що дозволяє часто не лише самоокупатися культурно-мистецьким організаціям ті різним профільним структурам, а й приносить значний прибуток. Наприклад, поліпшення експорту кінопродукції, музичної та розважальної індустрії, мистецьких творів зумовлює значні інвестиції у цю сферу, і відповідно, вимагає від держави збільшення уваги, а також забезпечення простору і порівняно вільних можливостей для просування власної продукції на міжнародному ринку індустрії розваг. За таких обставин двостороння співпраця може виглядати не лише як спроба завоювання нового ринку збуту, а й як джерело її збагачення та доведення до міжнародних стандартів, що, в свою чергу, забезпечить її конкурентоспроможність і в більш широкому форматі. В такому випадку реальні, матеріальні прибутки отримують всі зацікавлені сторони: інвестори, митці, споживачі, і що важливо – державний бюджет, котрий також може наповнюватися з цього джерела.

Міждержавна співпраця у галузі культури має і певну особливість, яка практично відсутня в інших сферах. Так як основним виразником мистецтва і культурно-мистецьких новацій виступає конкретна людина, це зумовлює наявність потенційної можливості для однієї з сторін для активного перетягування кадрів на свій бік, використання їх потенціалу для підвищення рівня власної культури та її світової конкурентоспроможності. Процес, що відбувається за таких обставин, проходить у формі залучення іноземних митців для власних культурницьких проектів: як то акторів, співаків, художників тощо, часто набуває вигляду неприхованого вербування, коли митець за гроші чи кращі перспективи особистого творчого зростання спрямовує свої дії на розбудову культури держави-наймача, не рахуючись ні з інтересами, ні з потребами рідної йому країни. Наслідком цього стає виникнення цілої когорти представників культури, що не лише ігнорують своє власне походження (як національне, так і громадянське), а й усіляко наголошують на меншовартості чи відсталості культури Батьківщини. І жодна держава не здатна протистояти такому явищу, особливо у мистецькому середовищі. Тому саме налагодження повноцінних двосторонніх відносин дозволяє не лише вирівнювати рівень прибутків, і відповідно обмежити відтік митців за кордон, а й перетворити його на загалом позитивне явище. Правда, найчастіше так трапляється в тому випадку, коли митець продовжує зберігати свій зв'язок з Батьківщиною, і своєю роботою "на сторону" лише демонструє її високий культурний рівень, адже він отримує від громадян своєї держави як визнання, так і можливість особистого зростання завдяки праці в іншій країні.

Само по собі культурне співробітництво має низку властивих йому особливостей і ознак. Як вже зазначалось вище, галузі культурної сфери за умов існування демократичного устрою суспільства можуть бути підпорядковані державним органам виключно в організаційних питаннях, а аж ніяк у творчих напрямах. Через це реальний рівень та інтенсивність співробітництва визначається головним чином "знизу", адже нав'язування його у відповідності до політичних потреб держави та владної еліти ускладнене. Представники ж творчої еліти, відповідно до власних зацікавлень і побажань, визначають як партнерів, так і рівень, форму та характер відносин з ними. Водночас проведення офіційного міждержавного культурницького обміну найчастіше перетворюється у низку офіційних, а часто і формальних наслідків та результати яких рідко має реальний позитивний ефект для культури країн-учасників [3, 21].

Іншою особливістю міждержавних відносин у сфері культури є їх багатогранність. Як і економіка, культурницька співпраця передбачає собою низку галузей і напрямів, що в тому чи іншому співвідношенні поєднують в собі як інтереси конкретних творчих індивідів, так і інтереси нації в цілому. В той час як співпраця в галузі кіномистецтва, театру, проведенні розважальних заходів і мистецьких виставок, а також аукціонів часто має суб'єктивно-комерційні інтереси, то співпраця на рівні музеїв та бібліотек часто несе набагато глибшу суть, та виконує завдання державного рівня. При цьому відбувається підняття рівня освіти і культури населення країни в цілому, а не лише її певної, творчої частини. Через це поєднання обох цих напрямів, їх розвиток без шкоди одного іншому є одним з найскладніших державних завдань.

Однак, аналізуючи особливості культурної співпраці між державами на двосторонньому рівні, слід зробити і певне уточнення. Так, незважаючи на нібито політичну самостійність мистецтва і культури від держави та її зовнішньої політики, повністю розірвати зв'язок між ними неможливо. Варто зазначити, що вплив на розвиток культури та мистецтва політичних процесів у країні, рівня свідомості населення і бачення ним місця власної держави в світі чи у двосторонніх відносинах є досить таки значним. При цьому концепція "мистецтва заради мистецтва" не завжди витримує випробування часом, за певних умов може призвести до розриву з власним споживачем, і відповідно до кризи та занепаду. Особливо яскраво це прослідковується в період великих суспільно-політичних криз – революцій, акцій масової непокори, боротьбі за незалежність тощо. Водночас мистецька складова культури часто відходить на другий план, а на перший виходить потреба відображення інтересів і настроїв суспільства, його прагнень, і що головніше – чіткого створення власного, революційно-позитивного та "іншого", реакційно-ворожого образу. Найчастіше в ролі останнього виступають не лише внутрішні "вороги", а й певна іноземна держава чи нація, на яку перекладаються всі провини і негаразди зокрема в культурно-мистецьких відносинах, які, відповідно, перестають бути лише сферою високої політики [1, 6-7]. Саме за таких умов двосторонні контакти між країнами переживають значний занепад, відбувається розлад, часто номінальний, сталих стосунків і зв'язків, а процес співпраці відповідно гальмується. За таких умов держава має можливість нав'язувати не лише форми, напрями співпраці та її інтенсивність, а й відкрито спонукати до нових "друзів", взаємини з якими є більш "свідомою", "прогресивною" та "перспективною".

Однак з часом, по завершенні такої суспільно-політичної колізії, рівень міждержавних відносин у сфері культури поновлюється. Завдяки особистим зв'язкам представників творчої еліти досить швидко вдається повернути втрачені та порушені зв'язки, а головне – надолужити ті втрати, яких зазнало двостороннє співробітництво під час політичного катаклізму. Внаслідок цього саме співробітництво, завдяки вливанню революційних та запозичених ідей, набуває нових форм, часто створює модерні та нетрадиційні методи взаємного обміну культурними досягненнями.

Визначаючи особливості формування міждержавних двосторонніх відносин у сфері духовної культури, можна також виділити низку особливостей, характерних як для близьких за культурою країн в цілому, так і притаманних виключно українсько-російським відносинам. Адже сама приналежність країн до однієї мовної групи, спільна історія, нарешті єдина цивілізаційна модель розвитку духовної культури часто визначають ті риси, які стають ключовими у співпраці.

До таких особливостей, які відіграли важливу роль у формуванні ключових векторів культурних взаємин народів України та Росії, передусім належить їх радянське минуле. Будівництво Радянського Союзу, що в планах передбачало злиття всіх національних культур в єдине ціле (на ґрунті переважно російської культури), а також ортодоксальна запрограмованість розвитку всіх без винятку галузей життя зумовили тісний інституційний зв'язок між культурницькими організаціями та їх представниками. Значною мірою це стосувалося і духовної культури, розвиток галузей якої – мистецтва та літератури, музейної та бібліотечної справ тощо відбувався під керівництвом єдиного центру. В певній мірі діяльність культурницьких осередків радянських республік була взаємодоповнюючою, спрямованою не стільки на зростання національної культури в республіках, скільки на створення єдиного, союзного культурно-мистецького поля. Через це після розвалу Радянського Союзу повноцінна діяльність регіональних інституцій виявилася дуже обмеженою, як через брак матеріального забезпечення, так і через значну концентрацію основних матеріалів у центрах – Москві та Ленінграді [5, 3-5]. Останнє особливо стосувалося музейної та бібліотечної практики, адже саме в метрополії зберігалися найцінніші та рідкісні видання, музейні експонати та старожитності, нерідко вивезені на тих чи інших умовах з "окраїн". Тож галузі духовної культури і потребували якнайшвидшого відновлення розірваних через розпад Союзу зв'язків. І тому процес інституалізації міждержавної співпраці, зокрема у бібліотечній сфері, відбувся швидше за деякі інші.

Певну особливість співпраці між Україною і Росією в галузі духовної культури визначають суспільно-політичні особливості розвитку цих двох країн. Акція рішучого і всебічного розірвання культурницьких зв'язків між державами на початку 90-х років XX ст. виявилася зумовленою не стільки реальними і об'єктивними умовами розвитку культури і в цілому суспільства, скільки політичними обставинами, в результаті чого країни-сусіди раптом стали країнами опонентами (Україна в свідомості російської еліти перетворилась на нібито руйнівника слов'янської єдності; Росія ж для українців стала уявним і реальним джерелом всього негативного). Відповідно, сама можливість культурницької співпраці почала трактуватися як спроба опортунізму і зрадництва державним інтересам, а натяки на запозичення культурних досягнень і їх об'єктивна оцінка – ледь не прояв колабораціонізму. Така доктрина поширювалась в ЗМІ, і певний час була ключовою перепоною для довірливої та повноцінної співпраці. Очевидна залежність духовної культури від політичної ідеології на початку 90-х років пояснюється передусім фактором підпорядкованості культурницьких інститутів державному фінансуванню. Лише комерціалізація духовної сфери зумовила подальшу незалежність мистецтва від політичних уподобань державних лідерів, зробила його більш незалежним і таким чином більш доступним до двосторонньої співпраці [4, 314-317].

Тісно пов'язаною з попередньою є і інша особливість, визначена свідомістю широких мас споживачів культурних цінностей. Українська доктрина, що була пріоритетною в перші місяці незалежності,

особливо до Референдуму 1 грудня 1991 р., базувалася на повній самодостатності української нації і її майбутньої суверенної держави у всіх галузях, включно з культурною. Проголошення духовної культури українців унікальною, всебічно розвинутою, котра не потребує будь-яких зовнішніх доповнень, автоматично заперечувало саму потребу попереднього співробітництва, і це досить сильно позначилося на свідомості пересічних громадян. І хоча в подальшому більшість населення усвідомила помилковість такого підходу до проблеми співробітництва, однак до сьогодні значна частина суспільства, особливо на Західній Україні, надалі продовжує недооцінювати потребу всебічної співпраці в галузі духовної культури, прагнучи таким чином або повністю позбутися російського впливу й спиратися виключно на історичні українські пріоритети, або навіть замінити російські зразки на західні – американські, польські й інші.

Важливим чинником, що визначав можливості й інтенсивність міждержавного, двостороннього співробітництва у сфері духовної культури, стали тотожні соціально-економічні умови життя населення як України, так і Росії після розпаду Радянського Союзу. Наявність спільних цінностей, закладених ще в радянську добу, спільних проблем у житті та побуті, спільних світоглядних орієнтирів – все це зумовило близькість попиту населення на ту чи іншу продукцію духовної сфери: літературу, кінематограф, музику, естраду. І коли минулися найяскравіші прояви націоналізму та сепаратизму, спричинені процесом набуття Україною незалежності, на поверхні неабияк зріс інтерес населення обох країн до сучасного мистецтва країни-сусіда, порівняння його з власними досягненнями, відповідності тим запитам, які існують у суспільстві. Причому цей інтерес виявився взаємним, що зумовило доцільність налагодження більш тісних взаємин і дієвого обміну досягненнями культури. Зацікавлення культурними надбаннями сусідньої країни посилював і чинник її зрозумілості через близькість мов. Той факт, що російська мова є поширеною в багатьох регіонах України, не викликає сумніву, отже, і продукція російського кінематографу, театрального й естрадного мистецтва не потребувала перекладу, а відповідно, легко сприймалася масами.

Не можна відкидати і такий значущий фактор, котрий визначив особливість двостороннього культурного співробітництва, як наявність в обох країнах значної російської (в Україні – за переписом 2001 р. – 8 млн 334 тис. [2]) та української (в Росії – за різними даними – від 4 млн 400 тис. до 8,0 млн осіб [7]) діаспори. В її середовищі інтерес до духовної культури історичної батьківщини проявлявся найбільш яскраво, що також підштовхувало держави та культурницькі осередки до зближення, відновлення старих і встановлення нових зв'язків. Особливо активну позицію в цьому процесі відігравала саме російська діаспора, котра мала значну підтримку з боку Москви – від моральної підтримки та вимог захисту інтересів російськомовного населення до прямого тиску на українську владу і неодноразові спроби прив'язати питання російської культури в Україні до політичних чи економічних міждержавних стосунків.

Важливим фактором, що сприяє російсько-українському культурному співробітництву у галузі духовної культури, є спільні матеріальні проблеми, котрі виникли в різних галузях внаслідок економічної кризи кінця 80-х – початку 90-х років XX ст. Недостатність державного фінансування сфери духовної культури ще в радянський час лише посилилась після здобуття країнами незалежності. Особливо болісно це вдарило по тим галузям, котрі потребують значного фінансування, зокрема кінематографу та музейній справі. Їх невідповідність світовим стандартам, технічна і фондова відсталість, спроби перевести культурні осередки на ринкові відносини та самоокупність лише посилило кризу, спричинило фактичне закриття ряду кіностудій і музеїв як в Росії, так і в Україні. І якщо Росія завдяки економічній лібералізації та достатньому забезпеченні природними ресурсами зуміла врятувати ситуацію й навіть розпочати свою культурницьку експансію на теренах СНД, то українські осередки змушені були шукати альтернативних шляхів виживання, одним з яких і виявилася співпраця з аналогічними установами сусідньої держави. Лише таким чином вдалося врятувати від повного колапсу український кінематограф. Щодо музейної справи, то значні сподівання в напрямку до відродження її в Україні та підняття на належний рівень покладаються як на реституцію культурних цінностей з Росії, так і на можливість проведення спільних виставок, що має стимулювати інтерес населення, і відповідно збільшити прибутки. Аналогічна ситуація і в бібліотечній галузі, адже коштів, котрі виділяються державами на оновлення та поповнення бібліотечного фонду недостатньо. За цих умов виключно двостороння співпраця як між конкретними бібліотеками, так і між галузями в цілому дозволить уникнути остаточного занепаду рівня довіри населення до бібліотек і заміни їх Інтернетом.

Отже, проаналізувавши особливості двостороннього співробітництва в сфері духовної культури, ми бачимо, що поруч зі зближувальними чинниками продовжують існувати і певні перепони, котрі уповільнюють процес культурницького співробітництва. Особливо це помітно в тих сферах, що на сьогодні мають найбільший вплив на суспільну свідомість, і відповідно знаходяться під постійним наглядом влади і ЗМІ: кінематограф, сфера розваг, література і книговидання тощо. В той же час у галузях, які мають суто професійне спрямування і за сучасних умов не підпадають у сферу значної уваги – бібліотечна та музейна справа, певною мірою театральне мистецтва – організовують та здійснюють співробітництво у відповідності до власних, суто професійних та об'єктивних умов. Однак в цілому співпраця у сфері духовної культури є досить інтенсивною, і завдяки політичним та економічним змінам в обох країнах, а саме: демократизації, подоланню основних проявів економічної кризи, комерціалізації мистецтва та зростання інвестицій в культурницьку сферу продовжує повноцінно розвиватися і має значні успіхи, які ми у наступних публікаціях розглянемо нижче по конкретних галузях [8].

Використані джерела

1. Лосєв І. Сучасні взаємо (?) впливи російської і української культур / І. Лосєв // Українська культура. – 1999. – № 6. – С. 6–7.
2. Росіяни в Україні [Електронний ресурс]. – Режим доступу . uk.wikipedia.org/wiki/Росіяни_в_Україні.
3. Седов Е. Украина, Россия – пути в будущее / Е. Седов. – Х.; СПб.: Из-во Буковского, 1998. – 345 с.
4. Україна – Росія: концептуальні основи гуманітарних відносин / За науковою ред. О. П. Лановенка. – К.: Стилос, 2001. – 476 с.
5. Україна і Росія: різні умови – різні досягнення // Вісник Книжкової Палати. – 2000. – № 3. – С. 3–5.
6. Україна на перехідному етапі: Політика. Економіка. Культура / В. Андрущенко, В. Бондаренко, О. Василик та ін. – К.: ВЦ "Академія", 1997. – 280 с.
7. Українська діаспора. – Режим доступу: http://ukr-tur.narod.ru/geonas/naselukr/diaspora/diaspora.htm.
8. Українсько-російські відносини: гуманітарний вимір: Науковий збірник / Рада національної безпеки і оборони України. Національний інститут українсько-російських відносин; редкол.: С. І. Пирожков (голова) та ін. – К.: НІУРВ, 1998. – 156 с.

УДК 008 : 24 : 34 : 241.38: 340.13 : 39

Віталій Олександрович Радзієвський
кандидат культурології, доцент Київського національного університету культури і мистецтв

ПРО ІСТОРІЮ ТА ІСТОРІОГРАФІЮ СУБКУЛЬТУРИ БІДНИХ

У статті аналізуються проблема субкультури бідних і соціальна стратифікація. Це стало актуальним у зв'язку з суспільними трансформаціями і потребує належного дослідження у галузі культурології. Автор торкається необхідності осмислення цих соціокультурних явищ у культурологічному та історичному вимірах.

Ключові слова: *культура, субкультура, культурологія, субкультура бідних, стратифікація.*

In the article the subculture of the poor is analyzed. The problem become relevant due to social transformations and requires research in the field of education. The author underlines the necessity of comprehension of these sociocultural phenomena in cultural and historical dimensions and the necessity of raising the level of education.

Keywords: *culture, subculture, culturology, subculture of the poor, stratification.*

В останні роки неабиякий інтерес у гуманітарному дискурсі в українських дослідників викликає субкультура бідних (або, як її ще називають – бідності). На нашу думку, словосполучення "субкультура бідних" (Г. Філь та ін.) точніша і коректніша, ніж "субкультура бідності", яка поширена в працях окремих українських вчених (І. Сидорчук, І. Мигдалєва та ін.). Також не варто при дослідженні цієї субкультури абстрагуватись у часі [15, 235]. Носії субкультури бідних позбавлені можливості повноцінно по-людськи жити та володіти багатьма благами культури.

Проблема бідності як наслідок розвитку промисловості і виживання найсильніших розглядалась ще у працях А. Сміта, Т. Мальтуса, Д. Риккардо (пізніше – Г. Спенсером, Ф. Гідденсом, П.-Ж. Прудоном – по суті це соціал-дарвіністський підхід). Представники соціал-егалітаристського підходу (Ж.-Ж. Руссо, Е. Реклю, Г. Бабеф, К. Маркс, Ф. Енгельс) у нерівності і бідності вбачали неприродний стан, закликаючи до боротьби та зрівнялівки. Концепція М. Вебера на іншому рівні узагальнення була продовженням аналізу К. Маркса. У М.Вебера важливе значення мають індивідуальні особливості та риси класового розподілу (економічне становище, престиж, влада). П.Сорокін виділив іншу одиницю для аналізу – страту.

Концепція абсолютної бідності у статистично-соціологічному спрямуванні була розроблена у другій половині XIX ст. (Ч. Бутом, С. Раунтрі, Ф. Ле Пле), виходячи з можливості індивіда задовольняти свої основні потреби (їжа, одяг, житло). Так, Чарльз Бут розділив населення Лондона на 8 груп за розмірами і регулярністю доходів (від нижчого класу, у т.ч. чорноробів, злочинців, до вищого). Чотири нижні групи – бідні. Бідні найбільш щільно розселені – по 3 людині у кімнаті, на представника середнього класа приходилось до 4 кімнат. (Цікаво це порівняти з нашим українським сьогоденням, що буде не на нашу користь.) На аналізі сімейних бюджетів будувалося дослідження Фредерика Ле Пле.

Мета статті – висвітлити проблему розвитку субкультури бідних в Україні у історико-культурологічному контексті, основні наукові погляди на субкультуру бідних.

У СНД проблема бідності активно обговорюється з 1990-х рр. Згадаємо, зокрема, праці Л.Беляєвої [4], Ю. Зав'ялова [10], М. Можиної [14], В. Сичової, В. Тапіліної, Е. Маймінас, Н. Черніної, які вивчали чинники, що детермінували виникнення бідності. Соціально-демографічний "портрет" бідних постає у С. Бикової, А.Галкіна [6], З. Голенкової і Е. Ігитханян [7], Н. Тихонової [16], В.Любина,

© Радзієвський В. О., 2013

Н.Римашевської, Л. Волчкової та В. Миніної [5], Л. Гордона [9]. Проблемам соціальної нерівності присвячені праці В. Ільїна [11], Р. Рибкіної, Т. Заславської, О. Криштановської та ін. Серед наших сучасників феномен бідних у соціальній ексклюзії досліджували: Ф. Бородкін, Т. Вершиніна, В. Герчиков, І. Голосенко, Л. Гордон, Н. Давидова, Л. Зубова, М. Можина, О. Пучков, Л. Ржаницина, Н. Римашевська, Н. Черніна, С.Ярошенко, В. Добреньков, О. Кравченко, Г. Осипов, В. Ядов.

На думку І. Сидорчук, під субкультурою бідності розуміють один з варіантів образу життя людей, що формує цінності відчуження від суспільства і його інтересів [15, 231]. При цьому "маркерами виникнення цінностей відчуження можуть слугувати показники суттєвого обмеження попиту основних життєвих благ у різних прошарків суспільства. У цьому випадку у державі формуються умови, за яких субкультура бідності перетворюється у фактор дестабілізації життя суспільства" [15, 231].

Субкультура бідних аналізується і як частина деліквентної культури (Г. Ганс, Л. Райнуотер та ін.) Деякі групи формують нормативні системи через неможливість досягнути успіху у загальноприйнятих.

Вагоме наукове пояснення соціокультурному виміру субкультури бідних провів О. Льюїс, який вивчав бідність і їх культуру (з часом визначену як субкультуру) у 50-60-х роках у Мексиці і на Кубі. Досліджуючи життя найбідніших, О. Левіс (але частіше у численній україномовній та російськомовній перекладній літературі він згадується як О. Льюїс) вирішив, що через обмежені можливості вони виробляють стилі поведінки, цінності, переконання, передаючи їх у спадок і формуючи субкультуру бідних [20]. Ця до певної міри гедоністична теоретична концепція була популярною до кінця 70-х рр. Культурний детермінізм довгий час пояснював умови існування бідних та їх особливої субкультури.

У США у 50-70-х рр. у межах субкультурного підходу розвивалися основні гіпотези О. Льюїса. Стиль життя бідних у різних країнах має чимало спільних рис (цінності, установки, моделі поведінки тощо), які відмінні від загальноприйнятих загальнолюдських норм. Ці спільні риси (цінності, установки, моделі поведінки тощо) є особливою субкультурою, а не лише адаптацією до об'єктивних умов життя. Також субкультура бідних найчастіше проявляється у стратифікованому, розпорошеному, високорозвиненому і індивідуалізованому капіталістичному світі. Капіталістичне суспільство – це суспільство, де немає усталеної (станової, класової тощо) рівності, яке з часом ставало все більш демократичним і відкритим (відходячи від дикунських та жорстоких часів первісного капіталізму і сумнівного часу початкового нагромадження капіталу). Саме за буржуазного суспільства нижчі прошарки бідних перетворюються на носіїв своєї, окремішньої субкультури, відмінної від загальної. Нам важко уявити субкультури рабів або навіть кріпаків (хоча їх локальні прояви, безсумнівно, існували).

Економічні, соціальні, іноді демографічні чинники ставали своєрідними причинами та водночас наслідками субкультурних процесів у середовищі бідних. На думку розробників субкультурного підходу, найрадикальніші прояви бідності у носіїв субкультури бідних зумовлені культурними чинниками. Ця культура стає ідейним поясненням жебрацького існування, самовиправдання, самозахисту, а з часом і сприяє відтворенню субкультури бідних на індивідуальному, груповому, суспільному (на рівні суспільного низу, "дна") та планетарному (особливо на прикладах проблемних географічних зон, які є, зокрема, у Африці, наприклад, у Південноафриканській республіці).

У європейській та американській науці у 60-70-і роки питанню андеркласу (хронічних чи постійних бідних) приділялось чимало праць, які були різні за науковим значенням, змістом і теоретичною спрямованістю. Вони звертали увагу на соціально-психологічні і соціально-культурні аспекти бідності. На жаль, в українській культурології концепція субкультури бідних і субкультурного підходу взагалі поки що не знайшла належного висвітлення.

У межах загальної теорії субкультури бідних є чимало концепцій, серед яких і парадигма неоконсервативної теорії бідних, що виникла на Заході, де система допомоги бідним і соціального забезпечення взагалі найбільш розвинена. В неоконсервативній теорії бідних соціальна відповідальність за бідність більше пов'язується з недоліками, колізіями та прогалинами системи соціального забезпечення (у т.ч. структурні чинники), а не індивідуальними чинниками окремої особистості. При цьому деякі доволі переконливо стверджують, що саме надмірна щедрість цивілізованого капіталізму у піклуванні та перерозподілі різних благ та надмірна індивідуальна свобода у відкритих демократичних західних суспільствах у 60-70-х рр. XX ст. призвели до небувалого розквіту субкультури бідних. Це логічно у сенсі зменшення рівня соціальної відповідальності за бідність. Проте на планеті, особливо у Африці, є значно більш проблемні регіони, ніж субкультури "гето" бідних у цивілізованих країнах. Один з палких прихильників парадигми неоконсервативної теорії бідних Ч. Мюррей підкреслює важливості традиційних цінностей середнього класу (вірність, чесність, витримка, мужність, стриманість тощо), вважаючи бідних неспроможними у силу деградації до цих і багатьох інших важливих якостей. У цьому Ч. Мюррей наголошує на особистій відповідальності, адже саме особа є винною у власних негараздах та занурюванні до субкультури бідних [12].

Кризову ситуацію з особистою і соціальною відповідальністю як чинниками, які сприяють поширенню субкультури бідних бачить і Д. Марсленд. "Соціалізм" демократичних західних суспільствах переносить відповідальність за вирішення власних проблем на уряд, державу, суспільство у цілому. Ми цілком поділяємо думку тих, хто вважає, що особиста безініціативність, безвідповідальність, невпевненість, культурна обмеженість і моральна спустошеність стають причиною зниження якості життя. Д. Марсленд підкреслює, що відповідальність за бідних – не лише справа бідних, він наголошує на недосконалостях системи перерозподілу (соціального забезпечення). Отже, бідні є жертвами помилок

у політичних – і ширше – у соціальних рішеннях, у т.ч. хибних ідей і невдалих реалізацій конструктивних проектів. Провідний висновок: державна допомога може зробити "ведмежу послугу", а численні бідні мають розраховувати (що особливо актуально в Україні у наш час) на власні сили, а отже, вчитись та піднімати рівень культури. Це стане шляхом до подолання субкультури бідних і бідності. Критики теорії Д. Марсленда та неоконсервативної теорії бідності у цілому мають рацію, що Д. Марсленд не пояснює, як ліквідувати численні причини бідності (низьку оплату, безробіття тощо). На їх думку, цей підхід швидше обґрунтовує обмеження і навіть ліквідацію не субкультури бідних і бідності, а державної допомоги бідним [12].

Згідно з загальною теорією субкультури бідних, субкультура бідних здатна до самовідтворення шляхом перманентної відносно усталеної трансгенераційної передачі моделей поведінки, зміни у частини населення ментальної парадигми, соціальних норм на вузьких субкультурних стереотипів тощо. Суспільство ніби повинно допомагати бідним, бо вони "невинні" та "заслужені", адже не несуть особисту відповідальність, як і соціальна система, за негаразди бідних. У субкультурі бідних панує тваринне право сильного, а характерними рисами є лінощі, безініціативність, низький рівень потреб і культурних запитів, трансформовані цінності та примітивні ідеали, що суперечать прийнятим у суспільстві, делінквентні форми поведінки та асоціальний стиль життя.

У субкультурі бідних І. Сидорчук виокремлює дві моделі. Перша – аксіологічна: це окрема система цінностей, головними характеристиками якої є дезорганізація, патологія, низька ступінь участі у поширених соціальних інститутах (О. Льюїс, В. Вільсон) [20; 23]. О. Льюїс і В. Вільсон вважали, що субкультура бідних, кристалізуючись, наче спадщина передається з покоління у покоління, її норми засвоюються у процесі соціалізації, а молоді бідняки відповідальні у тому, що не спроможні вийти із замкненого кола [19]. Друга модель – ситуаційна – це насамперед результат змушеної ситуаційної поведінки бідних [21]. Ця група бідних є структурною підспільнотою, що аналізується крізь призму адаптації, а відповідальність за неї не тільки на самих бідних, а й на суспільстві [19]. Так, О. Льюїс, У. Міллер протиставляють культуру загальнолюдську і субкультуру бідних [15, 233], спрямовану на руйнування домінуючих норм середнього класу [17]. При цьому субкультура бідних стає самостійною силою, незалежною від її причин і умов, як наслідок і причина бідності. У. Міллер вважав, що вік субкультури бідних нараховує декілька сторіч [17], але пов'язана вона з хронічною бідністю, з андерклассом [1] і не має географічних меж (але є межі територіальні).

І. Мігдалєва, на нашу думку, помиляється, розглядаючи субкультуру бідності як наслідок маргіналізації суспільства, хоча для "соціального дна" часто дійсно характерний деструктивний тип поведінки (у т.ч. потенційна гіпертрофована бідність, страх перед злиднями тощо). О. Льюїс вважає, що бідність може ставати стилем життя (поведінка, дозвілля, праця), тобто формою існування. Засновник концепції відносної бідності П. Таунсенд акцентує увагу на тому, що стиль субкультури бідності є показником, а не детермінантою становлення людини чи соціальної групи. Є міркування про альтернативні елементи у субкультурі бідних ("ціннісний проміжок" нижчого класу Х. Родмана).

Передісторія субкультури бідних, напевно, має глибоке історичне коріння. В умовах України її треба розглядати з часів першої Київської держави – з Давньої Русі. Р.Михайлова глибоко досліджувала давньоруські субкультури і виокремила існування церковно-релігійної, князівсько-боярської, рицарсько-дружинної та народно-низової (міської і сільської) субкультур. Тоді у контексті народно-низової субкультури існувала і основна протосубкультура бідних, яка входила і до давньоруської субкультури аномії.

У процесах розвитку передумов поширення субкультури бідних важливо виокремити декілька знакових подій. Серед них татаро-монгольська навала (вона суттєво "відкинула" розвиток українських земель), різні іноземні утиски і закріпачення селянства (окремо можна виокремити походи кримчаків за ясиром, жорстоке ставлення окремих польських та російських поневолювачів, політика польської корони і російського царату щодо українського населення і культури), запровадження непритаманних українцям ідеалів та цінностей. Важливе позитивне ідеологічне значення мала християнська віра з її проповіддю скромності, розсудливості, смирення та покірливості.

Безпосередня історія субкультури бідних розпочалась у Європі у XVII ст., а в Україні у XIX ст., що було пов'язано у першу чергу зі скасуванням кріпацтва та стрімким поширенням капіталістичних відносин.

П. Сорокін писав, що будь-яка група завжди стратифікована. Форми і пропорції стратифікації можуть бути різними, але необхідними. На його думку, людство повинно засвоїти просту істину: або плоска піраміда всезагальної рівності і поміркованої злиденності, або успішне суспільство з необхідною нерівністю. Т. Маршалл і Ф. Хайек також, підкреслюючи закономірність виникнення і поширення у суспільстві бідних, зазначали важливість особистої відповідальності за свій соціальний статус та бідність. Пізніше Х. Ваттс, Д. Фостер та ін., а з середини XX ст. у працях англійських вчених Дж. Мака і С. Ленслі та групи вчених Лейденського університету у Нідерландах активно досліджується суб'єктивний підхід до визначення та виміру бідності [13].

У середині 80-х рр. XX ст. у західноєвропейській науці депривaційний підхід до дослідження проблем бідних (заснований на матеріальних потребах) змінила концепція соціальної ексклюзії, заснована на горизонтальній диференціації та маргіналізації (у Європі П. Абрахамсон, А. де Хаан, А. да Коста, Дж. Скотт, А. Тюрейн, Дж. Фрідман; у США Р. Натан, Дж. Вільсон, Jl. Вакуант, У. Бек, А. Гідденс, С. Паугам, Я. Гоуф, П. Леонард, Дж. Бейкер) [12].

Едвард Дінер пише, що наші сучасники живуть набагато заможніше, ніж жили люди ще років сорок тому, але менш щасливо і більш ризикують отримати депресії. Напевно, правий Тім Касер, який у праці "Висока ціна матеріалізму" ("The High Price of Materialism"), доводить, що для кожної людини є певна "межа насищення" (високий рівень доходу особистого життя, додаткові доходи понад цього якщо і роблять людину щасливішою, то у дуже малому ступені, а суттєві наддоходи знижують задоволення від життя).

У давні часи та у середньовіччі, на думку численних дослідників, субкультури бідних не було. Це зумовлюється багатьма чинниками, зокрема: нерозвиненістю і сталістю суспільства (кастовий, становий та інший недемократичний поділ); географічною, інтелектуальною і культурною обмеженістю (більшість селян не уявляли, що діється у сотні верст від їх помешкання, вірили у дивні речі); незмінністю референтних груп (для селянина – виключно селяни, для ремісника – виключно ремісники тощо); мрії про "стрибання" з касти у касту виглядали б як гріх, злочин і безумство.

Багато бідних було навіть у яскравих античних суспільствах. Наприклад, у Давній Греції їх було до 90% тогочасного населення. Було багато бідних і у Середньовіччі (у т.ч. у Київській Русі). У СРСР бідних була меншість, а бідність часто носила прихований характер. "За межею бідності" опинилось чимало людей наприкінці XX ст., але це якісно і змістовно різні бідності.

Перехід до капіталізму дав можливість простим людям ставати заможними, багатіти. Розвиток купецького та ремісницького, а потім і інших прошарків призводив до значних змін не лише у макросвіті, а й у мікросвіті (особливо у свідомості) людини. Минав час дворян, що пишались "голубою кров'ю", торговці ставали все більш багатими і впливовими. Минав час, коли українцям "підсовували" запозичені деструктивні (у сенсі самооцінки та самоповаги) російські говірки на кшталт: "Рожей не вышел", "Не по Сеньке шапка", "Со свиной рожей в калашный ряд", "К большим деньгам нужна большая голова", "Богатый ума купит; бедный и свой бы продал, да не берут", "Богатый негр – мулат, бедный мулат – негр", "У богатого и петух несется", "Богатому черти деньги куют, а бедному где взять?", "Богатый прихвастнет – подтвердится, бедняк правду скажет – осрамится, коли беден, так молчи", "В богатом доме и кошка – важная персона", "Лишнего пожелаешь – последнее потеряешь" і т.п.

Традиційні напівчернечі чесноти (смирення, самозречення, розсудливість, самообмеження, покірність, самоутримання та інші) відходили у минуле. На їх місце час пропонував зухвалість, ініціативність, активність (навіть агресивність), підприємливість, кмітливість, хитрість та інші вже буржуазні чесноти.

Значні зміни порушили питання індивідуальної та групової соціальної ідентичності, про місце у соціальній ієрархії, системі цінностей. З часом виокремлюються кластери колишніх залежних селян (селяни-активісти, селяни-традиціоналісти, селяни-відчуженці, селяни-"пролетарії" тощо). Селяни, які опинились на узбіччі суспільних змін, соціально відчужені ставали підгрунтям для розвитку (а потім їх нащадки і для поширення) субкультури бідних. Революційні події 1917-1921 рр. та подальша спроба побудови соціалізму у окремо взятій державі позбавили Україну багатьох еволюційних процесів, сприяли становленню деформованих форм у суспільних відносинах. У сучасному українському суспільстві відбувається зміна субкультури бідних від традиційного типу з толерантним ставленням до бідних (жертв соціалізму тощо) до західного типу – із засудженням і соціальною ізоляцією бідних (як нероб, ледарів тощо).

На початку XXI ст. через матеріальну скруту, духовне спустошення і поширення відчуження і недовіри до ринкових інститутів, державних структур формувалась економіка без кредиту, яку можна назвати "економікою недовіри". Бідність знижує рівень культури, якість і потенціал людських ресурсів. Ускладнювалось співвідношення оплати вищого керівництва і низових співробітників. У людини має бути можливість побудови щасливого майбутнього (або хоча б її покращення), і цей чинник зумовлює потребу в підвищенні культури та сприяє покращенню (як мінімум морально) життя сьогоденні.

У проведенні необхідних соціальних змін ми знаходимось під загрозою "непопулярних" реформ (перехід до 100% оплати ЖКГ, оплата медицини та освіти) і переходу багатьох людей до стану, близького до хронічної бідності. Бідна людина у багатьох країнах не може отримувати високоякісну медичну допомогу, освіту, регулярно відвідувати театри, музеї, концерти та інші важливі заклади культури. У деяких склалось враження, що світ нас кредитує, але насправді Україна кредитує світ (офшори, шляхи руху капіталів тощо). Україна має унікальні землі, чудовий клімат, розвинену інфраструктуру, привабливі природні комплекси та технічні розробки. Наше головне багатство – традиційно працьовитий народ, який потребує залучення до найкращих взірців культури, а не до її сурогатів, у т.ч. у вигляді субкультури бідних.

До 90-х рр. XX ст. в Україні до бідних відносились особи, які мали особисті чи родинні проблеми (погане здоров'я, вік, інвалідність тощо). У 90-х рр. XX ст. внаслідок зникнення заощаджень та суттєвих соціальних та стратифікаційних змін народ почав бідніти. У XXI ст. в культурних процесах України є чимало проблем, проте українці у цілому все ще чимало читають, доволі освічені та живуть на багато краще, ніж представники багатьох інших націй, особливо в Африці, Азії та Південній Америці.

Відтак, в Україні потрохи формується специфічна субкультура – субкультура бідних. Це зумовлено значною часткою економічно неактивного населення у працездатному віці, збільшенням економічно неактивного населення. Соціальна та економічна політика багатьох урядів наприкінці XX і на початку XX ст. була не досить вдалою. Частина народу опинилась у депресії і в штучному культурному вакуумі, почалося формування та відтворення бідних з формуванням у деяких з них особливої субкультури. Субкультура бідності може з часом загрожувати стратегічному розвитку країни.

Використані джерела

1. Балабанова Е.С. Андеркласс: понятие и место в обществе / Е.С. Балабанова // СОЦИС. – 1999. – №2. – С.65-70.
2. Безклубенко Сергій. Мистецтво: терміни та поняття: енциклопед. Вид. : у 2 т. : Т.2 (М–Я) / Сергій Безклубенко. – К. : Інститут культурології НАМ України, 2010. – 256 с.: іл.
3. Беляева Б.С. Субкультура бедности: "за" и "против" / Б.С. Беляева // Социология и общество: тез. Первого Всерос. социол. конгресса "Общество и социология: новые реалии и новые идеи".- СПб., 2000. – С. 41.
4. Беляева Л.А. Социальная стратификация современного российского общества: аналит. обозрение / отв. ред. Л.А. Беляева. – М.: Центр комплексных социологических исследований и маркетинга, 1995. – 152 с.
5. Волчкова Л. Т. Стратегии социологического исследования бедности / Л. Т. Волчкова, В. Н. Минина // Социологические исследования. – 1999. – № 1. – С. 49-56.
6. Галкин А.А. Тенденции изменения социальной структуры / А.А. Галкин // Социологические исследования. – 1998. – № 10. – С. 85-91.
7. Голенкова З.Т. Социальная стратификация городского населения / З.Т. Голенкова, Е.Д. Игитханян, И.В. Казаринова, Э.Г. Саровский // Социологические исследования. – 1995. – № 5. – С. 91-102.
8. Голосенко И. А. Нищенство в России (Из истории дореволюционной социологии бедности) /Голосенко И. А. // Социологические исследования. – 1996. – № 8. – С. 18-25.
9. Гордон А. Бедность, благополучие, противоречивость: материальная дифференциация в 1990-е годы /Гордон А. // Общественные науки и современность. – 2001. – № 3. – С. 5-21.
10. Завьялов Ю.В. Бедность – это болезнь / Ю.В. Завьялов // ЭКО. – 1998. – № 12. – С. 160-171.
11. Ильин В.И. Государство и социальная стратификация советского и постсоветского обществ. 1917-1996 гг.: Опыт конструктивистскоструктуралистского анализа / В.И. Ильин. – Сыктывкар: Сыктывкар. ун-т, ИС РАН, 1996. – 349 с.
12. Каира Ю.В. Бедность как фактор социальной ответственности безработных в современном российском обществе : дисс… канд. социол. наук : 22.00.04 / Каира Юрий Владимирович. – Орел, 2006. – 193 с.
13. Кильдюшева О.А. Феномен бедности в социальной структуре современного российского общества: дисс. ... канд. социол. наук : 22.00.04 / Ольга Александровна Кильдюшева. – Саранск, 2005. – 167 с.
14. Можина М. Бедные: где проходит черта? / М. Можина // Свободная мысль. – 1992. – № 4. – С. 11-17.
15. Сидорчук І.Б. Субкультура бідності в суспільстві, що трансформується / І.Б. Сидорчук // Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського. – Серія: Географія. – 2011. – Т. 24 (63), №1. – С.230-238.
16. Тихонова Н.Е. Факторы социальной стратификации в условиях перехода к рыночной экономике / Н. Е. Тихонова. – М.: РОССПЭН, 1999. – 320 с.
17. Філь Г.В. Специфіка культури і субкультури бідних / Філь Г.В. // Вісник: Соціологія та профспілковий рух. – 2009. – №5. – С.25-31.
18. Швец А.Б. Проявления социокультурной конфликтности в Крыму / А.Б. Швец, И.Г. Беднарский, А.Н. Яковлев // Культура народов Причерноморья. – 2005. – № 73. – С. 165-176.
19. Ярошенко С. С. Проблематика субкультуры бедности в американской социологии : дис. ... канд. социол. наук : 22.00.01 / Ярошенко Светлана Сергеевна. – М., 1994 – 158 с.
20. Lewis O. La Vida. / Lewis O. – New York: Random House, 1966. – P. 49-53.
21. Miller W. Lower class culture as a generating milieu of gang deliquency / Miller W. // Journal of social issues. – 1958. – V. 14. – P. 5-19.
22. Rainwater L. The problems of lower class culture / Rainwater L. //Journal of social issues. – V. 26. – No. 2. – 1970. – P. 142.
23. Wilson W. The Ghetto underclass: Issues, Perspectives and Public Policy / Wilson W. The ANNALS. – V. 501. – 1989.

УДК 78.03

Віктор Петрович Поденко
старший викладач Національного університету
харчових технологій

РЕПРЕЗЕНТАТИВНИЙ КОНТЕКСТ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА: друга половина XX століття

У статті окреслюється низка питань, що характеризують музичне мистецтво на зламі століть: духовне підґрунтя людства, яке виражається у різних його проявах крізь призму широкого спектру жанрів і стилів сучасної музики – нового мистецтва, що враховує техногенний розвиток суспільства та тенденції розвитку художньої культури з її внутрішньою єдністю різних видів музичного мистецтва.

Ключові слова: *мистецтво, види мистецтва, цивілізація, культура, мюзикл, самовираження в музиці.*

In article the number of questions which characterize musical art on a break of centuries is outlined: the spiritual basis of mankind expressed in its different manifestations through a prism of a wide range of

© Поденко В. П., 2013

genres and styles of modern music – new art which considers technogenic development of society, and tendencies of development of art culture, with its internal unity of different types of musical art.

Keywords: *art, art forms, civilization, culture, musical, self-expression in music.*

Мистецтво – творче відображення дійсності в художніх образах, творча художня діяльність [13]. Терміном "мистецтво" віддавна позначають не лише художні твори, продукти художньої діяльності, а й "майстерність", "вправність", "артистизм", "віртуозність", що проявляються у будь-якій сфері діяльності (у ремеслі, науці, техніці тощо). На відміну від англ. "art" і нім. "Kunst" українське слово "мистецтво" відрізняється багатозначністю смислу і відтінків: це і випробування, і спокуса, і навик або досвід (знання вкупі з умінням), і всі види мистецтва у власному сенсі слова (література, музика, живопис, танець і ін.). Визначення мистецтва викристалізувалось в ході еволюції понять, що позначали споріднені або близькі явища і властивості.

Із надзвичайно швидким розвитком науки та техніки, техногенізацією суспільства, впливом глобалізаційних процесів виникає проблема духовного стану особистості. Сучасне мистецтво потребує нових форм вираження мистецького стану людства, саме це спричинює формування нових жанрів та піджанрів.

Функціонування мистецтва тісно пов'язане з процесами об'єктивного буття, суспільних відносин, зокрема духовного виробництва. Зміцнення духовно-морального аспекту в естетичній свідомості безпосередньо пов'язане з розвитком духовної культури, місце і роль якої в становленні почуттів прекрасного, загальнолюдського в розвитку самосвідомості людини все більше посилюється.

Мистецтво являє собою єдність естетично-пізнавальної та естетично-творчої діяльності. Однак визначальною у мистецтві є духовно-емоційна основа. Наочно-чуттєва, предметно-життєва, духовна, ідейна та емоційна сфери виступають у мистецтві в органічній єдності. Свій вплив на розвиток суспільних відносин, на людей мистецтво може успішно здійснювати лише за умов, коли воно може бути сприйняте, відчуте ними. Особливості такого сприйняття та відчуття зумовлені здатністю суб'єкта сприймати та відчувати твори мистецтва, художньої творчості, рівнем духовності, культуротворчого потенціалу особистості [2, 3–5].

За допомогою мистецтва відбувається формування і розвиток здатності людини сприймати творчо і перетворювати навколишній світ та саму себе за законами краси. На відміну від інших форм суспільної свідомості (наука, мораль, релігія, політика і т. д.), мистецтво задовольняє найважливішу людську потребу – пізнання реальної дійсності в розвинених формах людської чуттєвості, тобто за допомогою специфічно людської здатності чуттєвого ("естетичного", наочно-виразного) сприйняття явища і предметів об'єктивного світу як "живого конкретного цілого", втілюваного у творах мистецтва за допомогою творчого, "продуктивного", уяви. Оскільки мистецтво включає всі форми соціальної діяльності, сфера його впливу на життя і людину безмежна. Це, з одного боку, нівелює претензію мистецтва на якусь винятковість, окрім тієї, що диктується його видовою сутністю. З іншого, здійснюючи перетворюючий вплив на суспільні сфери і інститути, мистецтво зберігає властиві йому особливості і відносну самостійність.

Історично мистецтво розвивається як деяка система конкретних видів: література, музика, архітектура, живопис, скульптура, декоративно-прикладне мистецтво, музика тощо. Класифікація, що будується за принципом домінуючої ознаки, не враховує того, що кожен вид мистецтва використовує і представляє (у різній пропорції) всі форми і засоби художньої "мови" – зображальність, виразність, символізування, часові і просторові характеристики. Особливе місце в системі видів мистецтва займає музика.

Феномен мистецтва постає достатньо складним для філософського осмислення. Така ситуація насамперед зумовлена особливостями і труднощами творчого пошуку людини-митця, без чого саме існування мистецтва неможливе. Якщо ж проаналізувати весь обсяг знань, яким володіє сучасне людство, ми побачимо, що наукові знання складають значну їх частину. Найбільший відсоток решти цього обсягу складають знання, які є продукцією різних напрямків мистецтва. Сказане не слід вважати перебільшенням, адже мистецтво, що давно стало частиною художньої (духовної) культури, забезпечує той досить значний інформаційний обсяг, що поглинається сучасною людиною. Мистецтво як специфічна форма пізнавальної діяльності і як сукупність специфічних ("мистецьких") знань потребує ретельного філософського осмислення.

Мистецтво в усі часи було предметом особливої уваги багатьох дослідників, особливо філософів. Серед українських філософів та дослідників історії мистецтва другої половини XX ст. і початку XXI ст., які цілеспрямовано досліджували мистецтво з різних позицій, можна назвати, зокрема М.М. Бровка, Л.Т. Левчук, А.О. Канарського, М.Р. Черкашину [4; 9; 10; 14].

Однак, досліджуючи мистецтво з різних позицій, сучасні філософи, історики, культурологи, психологи, естетики, як правило, практично не розглядали його музичний компонент. На перший план в процесі дослідження ними мистецтва виходили здебільшого інші його аспекти.

Епістемологічний і аксіологічний статус мистецтва до теперішнього часу все ще практично не досліджений феномен суспільного життя*. Тому головною метою статті є намагання привернути увагу наукової і філософської спільноти до впливу, який здійснює музичне мистецтво на багато аспектів буття людини і соціуму загалом. Завданнями даної статті ми визначаємо: проаналізувати основні характеристики музичного мистецтва, з'ясувати його видове розмаїття, традиції функціонування і новітні тенденції розвитку в умовах утвердження ринкових відносин під впливом глобалізаційних процесів.

Музика – мистецтво муз**. Разом з гімнастикою вона використовувалась для творення в людині "калокагатії" – єдності краси і добра, естетичного і етичного***. Якщо гімнастика формувала людське тіло і виробляла сильний та мужній характер, то музика формувала людську душу.

Музика в античності усвідомлювалась гранично широко – як деякий дух культури, з якого витікали "аполлонійські" й "діонісійські" впливи на світ людини. У Давній Греції музика – це не лише вид мистецтва, виконавство чи музикування, а своєрідна парадигма чуття, умістилище єдиного етосу, космосу, полісу і людини****. Через музику впорядковувалися й інші види мистецтва, що несли у собі її ритмічно організований характер [11, 10].

Історично досліджуючи, ми спостерігаємо тенденції до неперервного подальшого розвитку музичного мистецтва, що репрезентує велику палітру людських нерозривних, чуттєвих, гармонійних процесів.

Висування музики на перший план у системі культуростворюючих чинників є характерним також для багатьох ірраціоналістичних концепцій у західній культурології. Цьому методологічно сприяє універсалізація її емоційно-інтуїтивного начала, що розповсюджується на виражальні, пізнавальні та евристичні можливості музичного мистецтва. Музика, що розуміється як "потайна метафізична вправа душі" (А. Шопенгауер), виконує роль органону не лише у філософсько-містичному пізнанні, але й в культуромоделюючій діяльності "таємної мови світовідчування" (О.Шпенглер) [11, 10-11].

Розвиток західноєвропейської культури не йде у розріз тогочасного мистецтва Російської імперії. Через події 1917 року у Росії багато видів мистецтв втратили свою важливість для народу. Проте музика залишилась основою вираження творчості.

На думку О. Блока, "будь-який рух народжується з духу музики, він діє, просочений ним, але по закінченні відомого періоду часу цей рух вироджується, позбавляється тієї музичної вологи, з якої народився, тим самим стає приреченим на загибель. Він перестає бути культурою та перетворюється у цивілізацію. Так трапилось з античним світом, так трапилось з нами" [1, 111]. Величезним надбанням духовної культури він вважає музику, протиставляючи "дело беспокойных рук цивилизации" [1, 109] гуманістичній культурі, яка, за його думкою, базується на дусі музики, а всі інші види мистецтв, за Блоком, є лише "резервуарами звуків" [1, 109].

У сучасних умовах глобалізаційних процесів спостерігаються складні процеси мистецької взаємодії, а саме у жанрових проявах: зароджуються нові жанри, між старими відбувається стирання кордонів, певна втрата якісної специфіки. Всі види та жанри мистецтва в житті людини виконують світоглядну функцію. Така єдність різних видів мистецтва є основною тенденцією розвитку широкого кола суспільства, художньої культури сьогодення. Види мистецтва разом утворюють активну системність сучасного мистецтва. Всі види мистецтва споріднені.

Значне місце в сучасній культурі посідає музика, яку відносять до так званої "побутової", "легкої", "популярної", "прикладної", врешті-решт "масової". Характерною ознакою останніх десятиліть стало те, що все більше з'являється ансамблів і сольних виконавців, творчість яких синтезує різні стильові напрями музичної культури. Їх композиції транслюють по радіо та телебаченню, зростає популярність концертів і виступів, підвищується високий рейтинг у хіт-парадах, у засобах масової інформації. Цей факт, що констатується дослідниками, зумовлює актуальність вивчення як масової музики загалом, так і її окремих витоків, зокрема джазу, мюзиклу, року [5, 106–110].

Аналізуючи історично, ми стаємо свідками ряду подій в Українському музичному просторі. Наприкінці 80-х – на початку 90-х років з'являються нові напрямки у музикантів, вони орієнтовані на ідейності національних покликань у відродженні України. Такій появі передував фестивальний рух "Червона рута", що зібрав творчу інтелігенцію. У 1989 році на фестивалі відзначились гурти "Сестричка Віка" (Львів), "Брати Гадюкіни" (Львів), "Кому вниз" (Київ), "Зимовий Сад" (Київ), "Незаймана Земля" (Луцьк) та співці Едуард Драч (Черкаси), Андрій Панчишин (Львів), Віктор Морозов (Львів), Марія Бурмака (Харків). На хвилі відродження у Тернополі, Івано-Франківську, Львові, Києві і фактично по всій Україні з'являються нові групи, які відрізнялись від тих, хто копіював західні музичні рок-стандарти.

Загалом початок 90-х – це роки так званого поділу за стилями і напрямками. Потрібно відмітити, що відбувається самоідентифікація серед музикантів у площині власних традицій. Але за відсутності професійного музичного "цеху" і мінімальної шоу-бізнесової інфраструктури відбувалося гальмування пориванням будь-якого музиканта займатися лише музикою, який змушений задля забезпечення свого проживання займатися суміжними видами діяльності. Така комерціалізація не торкається рок-музики. Остання стала розглядатися з різних точок зору, в тому числі і негативної, як контркультурне явище, що деструктивно впливає на суспільство і характеризує його занепад. Ю. Давидов та І. Роднянська називали цю контркультуру "раковою пухлиною на живому тілі культури" [3, 249]. Критичну позицію у ставленні до "року" зайняли в той час багато відомих соціальних філософів: П. Гуревич, К. Мяло, К. Розлогов, І. Набок та ін. Проте слід підкреслити, що, осмислюючи велику кількість західних дослідницьких матеріалів з даної проблеми, вони одностайно визначають "рокову" контркультуру як альтернативну форму технократизму, масовізації, споживацтву сучасного суспільного життя. На прикладі короткої, але бурхливої історії рок-музики можна побачити, як вона то включається в "протестні дії" молоді, то мирно вживається з поп-музикою. Це дозволяє виокремити новий жанр музики "поп-рок". А відтак все більш ширшою стає палітра "поп-року", охоплюючи масову музичну індустрію, з поступовим його виправданням на невід'ємне існування у масового слухача.

Сьогодні можна констатувати загибель любительського "року", який був виразником свідомості доби "перебудови". Його місце посіла музична поп-індустрія, що паразитує на стилістиці "року". Тому не дивно, що широкої популярності набули твори рок-музикантів тих "бунтарських років". Ця ностальгія викликана відсутністю у музичних композиціях сучасних рок-груп як соціально критичного, так і гуманістичного змісту.

Любительський рок не зміг скласти конкуренцію музичній шоу-індустрії. Він практично зник, хоч має ще окремі сплески в самодіяльних музичних колективах. Проте любительський рок здійснив розмежування "рок-публіки", що тяжіють до творів саме любительських рок-груп, і рок-маса – прихильники комерційного "року". Перших привертає в рок-музиці нонконформістський дух. Для других, рок – модний символ, такий же антураж, як і сценічні ефекти, що супроводжують виступ улюбленого співака (гурту). Конформність цієї частини рок-публіки запрограмована наперед самими організаторами концертів. І якщо Х. Ортега-і-Гассет, як промоутер масової культури, виділяв спорт і кінематограф, то сьогодні можемо додати до них ще одне новітнє дітище європейської культури другої пол. ХХ ст. – рок-музику. З 1990-х років відбувається її трансформація, підвладна ринковим виживанням. Комерційний рок, на відміну від любительського, виявився конкурентоздатним у нових умовах. Ним почали цікавитись і бізнесмени, і політики, і влада [6, 64–69].

У статті дослідника Ільїна А.Н. в інформаційному гуманітарному порталі "Знание. Понимание. Умение" щодо музичної творчості панків, яка, власне, як жанр виникає ще на початку 1970-х років в Америці, зазначається про те, що неважко побачити в ній чимало спільного з кітчем. Так званий "панк-рок" не зовсім виправдовує свою назву, оскільки він брудний (в музичному розумінні) і не відрізняється високою поетичністю (в текстовому розумінні). Групи "Sex Pistols", "The Clash" отримали світову славу не тому, що високо-професійно грали, а навпаки тому, що їхній музичний професіоналізм іноді залишав бажати кращого. Вони стали відомими завдяки тому, що були першими групами, які фактично внесли в молодіжну культуру образ виконавця нетверезого і обвішаного різними убраннями, з метою привернення уваги (так би мовити ефект новизни). Говорячи про "панк-рок", який подібно сучасній попсі занадто простий і примітивний – як в музичному, так і в змістовному розумінні, можна зробити висновок, що єдина його відмінність від попси – "революційність" і "брудність" виконання. Акорди першостворених електричних інструментів, звіриний рик – це та музика, яка щоразу привертала увагу. Виконання музичних творів щоразу набувало вищого рівня. Злагодженість електричних інструментів, вокальна майстерність все більше вимагала виконавської якості. Така естетика зрештою формувала певні смаки у суспільстві. Звісно, музика має бути професійною. Взагалі професіоналізм – один із критеріїв відмінності високого мистецтва від низького [7].

Підсумовуючи зазначене у даній статті, можна стверджувати, що жанр рок музики вплітає в себе велику низку подій життя людини. Завдяки можливості об'єднуватися і виокремлюватися різні жанри – джаз, рок, "поп" музика, мюзикл та ряд інших видів мистецтв – дають поштовхи до розвитку все нових і нових стилей. В епоху сучасної техногенності глобалізаційних процесів, а саме нової якості музичних інструментів та новітніх студій, виконання музичних творів дедалі набирає неабияких цікавих обертів. Багатовпливові чинники продовжують формувати нові смаки, які ще потребують вивчення.

Примітки

* Епістемологія (грец. επιστήμη – знання, λόγος – вчення) – філософсько-методологічна дисципліна, у якій досліджується знання як таке, його будова, структура, функціонування і розвиток. Термін введений і активно застосовувався у англо-американській філософії ХХ ст. Традиційно ототожнюється з теорією пізнання.

** Му́зика (від грец. μουσική – мистецтво муз) – мистецтво організації музичних звуків, передовсім у часовій (ритм), звуковисотній і тембровій шкалі. Музичним може бути практично будь-який звук з певними акустичними характеристиками, які відповідають естетиці тої чи іншої епохи, та може бути відтвореним при виконанні музики. Джерелами такого звуку можуть бути: людський голос, музичні інструменти, електричні генератори тощо.

*** Калокагатія (дав.-гр. καλοκαγαθία, від дав.-гр. καλὸς καὶ ἀγαθός) – поняття давньогрецької естетики, що виражає ідеальне єднання фізичної краси та духовної досконалості – як ідеал виховання людини.

**** Етос (грец. etos – характер, звичай) – узагальнена характеристика культури певної соціальної спільноти, яка виражена в системі їх панівних цінностей і норм поведінки.

Використані джерела

1. Блок А.А. Собрание сочинений: В 8 т. / Под общ. ред. В.Н. Орлова, А.А. Суркова, К.И. Чуковского. – М.; Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. – Т. 6. Проза: 1918 – 1921 / Подгот. текста Д. Максимова и Г. Шабельской. Прим. Г. Шабельской /Блок А.А. – 556 с.
2. Бровко М.М. Мистецтво: філософсько-культурологічні виміри. Монографія / Бровко М.М. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2008. – 237 с.
3. Давыдов Ю.Н. Социология культуры: (Инфантилизм как тип мировоззрения и социальная болезнь) / Ю.Н. Давыдов, И.Б. Роднянская. – М.: Наука, 1980. – 264 с.
4. Естетика: Підручник / Л.Т. Левчук, Д.Ю. Кучерюк, В.І. Панченко; За ред. Л.Т. Левчук. – К: Вища шк., 1997. – 399 с.
5. Зайцева Я. Н. Особливості функціонування музичних субкультур /Зайцева Я. Н. // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. – К., 2009. – Вип.15.
6. Илле М.Е. Рок-музыка: таланты и поклонники / М.Е. Илле, О.А. Сакмаров // Социологические исследования. – 1989. – № 5.

7. Ильин А. Н. Панк как явление китч-культуры / Ильин А. Н. // Информационный гуманитарный портал "Знание. Понимание. Умение". 2009. – №4.
8. Искусство и творческая активность масс / [Л.Т. Левчук, С.Н. Шангин, А.С. Канарский и др.]. – К.: Вища шк.: Изд-во при Киев. ун-те, 1985. – 200 с.
9. Історія світової культури: Навчальний посібник для студ. вуз. / Авт. кол.: Л.Т. Левчук та ін. – 2-е вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999. – 366 с.
10. Канарский А.С. Диалектика эстетического процесса /Канарский А.С. – К: ЗАО "Мироновская типография", 2008. – 379 с.
11. Личковах Володимир. Дивосад культури: Вибрані статті з естетики, культурології, філософії мистецтва / Науково-популярне видання //Личковах Володимир. – Чернігів, 2006. – 170 с.
12. Психологія творчості: Навч. посібник для студ. вуз. / Володимир Роменець,; Авт. передм. Л.Т. Левчук, І.П. Маноха. – 2-е вид., доп. – К.: Либідь, 2001. – 286 с.
13. Тлумачний словник української мови [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.uktdic.appspot.com/.
14. Черкашина М.Р. Музыка и театр на перекрестке эпох: Сборник статей: В 2 т. / Черкашина М.Р. – К., 2002. – Т. 1. – 184 с.; Т. 2. – 208 с.

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

Крістіна Юріївна Масалова
аспірантка Інституту Сходознавства
ім. А. Ю. Кримського НАН України

КОМПОЗИЦІЙНО-ТИПОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ СЦЕНИ З СИНАМИ ХОРА ТА "ПОХОВАННЯМ ОСІРІСА" 17-Ї ГЛАВИ КНИГИ МЕРТВИХ У ПТОЛЕМЕЇВСЬКИЙ ПЕРІОД

(частина перша)

Статтю присвячено сцені з числа віньєток-ілюстрацій Книги мертвих в останній фазі її існування – Птолемеївській добі. Проводиться композиційно-типологічний аналіз сцени – визначаються її стабільні риси, виділяються існуючі варіації композиції та декоративних і стилістичних особливостей.

Ключові слова: *Книга мертвих, віньєтки, сини Хора, давньоєгипетська міфологія, Птолемеївський період, джерела.*

This article is devoted to the scene from the number of vignettes-illustrations of the Book of the Dead in the last phase of its existence, the Ptolemaic Period. Compositional and typological analysis is done – the stable features of the scene are determined, its variations of composition, decorative and stylistic peculiarities are distinguished.

Keywords: *the Book of the Dead, vignettes, sons of Horus, Ancient Egyptian mythology, Ptolemaic Period, sources.*

У статті проведено композиційно-типологічний аналіз сцени, що належить до віньєток-ілюстрацій Книги мертвих, заупокійно-поховальної збірки текстів, що грала надзвичайно важливу роль в уявленнях стародавніх єгиптян про потойбічне існування. Сцена належить до ілюстрацій 17-ї глави Книги мертвих, однієї з найбільш тиражованих та важливих глав з усієї збірки. Вона зображує чотирьох синів Хора (міфічних істот, пов’язаних у першу чергу з обрядом муміфікації та охоронними функціями) та "поховання Осіріса" (скриньку, яку ці боги охороняють). Обрана сцена взагалі не підлягала спеціалізованим дослідженням, хоча її зміст явно вказує на високу значущість та окреслює можливу наявність у ній скритих міфологем. Для дослідження було обрано джерела Птолемеївського часу, останньої фази існування Книги мертвих, коли її ілюстративний матеріал вже остаточно сформувався і набув своєї довершеної форми, у той же час продовжуючи традицію Саїсської редакції, яка вважається канонічною. Важливість вивчення віньєток Птолемеївської доби обґрунтовується також великою кількістю джерел (що складає майже половину від загальної кількості Книг мертвих, створених за весь час); при цьому велика кількість Птолемеївських джерел, що містять досліджувану сцену, на сьогодні є неопублікованими ([2]).

Обраний у дослідженні підхід відповідає т.зв. другому підходу у вивченні та типологізуванні віньєток Книги мертвих (розгляд іконографії, типології, семантики та еволюції віньєток окремих глав у різних джерелах) за класифікацією М.О. Тарасенка [4, 18–26], що має "першочергову важливість та доцільність" [4, 31]). Головною метою цієї статті буде аналіз усіх можливих варіацій композиції сцени та її декоративних і стилістичних особливостей, після чого буде визначено айстабільніші риси.

Раніше вже було складено джерельну базу сцени у зазначений період [2]: серед загальної кількості Птолемеївських джерел, що містили віньєтки 17-ї глави Книги мертвих (таких було 189), було знайдено 90 джерел із наявною сценою (серед них: 69 папірусів та 21 бинт мумій). Для подальшого

© Масалова К. Ю., 2013

проведення іконографічного дослідження, спершу потрібно визначити іконографічні типи. Для цього виокремлюються компоненти, що складають сцену, серед яких виділяються базові [3, 115]. У цьому випадку базовими елементами сцени є такі: "поховання Осіріса", Дуамутеф, Амсеті, Хапі та Кебехсенуф. На верхівці "поховання" знаходиться зображення померлого, але воно наявне не завжди. Інші елементи зустрічаються не більше кількох разів, тож їх виокремлення немає сенсу. Зважаючи на факт, що наявність елементів сцени є явищем майже повністю стабільним, можемо звернути увагу на те, як різниться композиція сцени. Так, розташування синів Хора виконується у двох варіантах: лінійному – коли всі боги стоять на одному рівні по горизонталі, та квадратному – коли пари богів розташовуються по вертикалі обабіч "поховання" і, таким чином, утворюють квадрат із "похованням" посередині нього. Також відрізняються і місця на яких перебувають Дуамутеф, Амсеті, Хапі та Кебехсенуф в композиції та по відношенню один до одного. Третьою перемінною особливістю є напрямок, в якому обернено голову померлого. Різняться також і деталі у зображеннях кожного елементу сцени – "поховання", померлий та сини Хора мають різні декоративні особливості в різних джерелах.

Для аналізу великої кількості документальних матеріалів зазвичай використовується один з методів кількісно-якісного дослідження текстів – контент-аналіз, використання якого обґрунтовано в даному випадку [6, 189–199]. В якості першого кроку при проведенні контент-аналізу цього типу має бути проведено концептуалізацію понять, в якій кожне спостереження отримає визначення і буде віднесено до відповідного класу [1, 277]. В якості такого першого кроку було створено "глосарій", викладений у "Ключі до таблиці", де всі поняття (які використовуються і у тексті статті) було концептуалізовано. Наступним кроком було створення таблиці, куди заносились усі дані, отримані в ході аналізу кожного джерела. На базі цієї таблиці ґрунтується текст статті, де описуються джерела (тут використовується методика дескриптивного аналізу, яка полягає в описанні та систематизації первинних даних або джерел, в тому числі образотворчих, з метою виявлення аналітичної сутності досліджуваного явища). Цей опис проводиться по групам джерел, які розділяються на папіруси та бинти; в межам цих груп джерела розбиваються на локальні підгрупи (відповідно до географічного походження), чи згідно із своєю композицією (квадратна або лінійна). Через те, що опис часто має узагальнюючий характер, таблицю додано до статті для можливості кращого ознайомлення із кожним окремо взятим джерелом.

Папіруси

Фіви

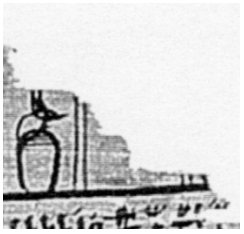
Велика кількість Фіванських папірусів зумовлює і надзвичайну варіативність їх композиційних та декоративних особливостей. Достатньо велика кількість папірусів, що походять з Фів, має кольорові зображення.

Переважну більшість складають папіруси із квадратною композицією сцени. У цьому типі композицій найчастіше синів Хора зображено у вигляді канопів, хоча на папірусах 5, 12 та 22 (для зручності папіруси у статті називається за порядковим номером, наданим їм у таблиці) їх зображено у вигляді мумій, що сидять. При тому, що більшість папірусів показує канопи звичайної форми, на папірусі 17 вони дуже нагадують форму посудин *хесет*, що використовувались для ритуальних узливань (докладніше про посудини *хесет* див.: [21, 204–205]), а у низці інших папірусів (3, 11, 26, 28, 31) по декілька каноп у одній сцені частково нагадують цю форму. Сини Хора майже завжди прикрашені намистами (крім папірусу 5, де Хапі та Кебехсенуф не вдягнені у них): зазвичай намиста показані за допомогою серії горизонтальних ліній, але в папірусі 35 їх позначено тільки кольором (через монохромність фотографії папірусу, можна стверджувати виключно те, що колір достатньо темний); у папірусі 32 намисто Дуамутефа оздоблено звичним чином, намисто у Амсеті показано лише однією горизонтальною лінією, а у Хапі та Кебехсенуфа під однією горизонтальною лінією показана серія рисок, також розташованих по горизонталі; в папірусі 5 намиста Дуамутефа та Амсеті показані жовтим кольором; в папірусі 3 намиста Дуамутефа, Амсеті і Хапі показані горизонтальними лініями, доповненими рисками, тоді як намисто Кебехсенуфа доповнено чітко промальованими бусинами (замість рисок). Тулуби, зазвичай, не зафарбовані і не мають іншого декору окрім намиста, хоча в папірусі 22 їх зафарбовано світлим кольором; у папірусі 35 тулуб Дуамутефа – темний, Кебехсенуфа – дещо світліший, у Хапі та Амсеті тулуб білий; у папірусі 5 тулуби Дуамутефа та Хапі зелені, тулуби Амсеті та Кебехсенуфа – червоні (ідентифікація богів на цьому папірусі досить проблематична; проте опис цього папірусу і досліджуваної сцени Б. Бакесом [8, 84] послугував відправною точкою для подальшого аналізу сцени); у папірусі 17 можливо встановити лише колір тулуба Кебехсенуфа – він коричневий.

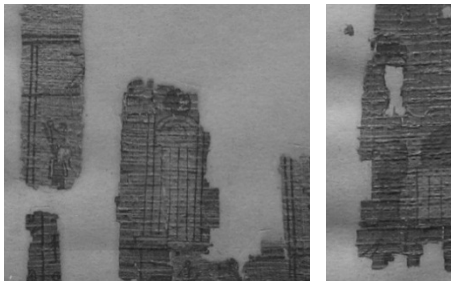
Щодо особливостей зображення кожного окремого бога, то Дуамутеф найчастіше зображується із чорною шкірою обличчя, рідше – його шкіра незафарбована, і в одному випадку (5) його шкіра зафарбована світлим кольором. Його перука найчастіше заштрихована вертикальними смугами, у декількох випадках (7, 10, 14) – незафарбована; в папірусі 5 вона чорна, в папірусі 26 – заштрихована діагональними лініями; у двох випадках (22 та 35) колір встановити неможливо (через монохромність фотографії поліхромного папірусу), тому нам відомо лише те, що її колір темний. У папірусі 5 у Дуамутефа, замість звичної голови тварини з сімейства собачих, намальовано людську голову.

Амсеті, зазвичай, має перуку, заштриховану вертикальними смугами, але двічі (15 та 30) смуги використано горизонтальні; у папірусі 5 перука чорна, в 14 – незафарбована, а в папірусах 22 та 35 – темна. Частіше Амсеті зображено із бородою, хоча існує достатня кількість випадків, коли її немає.

Перука Хапі переважно заштриховано горизонтальними смугами але існують випадки і з вертикальною штриховкою, так само як і з її відсутністю; в папірусі 3 наявні як вертикальні, так і горизонтальні смуги; в папірусі 5 перука жовта, а в папірусах 22 та 35 – темна. Дуже часто на перуці Хапі можна побачити велике коло, яке іноді доповнюється вертикальною рискою або овалом всередині. Іноді його перука відрізняється і тим, що має заокруглення, яке виступає на обличчя (на відміну від інших богів, у яких заокруглення йде всередину перуки). У Кебехсенуфа перука майже завжди заштрихована вертикальними смугами і лише в 2-х випадках (14 та 26) – незафарбована, в 2-х (22 та 35) – темна, і в 1-му (5) – чорна.



Папірус 10 (pKairo J.E. 97249 Papyrus 17) [10, іл. 50]



А. Б.

Папірус 17 (pLondon BM EA 10539): А та Б © Trustees of the British Museum / фото Британського музею

Папірус 15 (pLondon BM EA 10082,1) © Trustees of the BritishMuseum / фото Британського музею

Папірус 18 (pMailand E. 1023) [15, іл. 82]

Чіткої схеми розташування богів у композиції немає – так кожен бог може бути розташованим на будь-якому з чотирьох можливих місць. Проте, якщо аналізувати їх диспозицію по відношенню один до одного, існують певні закономірності. У 12 з 19 випадків, коли це точно можливо встановити (у папірусі 17 така ситуація дуже ймовірна), Дуамутеф та Амсеті знаходяться по один бік від "поховання", а Хапі із Кебехсенуфом – по інший; при цьому майже завжди (окрім папірусу 20), Кебехсенуф знаходиться навпроти Дуамутефа, а Хапі – навпроти Амсеті (далі, для зручності, схема буде описуватись лише на прикладі Дуамутефа, так як висновки про інших богів можна буде зробити і на прикладі одного бога). У 7 випадках схема змінюється на таку, де Дуамутеф знаходиться по один бік "поховання" із Кебехсенуфом, а навпроти нього – Амсеті (крім 28 та 14, де навпроти знаходиться Хапі). Отже, виявляється, що Дуамутеф ніколи (у цьому типі композицій, що походять з Фів) не "зустрічається" із Хапі на одному боці від "поховання" і майже ніколи не розташовується на протилежній позиції (так само, як і Амсеті із Кебехсенуфом).

У квадратних композиціях сцен, що походять із Фів, присутні 2 випадки (18 та 28), коли зображення померлого відсутнє (у папірусі 10, не можливо встановити його наявність через відсутність значної частини зображення). Його перука майже однаково часто буває оздоблена як вертикальними лініями, так і горизонтальними та діагональними, або залишається непрофарбованою; в папірусі 5 вона чорна, в 17 – синя, в 22 – темна, а в 35 – світла. При тому, що його шкіра зазвичай непрофарбована, у деяких папірусах вона має колір: 5 та 17 – коричневий, 22 – темний, 35 – світлий. Зазвичай померлого зображено без бороди (крім 3, 29 та 35). Спрямованість голови не має чітко виражених тенденцій, хоча дещо частіше виявляється оберненою у бік Дуамутефа та Амсеті.

"Поховання Осіріса" на усіх папірусах має форму *пер-ну* (форма святилища; один з символів Нижнього Єгипту; докладніше див.: [21, 142–143]): прямокутну/квадратну споруду; згори, по всій ширині споруди, її увінчує невисокий пагорб, оточений "ріжками" по боках (які в тривимірному просторі являють собою бокові стінки); ці "ріжки", зазвичай, дорівнюють висоті самого пагорбу (майже у всіх досліджуваних джерелах, "поховання" представлено саме у такій формі, тому далі, будуть вказуватись лише виключення). В переважній більшості папірусів "поховання" має прямокутну форму, видовжену по вертикалі (у папірусах 22 та 32 форма лише дещо витягнута по вертикалі), зазвичай – настільки видовжену, що досягає зросту найвищих у сцені фігур; лише в папірусі 3 "поховання" має квадратну форму (на думку Л.Е. Діас-Іглесіас Льянос походження цього папірусу залишається невідо-

мим; вона також вказує, що він є далеким від "канонічних зразків" [12, 53, 74]). У папірусі 20 його зображено на санях, в папірусі 17 – на підставці; в ряді інших папірусів (3, 7, 15, 18, 24, 29, 32, 35) – на підставці, яка нагадує сані (через її асиметричність, хоча, можливо що вона є випадковою); в папірусі 35 ця "підставку-сані" розміщено на ніжках. "Поховання" дуже часто заштриховано вертикальними лініями в основній частині, іноді із додаванням горизонтальних ліній; лише в папірусах 10 та 15 воно незаштриховане, а в папірусі 5 – заштриховано діагональними лініями. Часто пагорб при цьому промальований концентричними лініями, що формують півкола, продовжуючи форму самого пагорбу. В папірусі 5 штриховка діагональними лініями доповнена жовтим кольором всього "поховання"; в папірусі 17 жовтий колір супроводжує вертикальну штриховку; в папірусі 35 колір основної частини "поховання" виявляється більш темним, ніж колір пагорбу; в папірусі 18 вертикальна штриховка та концентричні лінії доповнюються іншим оздобленням – підставка та бокові стінки поховання зафарбовані чорним кольором.

Також варто виокремити папірус 17. Судячи з його фотографії, здається, що збереглася та частина папірусу, де зображено лише "поховання" із померлим та, можливо, ніс Дуамутефа. Збірка папірусу (навіть по фотографії видно, що його було зібрано з різних маленьких шматків) представляє цю сцену у вигляді незвичного "розірваного фризу" (за класифікацією М.А. Чєгодаєва [5]), на відміну від всіх інших папірусів, де ця сцена представлена звичайним "фризом". Хоча існують випадки із винятками з цієї класифікації [4, 31; 19], один з віднайдених нами фрагментів папірусу свідчить про те, що в даному випадку справа полягає в неправильній збірці: цей фрагмент ідеально накладається на сцену у місці розриву, а також її логічно доповнює. Нажаль, частину із богами, зображеними ліворуч від "поховання" віднайти не вдалося.

У лінійній композиції сцени представлено 11 папірусів. На цих папірусах синів Хора завжди зображено у вигляді каноп. У папірусах 1, 2, 19 та 27 канопи мають форму посудин *хесет* (всі ці папіруси мають спільну рису –поліхромність); канопи на папірусах 21, 33 та 34 лише частково нагадують форму цих посудин. "Поховання Осіріса" найчастіше зображується у формі, витягненій по вертикалі (крім 1 та 19), часто – надто видовженій. У папірусі 33 "поховання" розташоване на підставці, що розміщена на ніжках, в папірусі 21 – на санях, що стоять на ніжках; в папірусах 19, 27 та 34 підставка дещо нагадує форму санів через свою асиметричність.

Дуамутеф найчастіше зображується із чорною шкірою (крім 33, де вона незафарбована, та 19, де вона сіра). Амсеті частіше зображується без бороди, хоча присутні папіруси, де його зображено із бородою. Померлий на всіх папірусах, де це можливо встановити, показується без бороди. Форма перуки Хапі часто відрізняється від інших тим, що має заокруглення, яке дещо виступає на обличчя. Погляд померлого буває спрямованим як ліворуч, так і праворуч. У лінійних композиціях, що походять з Фів, є найбільш розповсюджена тенденція до розташування богів (7 випадків з 11). Якщо вказувати їх зліва направо, виникає така послідовність: Дуамутеф, Амсеті, Хапі, Кебехсенуф. Інші 2 (можливо, і 3) папіруси мають дзеркально відображену диспозицію богів. І 1 папірус дає таку схему (зліва-направо): Дуамутеф, Кебехсенуф, Амсеті, Хапі. Окрім останнього папірусу, в усіх інших випадках Дуамутеф і Амсеті розташовуються з одного боку від "поховання", а Кебехсенуф із Хапі – з іншого; в той же час (можливо, крім папірусу 6, де збереглося зображення лише двох богів) Дуамутеф і Кебехсенуф знаходяться по протилежних боках "поховання" і обидва – по краях сцени, тоді як Хапі та Амсеті – всередині, ближче до "поховання".

Інші декоративні особливості різняться настільки суттєво, що їх можливо подати лише описуючи кожен папірус окремо. Так, в кольоровому папірусі 1 намиста всіх богів позначені жовтим кольором. Жовтим кольором замальовано і "поховання Осіріса". Перуки всіх учасників сцени показані синім/блакитним кольором. Шкіра "людей" (Амсеті та померлого) показана коричневим кольором, шкіра Хапі – темним (можливо темно-зеленим), шкіра Дуамутефа та Кебехсенуфа – чорним. Тулуби Дуамутефа і Амсеті розфарбовані зеленим кольором, Хапі та Кебехсенуфа – червоним (навіть попри те, що боги розташовані на незвичних місцях щодо один до одного, кольори їх тулубів поєднують їх у більш звичній формі).

На папірусі 2 тулуби богів зображені білим кольором, їх перуки – жовто-коричневим. Намисто Дуамутефа показано серією горизонтальних ліній; намисто Амсеті – лише 2 лініями, що позначають кінець; у Хапі та Кебехсенуфа намиста відсутні. Перука померлого має чорний колір, його шкіра – коричнева. "Поховання Осіріса" має жовто-коричневий колір.

Папірус 4 в оригіналі кольоровий, але фотографія з сайту *Totenbuchprojekt* – чорно-біла (те ж саме стосується папірусу 34), тож про його кольори можна судити лише монохромними категоріями. Намиста богів подані достатньо світлим кольором. Тулуби Кебехсенуфа та Амсеті – білі, у Дуамутефа та Хапі – темні. Перуки Кебехсенуфа, Амсеті та Хапі – чорні, перука Дуамутефа – світла. У Амсеті на щоці зображено незвичну чорну пляму (як і у інших "людей" в цьому папірусі). "Поховання Осіріса" темне і має декор у вигляді вертикальних смуг. Верхівка "поховання" незвично обрізана, і померлого не видно (скоріш за все, ця частина затерлась).

Від папірусу 6 залишився лише невеликий фрагмент, де видно більшу частину канопи Хапі і невелику частину канопи Кебехсенуфа. Судячи з цього фрагменту, намиста богів показані серією горизонтальних смуг із рисками знизу. На перуці Хапі можна розрізнити лише вертикальні лінії (частина папірусу із перукою Кебехсенуфа не збереглася).

Папірус 16 показує богів із білими тулубами, на яких намальовані хрестики. Їх перуки блакитні, намиста подані серією горизонтальних смуг із рисками і також розфарбовані блакитним кольором. Шкіра Кебехсенуфа зображена жовтим кольором, шкіра Дуамутефа – чорним, шкіра Амсеті, Хапі та

померлого – коричнева. Перука останнього – жовта. "Поховання" декороване вертикальними і горизонтальними лініями на основній частині та концентричними півколами на пагорбі; його розфарбовано жовтим кольором.

На папірусі 19 неможливо ідентифікувати велику кількість деталей. У померлого видно лише чорну перуку. Перуки Амсеті, Хапі та Кебехсенуфа – блакитні (скоріш за все перука Дуамутефа теж блакитна, так як на цьому папірусі у 17-й главі усіх богів зображено із блакитними перуками, в той час як людей – із чорними). Шкіра Амсеті жовто-коричнева, тулуб – червоний, його намисто показано горизонтальними лініями і розфарбовано жовтим кольором. Шкіра Хапі червона, його тулуб здається теж червоним (судячи із маленької частини збереженого зображення). Кебехсенуф має коричневу шкіру, його тулуб білий і на ньому намальовано хрестик, намисто показано горизонтальними лініями і рисками знизу та зафарбовано жовтим. Поховання декоровано вертикальними і горизонтальними смугами на основній частині та концентричними півколами на пагорбі, його зафарбовано жовто-коричневим кольором.

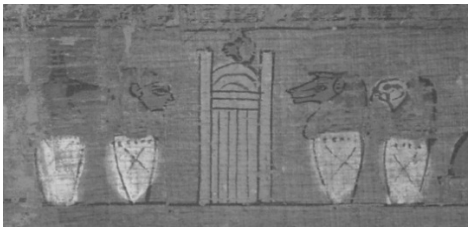
Щодо папірусу 21 виникають сумніви стосовно кольорів, використаних у ньому: справа в тому, що кольорове зображення з невідомої нам книжки, представлене на сайті *Totenbuchprojekt* [11], не відповідає реальній монохромній фотографії цього папірусу. Кольори, відтворені у книжці, скоріш за все не відповідають реальному зображенню: це чітко видно при штучному переведенні книжкового зображення у монохромне. Окрім того, можна побачити й інші відмінні деталі між сценами. Все це дає підстави не використовувати книжкове зображення для нашого дослідження. Судячи з монохромної фотографії реального папірусу, синів Хора зображено у намистах світлого кольору, оздоблених серією горизонтальних смуг та рисочками знизу. Їх перуки світлі, як і перука померлого. Тулуби всіх богів оздоблені хрестиками, але кольори відрізняються: тулуб Амсеті білий, тулуб Хапі має світлий колір, тулуб Дуамутефа – темний, а тулуб Кебехсенуфа – світліше за тулуб Дуамутефа і темніше тулуба Хапі. "Поховання Осіріса" має світлий колір, воно оздоблено вертикальними смугами в основній частині та концентричними лініями на пагорбі.

Папірус 23 показує богів у чорних перуках. Схоже на те, що намиста показані серією горизонтальних смуг і лише у Хапі явно помітні рисочки під смугами. На тулубі Хапі також намальовано хрестик, в той час як символи на тулубах інших богів на хрестики не схожі: затерті символи, можливо, імітують ієрогліфи (реальні канопи, зазвичай, підписані). Верхня частина цієї сцени, де має бути зображено пагорб та померлого, не збереглася. Нижня частина "поховання" показує його оздобленим вертикальними лініями.

В папірусі 27 усіх учасників показано у блакитно-зелених перуках. Шкіра Амсеті, Кебехсенуфа та померлого – жовта, у Хапі – червона, а у Дуамутефа – чорна. Тулуби богів – червоні, їх намиста – жовті, декоровані серією горизонтальних смуг. "Поховання Осіріса", зафарбоване жовтим кольором, має декор у вигляді вертикальних смуг (із додаванням однієї додаткової горизонтальної) та концентричних ліній на пагорбі.

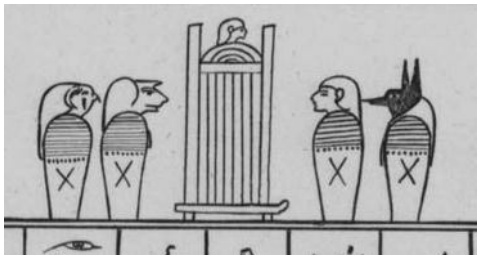
На папірусі 33 тулуби богів оздоблені хрестиками та намистами у вигляді серії горизонтальних смуг. Перуки Дуамутефа і Амсеті заштриховані вертикальними смугами, у померлого та Кебехсенуфа – незаштриховані взагалі, а у Хапі – частково заштрихована горизонтальними лініями у місці заокруглення. "Поховання" оздоблено вертикальними та додатковою горизонтальною смугами, на пагорбі намальовані концентричні лінії.

Папірус 34 показує усіх учасників у темних перуках. Намиста богів показані у світлому кольорі із додаванням горизонтальних смуг (можливо, лише у Кебехсенуфа та Хапі). Тулуб Кебехсенуфа білий, оздоблений хрестиком; вище хрестика показана смуга символів, котрі являють собою або серію рисок (які, зазвичай знаходяться під намистом; у цьому випадку вони знаходяться на певній відстані від намиста), або, можливо (як і в папірусі 23), імітують ієрогліфи. Тулуби Амсеті та Хапі темні, при цьому у Хапі чітко помітний хрестик на тулубі (можливо, у Амсеті він також був, але його зображення затерте). Тулуб Дуамутефа світліший, аніж у Хапі та Амсеті; ймовірно, що на ньому також намальовано хрестик. "Поховання" має світлий колір; його оздоблено вертикальними смугами та великою кількістю горизонтальних смуг на верхній частині.

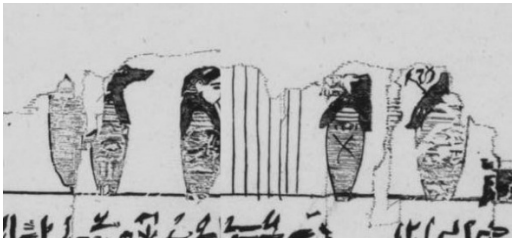


Папірус 16 (pLondon BM EA 10097.2)
© Trustees of the British Museum / фото Британського музею

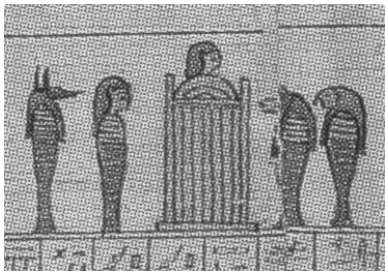
Папірус 19 (pMailand E. 1028 a-f) [15, іл. 98]



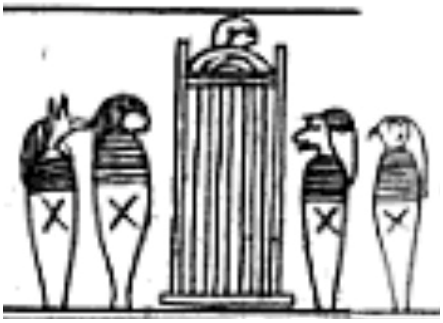
Папірус 21 (pParis BN 1/19 (pCadet)) [17, іл. 75]



Папірус 23 (pParis BN 94-95 и. 112-117) [17, іл. 70]



Папірус 27 (pParis Louvre N. 3094) [13, 180–181]



Папірус 33 (pTurin 1791) [14, іл. VIII–IX]

Серед Фіванських папірусів існує низка таких, що мають некласичну композицію. Серед них папірус 9, де зображено лише 2 канопи (Дуамутеф та інший бог, чиє обличчя затерте), що стоять в лінію та розірвані із "похованням" двома іншими сценами. Дуамутефа тут показано у чорній перуці, із чорною шкірою, його тулуб має колір, схожий на жовтий. Інший бог має темний тулуб (колір встановити важко) та чорну перуку. "Поховання" зображено без пагорбу, воно має квадратну форму. Його зафарбовано жовтим кольором, а посередині намальовані великі двері. Зображення померлого сильно затерте, але здається, що голову обернено праворуч. Його шкіра, начебто, має жовтий колір.

Папірус 13 також показує богів, розірваних із "похованням" (на цей раз однією сценою – сценою із "левами горизонту"). Як і в попередньому папірусі, боги показані у вигляді канопи та знаходяться ліворуч від "поховання", але в цьому папірусі їх троє (справа наліво): Амсеті, Дуамутеф, Кебехсенуф. Всіх богів показано у намистах, представлених горизонтальними смугами, на їх тулубах намальовано по хрестику та серії крапок, розташованих по вертикалі (під хрестиком); їх перуки заштриховані вертикальними смугами. Шкіра Дуамутефа на цьому папірусі чорна. Амсеті, начебто зображений із наявною бородою. Зображення померлого погано збереглося, але здається, що його зображено без перуки взагалі, а погляд направлено праворуч. Відсутність бороди у нього сумнівів не викликає. "Поховання" має квадратну форму і декоровано вертикальними смугами та концентричними лініями на пагорбі.

Папірус 9 (pGenf D 229) [20, іл. VIII]

Папірус 13 (pLondon BM 10033) [18, іл. 46]

Наступні два папіруси, 8 та 25, також мають схожість в композиції: праворуч від "поховання" (в обох випадках – надто витягнутого по вертикалі та оздобленого вертикальними смугами та концентричними лініями) впритул розташовано п’єдестал із коровою Мехет-Урт, Око Ра. На папірусі 8 тільки ліворуч від "поховання" зображено канопи: Амсеті вище та Хапі під ним, при цьому під Хапі ще зображено павіана у позі адорації. На папірусі 25 ліворуч від "поховання" зображено Амсеті вище та Дуамутефа під ним, а праворуч, над коровою розташована канопа ще одного бога (чиє обличчя майже повністю затерте). За цим богом у лінію розташовано ще одну фігуру, яка не нагадує канопи. На папірусі 8 богів зображено у непромальованих перуках; їх намиста, видаються представленими серією горизонтальних смуг. Амсеті зображено без бороди, у Хапі можна розрізнити коло на перуці. Голову померлого спрямовано ліворуч, і, здається, на ній немає бороди. Чи заштрихована його перука вста-

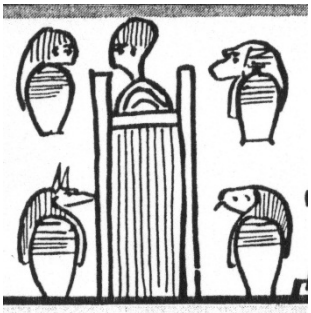
новити важко. В папірусі 25 можемо констатувати лише те, що перуки Амсеті, Дуамутефа та померлого чорні. Шкіра Дуамутефа також чорна. Амсеті та померлий видаються зображеними без бороди. Голову померлого спрямовано ліворуч, в бік Дуамутефа та Амсеті.

Мемфіс

Мемфіські папіруси відрізняються стабільністю основних композиційних елементів: усі папіруси мають квадратну композицію; на всіх папірусах синів Хора зображено у вигляді звичайних каноп; в 9-ти з 10-ти випадків обличчя померлого є присутнім на "похованні Осіріса" (крім 38). Крім цього, всі відомі папіруси є поліхромними. Певні деталі також відрізняються стабільністю: майже завжди обличчя померлого спрямовано в один бік: ліворуч (крім 45); майже завжди шкіра Дуамутефа незафарбована кольором (крім 42, про який буде згадано окремо); у всіх випадках, коли можливо описати перуку, у Хапі було присутнє коло із рискою чи крапкою всередині (крім 40, де зображено лише коло). У всіх випадках, коли це можливо було встановити, перуки Дуамутефа, Амсеті, Кебехсенуфа та померлого заштриховані вертикальними лініями, перука Хапі – або горизонтальними, або частково вертикальними і горизонтальними на колі (крім 45, де, начебто, присутні лише вертикальні смуги). Майже завжди намиста у всіх чотирьох богів на одному окремо взятому папірусі показано ідентично: найчастіше – серією горизонтальних смуг із рисками/крапками знизу, рідше – просто серією горизонтальних смуг, і в одному випадку – лише однією смугою, що позначає кінець намиста. Окремий випадок складає папірус 43, де спостерігаються унікальний випадок зображення намиста, яке різниться у богів: намисто Дуамутефа та Кебехсенуфа показано серією горизонтальних ліній, що позначають лише нижню частину намиста, а у верхній частині зображено коротку вертикальну лінію посередині; у Амсеті до такого ж намиста додана ще серія вертикальних рисок знизу намиста; у Хапі намисто показано серією горизонтальних ліній, зображених у нижній частині намиста, без жодних рисок. Тулуби богів, тобто самі канопи, майже завжди показані нерозмальованими; винятком є лише згадуваний вище папірус 42, де на тулубах подано 2 паралельні вертикальні лінії, що йдуть від намиста до самого низу канопи. Серед іншого варто вказати, що в усіх випадках, коли це можливо було встановити точно, Амсеті майже завжди зображується із бородою (крім 40), в той час як померлий – без бороди (крім, можливо, 37).

Диспозиція кожного окремого бога значно різниться від папірусу до папірусу, а отже, і найбільш поширену схему розташування богів подати неможливо. Проте існують певні тенденції при дослідженні місця кожного бога не з точки зору локації на сцені, а у співвідношенні один до одного: у 8 випадках з 10 Дуамутеф та Амсеті (в папірусі 36 можемо лише передбачати розташування цих богів поруч) знаходяться по один бік від "поховання Осіріса", в той час як Хапі з Кебехсенуфом – по інший. При цьому у 5 випадках з 9 випадків (папірус 36 неможливо розглянути в цьому контексті) Дуамутефа розташовано навпроти Кебехсенуфа. Цікавим видається і той факт, що з 9-ти можливих випадків голова померлого завжди обернена в бік Амсеті, і у 8-ми випадках в бік Дуамутефа (в папірусі 36 – гіпотетично).

"Поховання Осіріса" найчастіше зображено у вигляді вертикально-видовженої споруди (крім 41 та 44, коли форма більше тяжіє до квадратної; в папірусі 43 вертикально-видовжена споруда має трапецієвидну форму), часто – форма виглядає надто видовженою і вузькою. Майже завжди (крім 40) "поховання" встановлене на підставці, при цьому у деяких випадках підставка частково нагадує сані через свою асиметричність. На "похованні" найчастіше зображено вертикальні смуги в якості оздоблення, часто на пагорбі намальовано концентричні кола. В папірусі 41 присутні лише концентричні кола, при цьому нижня частина залишилась порожньою, в 44 вертикальні смуги доповнюються великою кількістю інших декоративних елементів (тоді як пагорб залишився порожнім). Найбільш незвичним є папірус 42, де поруч із концентричними колами на пагорбі та вертикальними лініями, що доповнюються горизонтальними, на основній частині присутнє зображення Анубіса. Серед джерел Птолемеївського часу зображення Анубіса зустрічається лише у цьому папірусі. Проте це джерело випадає із загальної картини Мемфіських папірусів і за іншими ознаками: як вже згадувалось раніше, це єдиний папірус, де шкіра Дуамутефа залишилась непромальованою, і де канопи мають декор у вигляді паралельних вертикальних ліній. Також він відрізняється і тим, що під канопами, розташованими згори, намальовану "підставку" у вигляді горизонтальної лінії. Можливо, ці відмінності говорять на користь деяких дослідників, що відносять цей папірус до більш раннього періоду [12, 69].



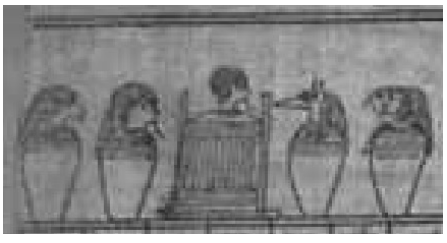
Папірус 40 (pParis Louvre N. 3081) [9, 59]

Окрему увагу також варто приділити папірусу 36, що має фрагментарний стан: на перший погляд на ньому зображено лише 3 канопи (Хапі, Кебехсенуфа, в якого відсутня переважна частина голови та третього бога, голова якого відсутня повністю), при цьому на місці четвертої канопи розташовано павіана у позі адорації. Проте при більш ретельному вивчені малюнку можна зрозуміти, що, скоріш за все, фрагменти папірусу були зібраними неправильно і павіан належить до якоїсь іншої сцени. Класична подача інших елементів сцени дозволяє зробити висновок про присутність усіх чотирьох богів на початковому зображенні.

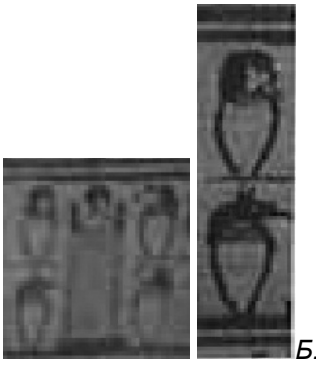
Ахмім

Досліджувана сцена на папірусах з Ахміму має багато варіацій, навіть попри невелику кількість самих джерел. Так, композиція буває як квадратною, так і лінійною. Сини Хора завжди зображуються у вигляді канопів, але в папірусі 49 вони мають чітку форму посудин *хесет* (в папірусі 46 лише канопа Кебехсенуфа частково тяжіє до цієї форми). Намиста богів зазвичай показані серією горизонтальних ліній (в папірусі 48 – горизонтальними лініями з рисочками внизу намиста; в папірусі 51 принаймні двох богів показано без намиста, в той час як у Хапі намисто показано горизонтальними смугами із рисками внизу). Щодо перук усіх учасників композиції, лише в папірусі 50 можна точно встановити, що у всіх вона розфарбована однаково – чорним кольором. В папірусі 46, на відміну від інших учасників сцени, у яких перука чорна, перука Дуамутефа нерозфарбована. В решті папірусів, де це можливо встановити, перуки Дуамутефа, Амсеті та Кебехсенуфа заштриховані вертикальними лініями, перука Хапі – горизонтальними, сумішшю вертикальних та горизонтальних або нерозфарбована взагалі; перука померлого заштрихована вертикальними або діагональними лініями. Тулуби богів зазвичай нерозмальовані, крім папірусу 49, де з однієї точки від намиста розходяться дві короткі діагональні лінії. Шкіра Дуамутефа представлена як чорною, так і незафарбованою. Деталі перуки Хапі, зазвичай, неможливо ідентифікувати, і тільки в папірусах 49 та 51 можливо визначити коло. Борода у Амсеті дещо частіше відсутня, аніж присутня, а у померлого значно частіше – відсутня. Обличчя померлого зазвичай обернено праворуч (крім 51), але тенденція щодо погляду, направленого на конкретних богів, не простежується. Аналізуючи розташування богів по відношенню один до одного, у 4-х випадках з 5-ти, де це можливо було точно встановити, по один бік від "поховання" знаходились Дуамутеф з Амсеті, та Хапі з Кебехсенуфом. У той же час, у всіх цих папірусах Дуамутеф та Кебехсенуф знаходились на протилежних боках, так само як і Амсеті із Хапі.

"Поховання" зазвичай має видовжену по вертикалі форму (в папірусі 50 – надто видовжену), хоча в папірусі 48 – воно квадратне, а в папірусі 51 – форма більш вертикальна, але дуже коротка. Достатньо часто "поховання" розташоване на підставці (яка іноді дещо нагадує сані). Декор "поховання" інколи представлений серією вертикальних та горизонтальних ліній на основній частині, дещо рідше – просто вертикальними лініями, і в 1-му випадку залишається непромальованим. Концентричні кола на пагорбі не зустрічаються, але декор самого пагорбу в ахмімських папірусах має власні специфічні риси: в папірусі 46 його зафарбовано чорним кольором, у папірусі 50 чорним зафарбовано лише "ріжки" по боках від пагорбу, а також підставку під "похованням" (ці два папіруси багато в чому схожі між собою), а в папірусі 48 – замість концентричних півкіл, що повторюють форму самого пагорбу, зображено намисто померлого (тобто концентричні півкола меншого ніж зазвичай розміру, повернені на 180 градусів).



Папірус 48 (pLondon BM 10479) [16, іл. 4]



А. Б.

Папірус 50 (pPrivat MacGregor): А. [16, іл.13]; Б. [16, іл. 21.2]

Меїр

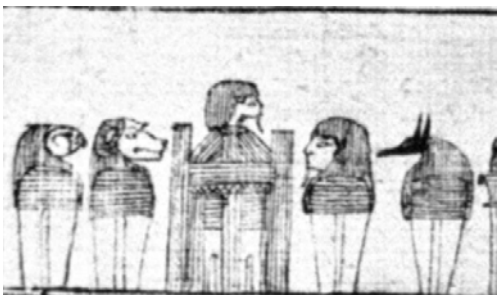
Єдиний папірус, який точно походить з Меїру, має багато цікавих особливостей. Декоративні особливості зображення кожного бога суттєво відрізняються, хоча всі їх і зображено у вигляді канопів. Дуамутеф і Амсеті зображені аналогічно: вони показані видовженими канопами, що нагадують форму посудин *хесет*; обидва мають намиста, що подані серією горизонтальних ліній; на тулубі у них намальовано по 2 вертикальні паралельні лінії, що йдуть від намиста до самого низу; їх перуки заштриховані вертикальними смугами. Перука Кебехсенуфа також заштрихована вертикальними лініями і на тулубі зображені схожі лінії, але при цьому його канопа значно ширше, а намисто має перетинки між горизонтальними смугами, а також чітко промальовані бусини знизу намиста. Відмінність зображення Хапі від Кебесенуфа полягає у відсутності паралельних ліній на тулубі, а також у наявності звичного для Хапі великого кола на перуці, із верти-

кальним отвором всередині; при цьому це коло заштриховано горизонтальними лініями, тоді як сама перука заштрихована вертикально. Перука померлого заштрихована вертикальними лініями; його показано без бороди, як і Амсеті. Дуамутеф на цьому папірусі має незафарбовану шкіру обличчя. Голову померлого спрямовано в бік Амсеті та Дуамутефа, яких, по звичній схемі, розташовано по один бік від "поховання". Кебехсенуф знаходиться на протилежному боці від Дуамутефа, а Хапі – від Амсеті.

"Поховання Осіріса" має видовжену по вертикалі форму; воно розмальовано серією вертикальних ліній нижче та горизонтальних дещо вище. Пагорб має концентричні півкола, середнє з яких зафарбовано чорним кольором.

Середній Єгипет

Середньоєгипетський папірус має лінійну композицію сцени. Сини Хора зображені на ньому у вигляді звичайних каноп із намистами у вигляді серії горизонтальних ліній. Перуки всіх учасників заштриховані вертикальними лініями, при цьому у Хапі ще зображено коло із вертикальним отвором, яке заштриховане горизонтальними лініями.



Папірус 53 (pChicago OIM 10486 (“pMilbank")) [7, іл. LX–LXI]

На всіх канопах намальовано вертикальні паралельні лінії від намиста і аж донизу самої канопи. І померлий, і Амсеті показані з бородами. Шкіра Дуамутефа має чорний колір. Голова померлого обернена в бік Дуамутефа і Амсеті, при цьому розташування синів Хора повністю повторює звичну схему, зображену і на Меїрському папірусі. Окрім того, що сцена на цьому папірусі, стилістично суттєво відрізняється від інших джерел Птолемеївського часу, унікальним є і зображення "поховання Осіріса": основна частина розмальована великою кількістю декоративних елементів (вертикальні, горизонтальні, зигзагоподібні смуги) і двома дверима із порталами; пагорб не має звичайної плавної форми, а більше нагадує трапецію; його розмальовано вертикальними та діагональними смугами, а на верхівці зображено намисто померлого (як і в папірусі 48).

(далі буде)

Використані джерела

1. Мангейм Дж. Б. Политология. Методы исследования / Джарол Б. Мангейм, Ричард К. Рич ; [перевод с английского, предисловие А.К. Соколова]. – М. : Весь Мир, 1997. – 544 с.
2. Масалова К. Ю. Сцена з синами Хора та "похованням Осіріса" 17-ї глави Книги мертвих: джерельна база Птолемеївського періоду / Крістіна Юріївна Масалова // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. – К. : Міленіум, 2013. – №2. – С. 194-200.
3. Тарасенко Н. А. Древнеегипетская мифология в изобразительной традиции Книги Мертвых (виньетки глав 16, 17 и 42 в Новом царстве – Третьем переходном периоде) / Н. А. Тарасенко. – К. : "Интерпресс ЛТД", Киевский славистический университет, 2009. – 336 с.
4. Тарасенко Н. А. Изобразительная традиция Книги Мертвых (историографический анализ) / Тарасенко Н. А. // Сходознавство. – 2010. – № 52. – С. 14–40.
5. Чегодаев М. А. Папирусная графика Древнего Египта. / М. А. Чегодаев. – Москва : Едиториал УРСС, 2004. – 208 с.
6. Ядов В. А. Стратегия социологического исследования. Описание, объяснение, понимание социальной реальности / В. А. Ядов; 3-е изд., испр. – М. : Омега-Л, 2007. – 567 с.
7. Allen T. G. The Egyptian Book of the Dead: Documents in the Oriental Institute Museum at the University of Chicago / Thomas George Allen. – Chicago : The University of Chicago Press, 1960. – 289 p.
8. Backes B. Drei Totenpapyri aus einer thebanischen Werkstatt der Spätzeit. (pBerlin P.3158, pBerlin P.3159, pAberdeen ABDUA 84023) / Burkhard Backes. – Wiesbaden : Harrassowitz Verlag, 2009. – 110 s.
9. Barguet P. Le Livre des Morts des anciens Égyptiens / Paul Barguet. – Paris : Les Éditions du Cerf, 1967. – 307 p.
10. Burkard G. Grabung im Asasif 1963 – 1970. Band III. Die Papyrusfunde / Günter Burkard; [nachvorarbeiten von Dino Bidoli (†)] – Mainz : Philipp von Zabern, 1986. – 88 s. u. 86 Taf. mit 101 Abb.
11. Das Altägyptische Totenbuch. Ein Digitales Textzeugenarchiv. TM 44389, Papyrus, Paris [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.totenbuch.awk.nrw.de/objekt/tm44389.
12. Díaz-Iglesias Llanos L. E. Commentary on Heracleopolis Magna from the theological perspective (I): the image of the local lakes in the vignette of chapter 17 of the Book of the Dead / Lucia Elena Díaz-Iglesias Llanos // Trabajos de Egiptologia. – 2005. – No. 4. – P. 31–106.

13. L’homme égyptien d’après les chefs-d’œuvres du Louvre (Katalog Nagoya, Fukuoka, Tokyo 2005), Nagoya, 2005. – Nr. 144. – P. 180–181.

14. Lepsius R. Das Todtenbuch der Ägypter nach dem hieroglyphischen Papyrus in Turin / Richard Lepsius. – Leipzig : Wigand, 1842. – 24 S., 79 Taf.

15. Lise G. Museo Archeologico: Raccolta Egizia (Musei e Gallerie di Milano) / Giorgio Lise. – Mailand : Electa Editrice, 1979. – 243 p.

16. Mosher M. Jr. The Papyrus of Hor (BM EA 10479) with Papyrus MacGregor. The Late Period Tradition at Akhmim / Malcolm Jr. Mosher. – London : The British Museum Press, 2001. – 95 p.

17. Panckouke C. L. F. Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française / C. L. F. Panckouke. – Tome Deuxième. Planches : Antiquités. – Paris : Imprimerie De C. L. F. Panckouke, 1821 [Електронний ресурс]. -Режим доступу: http://descegy.bibalex.org/

18. Panckouke C. L. F. Description de l'Égypte, ou Recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française / C. L. F. Panckouke – Tome Cinquième. Planches : Antiquités. – Paris : Imprimerie De C. L. F. Panckouke, 1823 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://descegy.bibalex.org/

19. Tarasenko M. The BD 42 vignettes during the New Kingdom and Third intermediate Period / Mykola Tarasenko // Ausgestattet mit den Schriften des Thot. Festschrift für Irmtraut Munro zu ihrem 65. Geburtstag / Hrsg. von B. Backes, M. Müller-Roth und S. Stöhr. – Wiesbaden, 2009. – P. 239–265.

20. Wild H. Champollion à Genève / H. Wild // Bulletin de l’Institut Français d’Archéologie Orientale. – 1972. – Vol. 72. – P. 1–46.

21. Wilkinson R. H. Reading Egyptian Art : A Hieroglyphic Guide to Ancient Egyptian Painting and Sculpture / Richard H. Wilkinson. – London : Thames and Hudson Ltd., 1992. – 224 p.

Політологія

УДК 323.01

Ірина Юріївна Вільчинська
доктор політичних наук, професор,
професор Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ПОЛІТИЧНИЙ ДИСКУРС: ОСНОВНІ НАПРЯМИ ДОСЛІДЖЕННЯ

У статті аналізуються основні аспекти та напрями аналізу сучасного політичного дискурсу, пов'язані з активізацією досліджень у руслі політичної лінгвістики, політичної комунікативістики тощо, опосередкованих можливостями маніпулятивного впливу на когнітивну сферу людини.
Ключові слова: *політична лінгвістика, політичний дискурс, дискурсивний топік, когнітивна метафора, фрейм.*

The paper analyzes the main aspects and trends analysis of contemporary political discourse associated with activation studies in mainstream political linguistics, political komunikatyvistyky etc. manipulative abilities mediated effects on human cognition.
Keywords: *political economics, political discourse, discourse topic, cognitive metaphor frame.*

Останнім часом серед наукових публікацій, зокрема в Україні, дедалі частіше трапляються дослідження, присвячені аналізу та концептуалізації такого поняття, як "політичний дискурс". Так, серед зарубіжних дослідників проблемами дискурсу цікавляться О. Баранов, Г. Почепцов, Н. Арутюнова, Є. Кубрякова, В. Дем'янков, О. Михальова, Е. Селиванова, Т. Ван Дейк, М. Фуко, Ю. Габермас, Ж. Лаккан, Ж. Дерріда, І. Ухванова-Шмигова, О. Шейгал, Ю. Сорокін та ін. В українській науці проблемі політичного дискурсу присвячені наукові розвідки О. Зарецького, В. Лук'янця, Л. Озадовської, Н. Шевчук, Р. Попова та ін. Ґрунтовних досліджень політичного дискурсу на сьогодні в Україні дуже важко знайти, що й актуалізує дослідження в цьому напрямі та визначає мету нашого дослідження – проаналізувати основні напрями сучасних досліджень політичного дискурсу в аспекті політичної лінгвістики, політичної комунікативістики тощо, опосередкованих можливостями маніпулятивного впливу на когнітивну сферу людини.

До наукового обігу поняття дискурсу активно входить у 80-х роках ХХ ст. Досліджується мова науки як вербалізації наукового мислення, актуалізуються дослідження когнітивних аспектів мови – нелінійного (на відміну від тексту) і безперервного характеру мислення.

Інтернет-енциклопедія "Вікіпедія" дає таке визначення дискурсу: "Ди́скурс (фр. discours – промова, виступ, слова) – у широкому сенсі складна єдність мовної практики і надмовних чинників (значима поведінка, що маніфестується в доступних почуттєвому сприйняттю формах), необхідних для розуміння тексту, єдність, що дає уявлення про учасників спілкування, їхні установки й цілі, умови вироблення і сприйняття повідомлення. Традиційно дискурс мав значення упорядкованого письмового, найчастіше мовного, повідомлення окремого суб'єкта. В останні десятиліття термін отримав широке поширення в гуманітаристиці і набув нових відтінків значення" [4].

В Універсальній науково-популярній онлайн-енциклопедії "Кругосвет" визначення дискурсу представлене у більш широкому контексті: "Дискурс – (фр. discours, англ. discourse, від лат. discursus – бігання назад-вперед; рух, круговерть; бесіда, розмова) – мова, процес мовної діяльності, спосіб мовлення. Це багатозначний термін низки гуманітарних наук (предмет яких безпосередньо або опосередковано передбачає вивчення функціонування мови) – лінгвістики, літературознавства, семіотики, соціології, філософії, етнології та антропології" [3].

Російські дослідники Ю. Караулов і В. Петров визначають дискурс як складне комунікативне явище, яке включає, окрім тексту, екстралінгвістичні чинники – знання про світ, думки, установки, мету адресата – необхідні для розуміння тексту [1, 8].

Відтак, хоча поняття дискурсу не можна вважати новим, незаперечним залишається факт його активного проникнення і закріплення в науках, на перший погляд далеких від філологічного спрямування. Звичайно, ця тенденція не могла залишити поза увагою політичні науки.

На сьогодні єдиного розуміння "політичного дискурсу" не існує. Дослідники навіть пропонують не намагатися дати визначення тому, що вже й так одержало трактування, здобуло визнання та закріпилося в різних галузях наукового знання. Таким, що не потребує доведення, є один безспірний факт – дискурс – це складна комунікативна подія, яка не може відбуватися поза соціально-культурним і політичним контекстом.

© Вільчинська І. Ю., 2013

Це "мова, занурена у життя" (Н. Арутюнова). Так, російський дослідник А.П. Чудинов пропонує до політичного дискурсу включати всі існуючі у свідомості оратора та слухача (який пише і читає) компоненти, здатні впливати на творення і сприйняття мови: інші тексти, зміст яких враховується автором і адресатом даного тексту, політичні погляди автора і його завдання у створенні тексту, політичну ситуацію, в якій створюється і "живе" даний текст, репутацію видання, в якому він публікується. На створення тексту та на адреса впливають мовні, культурні, соціально-економічні, політичні, національні та інші чинники. Якщо текст – це поняття власне лінгвістичне, то дискурс – лінгвосоціальне, яке повинне досліджуватися лінгвокультурологією, соціолінгвістикою, політичною лінгвістикою [8].

Загальновідомо, що дискурсом називають текст, який складається з речень (інколи навіть з їх фрагментів). Головне – логічна концентрація думки навколо так званого опорного концепту – "дискурсивного топіка".

Поняття "топік" ввів американський лінгвіст У.Чейф. Спочатку у статті (1976 р.), а згодом у колективній монографії (1980 р.) "Оповідання про груші. Когнітивні, культурні і мовні аспекти походження розповіді" та праці "Дискурс, свідомість і час. Поточний і відсторонений свідомий досвід у мові та письмі" дослідник аналізує топік у когнітивних термінах у зв'язку з особливостями людської свідомості і пам'яті як комплекс взаємопов'язаних ідей (референтів, подій, станів), які знаходяться у напівактивному стані. Топік – це все те, про що говориться у відповідному дискурсі та забезпечує його цілісність. У. Чейф наголосив на декількох процедурах розвитку топіка – діалогічній і наративній, усіченій та другорядній. На мовному рівні – це не просто фрагменти дискурсу, а епізоди [3].

Саме наявність опорного концепту дає змогу інтерпретатору зрозуміти основну думку, яку хотів донести автор дискурсу, основною перевагою якого, у свою чергу, є конструювання власного мисленнєвого світу, який повинен підтримати та в який повинен "повірити" адресат, для уваги якого, власне, і призначений текст. Недарма дослідники порівнюють мовленнєву комунікацію з битвою, в якій кожен хоче отримати перемогу (Л. Волкова) і в основі якої бажання змінити точку зору опонента, використовуючи приховані маніпулятивні прийоми. Тому, звичайно, не викликає здивування таке активне звернення дослідників до проблеми політичного дискурсу, в якому, напевно, більше, ніж у будь-якому іншому, прихований маніпулятивний потенціал як бажання виграти не лише ситуативно-комунікаційну, а й публічно-владну битву.

Більшість дослідників вважає, що сама мова є політично наперед навантаженою. Таке суспільно-політичне навантаження – необхідна умова формування колективного публічного дискурсу. Згадаємо хоча б такі поняття, як національна, офіційна, державна мова. Загалом, як зазначає Д. Шварцмантель, спільна мова, спільна культура, спільна історія – це передумови демократичної політики і політичної активності громадян, умови формування колективної ідентичності. Таку саму роль, відповідно, відіграє і політичний дискурс як такий.

Російський дослідник В. З. Дем'янков, апелюючи до зарубіжних дослідників Л. Мілеса та Е. Косеріу, погоджується, що мова є знаком солідарності з іншими членами суспільства, які використовують таку ж мову. Крім того, мова – як посередник між думкою і дією – завжди була найважливішим чинником встановлення політичного тиску, економічної і соціальної дискримінації [2].

Відтак, з одного боку, формування політичної лінгвістики, яка не лише вивчає політичне мовлення, а й має власні характерні риси, які О. Кубрякова виокремила як провідні для сучасного мовознавства: антропоцентризм (людина, мовна особистість стають точкою відліку для дослідження мовних явищ), експансіонізм (тенденція до розширення сфери лінгвістичних досліджень), функціоналізм (вивчення мови в дії, дискурсі, реалізації нею своїх функцій), експланаторність (прагнення не прости описати факти, а й дати їм пояснення) [8], а з іншого – становлення інформаційного суспільства, що вимагало від дослідників в аналізі суб'єкт-об'єктної політичної взаємодії дедалі більше уваги приділяти зовнішнім безпосереднім впливам інформаційного політичного середовища, в якому перебуває людина, а також аналізу політико-комунікативної взаємодії, вплинули на формування наприкінці XX століття теорій, які можна визначити як комунікативно-маніпулятивні, оскільки їх центральним положенням є твердження, що на поведінку людини в політиці насамперед впливає політичний дискурс.

Основним завданням аналізу політичного дискурсу та й політичної філології загалом стало розуміння механізму складних відносин у системі не лише "мова-суспільство", а насамперед у системі "комунікація-влада". Саме задля здобуття останньої у політичному дискурсі дедалі частіше застосовують прийоми, які ґрунтуються насамперед на виборі релевантної інформації, дія якої може бути настільки сильною, що можна говорити про її маніпулятивний характер.

Недарма першими на маніпулятивну можливість інформації звернули увагу дослідники лінгвістично-психологічних моделей переконання, намагаючись пояснити, як політичний дискурс, політичне мовлення, з одного боку, впливають на суспільні настрої, а з іншого – можуть бути використані для зміни і переконцептуалізації політичної реальності в свідомості людей.

Одним з найважливіших засобів такої переконцептуалізації стала метафора, яка дає змогу представити складну проблему як досить просту й добре знайому, окреслити основний аспект проблеми, зробити його більш значимим або навпаки – відволікти від нього увагу суспільства, висвітлити варіант розвитку подій як неможливий або навпаки цілком природній. Ще Ф. Бекон писав, що слова

можуть затушовувати розуміння і можуть існувати прості слова про речі, які існують або не існують. Слова – це продукти ідолів розуму.

Зазвичай джерелами метафоричних висловлювань стають особливо актуальні для суспільства реалії, які викликають підвищений інтерес. Так, до найбільш активних джерел метафористики у сучасній політичній науці відносять сфери "Війна", "Кримінал", "Хвороба", "Театр", "Людське тіло", "Тварини", "Дорога", "Спорт" та ін.

Одним з перших звернувся до вивчення політичної метафорики М. Осборн, праці якого стали точкою відліку в дослідженні політичної риторики, характерною рисою якої став погляд на метафору як мовний засіб, який виконує одночасно й естетичну, й прагматичну функції. Метафора розглядалася як прикраса мовлення, спосіб привернути увагу й емоційно вплинути на адресата.

М. Осборн вважає, що метафори, зокрема архетипічні, мають найбільший вплив, оскільки співвідносяться з основними людськими мотивами, коли людський досвід стає їх центром і набуває символічного вираження. Так відбувається подвійна асоціація. Предмет асоціюється з найбільш рельєфною сферою досвіду, яка, у свою чергу, вже асоційована з основними людськими мотивами. Оскільки метафора ґрунтується на основних людських потребах, її автор може розраховувати на те, що вона буде сприйнята і зрозуміла більшості. Наприклад, метафора "хвороба – ліки": хвороба викликає тривогу, а ліки слугують заспокійливим. Тому, наголошує М. Осборн, метафори так часто використовують у важливих політичних зверненнях у будь-якому суспільстві. Тут метафори виконують такі функції: наголос на тоні й точці зору у вступі, підсилення аргументації в основній частині виступу, синтез значення і сили звернення в заключній частині. Отже, якщо оратор бажає вплинути на громадську думку, вибір архетипічних метафор аргументований [6].

Сучасні дослідження у риторичному напрямі також використовують ідеї і терміни когнітивної лінгвістики, зокрема тактику риторичного фреймінгу. Фрейм – це спосіб організації уявлень, збережених у пам'яті людини. У концепції Є. Гофмана фрейм асоційований з англійським словом frame-work (каркас) і вказує на "аналітичні ліси" – підпірки, за допомогою яких ми осягаємо власний досвід.

У Р. Ентмана англійське дієслово-термін "to frame" означає "вибирати певні аспекти реальності та робити їх більш помітними у комунікованому тексті, популяризуючи певне визначення проблеми, інтерпретацію її причин, моральну оцінку та можливе її розв'язання…фреймінг має на увазі, що засоби масової інформації, висвітлюючи певну подію, ігнорують деякі її аспекти, наголошуючи на інших. Ці компоненти "рамок" часто збігаються з усталеним у суспільстві дискурсом і формують такий спосіб мислення про певну подію, який вже знайомий аудиторії з попереднього досвіду [4].

Загалом фрейм відповідає таким поняттям, як схема, асоціативні зв'язки, семантичне поле, загальне родове позначення для поняття "когнітивна модель", "сценарій", "скреп" тощо.

Будь-який дискурс спрямований на переконання і враховує систему поглядів потенційного інтерпретатора з метою модифікувати наміри, думки і мотивацію дій аудиторії [2]. При цьому в ідеалі його автор повинен зробити це так, щоб інтерпретатор не зрозумів бажання автора нав'язати йому свою думку, підштовхнути у потрібному напрямі. Особливістю політичного дискурсу є можливість та, фактично, здатність автора нав'язати свою думку інтерпретатору тексту (адресату, реципієнту, електорату). Головне завдання, яке повинен вирішити автор дискурсу – підготувати свідомість реципієнта так, щоб уникнути загальновідомого явища – когнітивного дисонансу.

Поняття когнітивної відповідності-невідповідності тісно пов'язане з селективними і атрибутивними процесами у свідомості людини. Їх розуміння та врахування дає змогу легко активізувати механізми пам'яті людини, які автоматично викликають асоціації, концепти, фрейми тощо, пов'язані з розумінням людиною інформації і, що особливо важливо, – включають захисні механізми, формуючи так звану зону комфорту – відкидають ту інформацію, яка може викликати нерозуміння або негативні асоціації. Саме нечітка семантика мови, на думку російського дослідника В. Дем'янкова, сприяє гнучкому проникненню в чужу свідомість: новий погляд модифікується (свого роду мімікрія) під впливом системи усталених думок інтерпретатора, а водночас і змінює саму систему [2].

Саме на врахуванні вищезазначених явищ здебільшого і ґрунтується прагнення використовувати у політичному мовленні когнітивні метафори.

Підґрунтям теорії концептуальної політичної метафори стала праця Дж. Лакоффа і М. Джонсона "Метафори, якими ми живемо", в якій вони звернулися до політичного дискурсу, детально розглянувши мілітаристську метафору Д. Картера і її наслідки.

Концептуальна (когнітивна) метафора – це одна з форм концептуалізації, когнітивний процес, який виражає і формує нові поняття. За своїм джерелом когнітивна метафора відповідає здатності людини відтворювати зв'язки між різними індивідами й класами явищ, полегшуючи процес сприймання інформації. Автори теорії когнітивної метафори наголошують, що метафора пронизує наше повсякденне життя, і не тільки мову. Звична понятійна система, в межах якої ми думаємо і діємо, – метафорична. Тому метафоризацію можна вважати основним ментальним засобом пізнання шляхом перенесення концепту з однієї сфери (зазвичай почуттєвої, емоційної) в більш абстрактну. Переноситься не лише формальна структура фрейму, а й емоція [5, 25].

Наприклад, Дж. Шварцмантель наводить приклад використання звичного і зрозумілого концепту (в даному випадку лише слова) – нація. На його думку, нині концепт "нація" перетворився в пусту

коробку, яку можна набити чим завгодно та як завгодно це назвати, позаяк через податливість націоналістичної ідеології дискурс націоналізму втратив свою зрозумілість. Люди стали більше сприймати зовсім інший дискурс нації [9, 168].

Маніпуляції зі словом "нація" ми використовуємо як приклад з досліджень Д. Шварцмантеля, тому немає доцільності саме на ньому акцентувати увагу. Так можна використати будь-який відомий термін, концепт, слово, звернувшись до "популістського стилю в політиці – такого, що у відповідному контексті апелює і провокує в людях будь-які відчуття" [9, 169]. Д. Шварцмантель у даному випадку говорить про актуалізацію страху до всього "чужого", "іншого" лише за допомогою метафоричного прийому. Недарма російський дослідник А. Степаненко пропонує не зупинятися на прагматичній, когнітивній, емоціональній та репрезентативній функції метафори, а насамперед звертати увагу на такі її функції, як збереження і передача національної свідомості, культурних традицій та історії народу [7, 24]. Останньою тезою ми хочемо підкреслити значення метафоризації не лише у бажанні вплинути на громадян з метою здобуття влади, а й у формуванні їх національно-політичної єдності.

(далі буде)

Використані джерела

1. Дейк, Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация / Т.А. ван Дейк. – СПб.: Прогресс, 1989. – 310 с.
2. Демьянков В. З. Политический дискурс как предмет политологической филологии / Демьянков В. З. // Политическая наука. Политический дискурс: История и современные исследования. – М.: ИНИОН РАН, 2002. – № 3. – С.32-43.
3. Дискурс [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/DISKURS.html.
4. Дискурс [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://uk.wikipedia.org/wiki.
5. Лакофф Дж. Метафоры, которыми мы живем / Дж. Лакофф, М. Джонсон; под ред. и с предисл. А.Н. Баранова. – М.: Едиториал, 2004. – 256 с.
6. Осборн М. Архетипические матафоры в риторике / М. Осборн [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://journals.uspu.ru/i/inst/ling/ling26/ling_6(26)2008_osborn.pdf.
7. Степаненко А.В. Лингвокогнитивные особенности функционирования метафоры в политическом дискурсе (на материале русского и немецкого языков) / А.В. Степаненко. – М.: Изд-во ЖАР, 2002. – 211 с.
8. Чудинов А.П. Метафорическая мозаика в современной политической коммуникации / Чудинов А.П. – Екатеринбург, 2003. – 248 с.
9. Шварцмантель Дж. Идеология и политика /Джон Шварцмантель. – Х.: Гуманитарный центр, 2009. – 312 с.

УДК 329.4

Тетяна Сергіївна Рева
кандидат політичних наук,
старший викладач Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ПРАВОЕКСТРЕМІСТСЬКІ ПАРТІЇ: ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

Аналізуються основні підходи в термінології визначення правоекстремістських партій у зарубіжній та вітчизняній політичній науці, в якій відсутній єдиний підхід у традиції їх дослідження.

Ключові слова: *правий екстремізм, крайньоправі партії, неофашизм, неонацизм, правоекстремістські партії, правий радикалізм, нативізм, правий популізм.*

The main approaches of the extreme-right party definitions in the foreign and Ukrainian political science are analyzed.

Keywords: *right-wing extremism, far-right parties, neofascism, neonazism, extreme-right parties, right radicalism, nativism, right populism.*

На початку XXI століття спостерігається активізація різноманітних ультраправих партій у низці демократичних держав – Нідерландах, Австрії, Франції, Данії, Італії та інших. Події липня 2012 року у Норвегії змусили науковців повернутися до проблеми розвитку правого екстремізму в суспільстві.

Різні науковці займалися правим екстремізмом. Так, питанню правого екстремізму та його головних напрямів присвячені дослідження Х. Арендт, Р. Арона, Н. Афанасьєва, Н. Боббіо, Н. Бурдерона, В. Віппермана, А.Грачьова, Г. Касьянова, Е. Паіна, Р. Паньковського, Р. Райха, Л. Ренсманна та ін. Аналізом поняття правоекстремістських партій займалися чеський політолог Л. Копечек та голландський спеціаліст з радикальних рухів К. Мадде. Проблему визначення основних рис та типології крайньоправих партій розглядали італійський науковець П. Ігназі та швейцарський дослідник з порівняльної політології Х.-Дж. Бетц.

© Рева Т. С., 2013

Відсутність єдиного термінологічного простору (поля) у визначенні крайньоправих партій ускладнює їх аналіз, що й зумовлює актуальність дослідження такої групи громадських об'єднань.

Мета роботи – розкрити основні підходи до визначення правоекстремістських партій.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких завдань:

- проаналізувати терміни у політичній науці, що використовуються для позначення правоекстремістських партій;
- здійснити огляд основних класифікацій правоекстремістських партій.

Правий екстремізм – багатоаспектне поняття. У науковій літературі не існує єдиного підходу до розуміння цього явища. Його визначають як: протилежність демократії; ідеологію в тій чи іншій формі; прогресивні ворожі сили. Американський дослідник Р. Макрідіс визначає правий екстремізм як ідеологію, що обертається навколо старих штампів: расизм, ксенофобія, націоналізм тощо [9, 10].

Ширше визначення сформулювали німецькі дослідники Х. Функе та Л. Ренсманн. Правий екстремізм – це конгломерат антидемократичних рухів, в основі яких антиегалітаристські та антиуніверсалістські ідеології "етнічної" нерівності та ненависті, ізоляції та переслідування тобто всього, що відрізняється від стандартних норм, расизм, антисемітизм і націоналізм [5, 75].

Правий екстремізм функціонує у формі громадських організацій, суспільно-політичних рухів та гуртків. Окреме місце серед них займають правоекстремістські партії, адже порівняно з вищезгаданими утвореннями, вони є суто політичним інститутом.

У вітчизняній політологічній лексиці вживаються такі прикметники для характеристики правоекстремістських партій, як крайній, ультра, радикальний, неофашистський, а в західноєвропейські та американській – far right, ultra right, extreme right, populist, radical right та new radical right (М. Мінкенберг). Вживання всіх цих означень залежить від того, до якої школи належить той чи інший автор.

Марксистська традиція використовує термін неонацизм та неофашизм. Найпотужніше ця традиція представлена у працях дослідників Східної Європи та Східної Німеччини. Головний недолік цього підходу полягає в тому, що не всі сучасні ультраправі партії є продовженням фашистської чи нацистської традиції. Наприклад, італійська партія "Ліга Півночі".

Найбільш дискусійним відношенням є різниця між термінами extreme – radical та extreme – populist. Першу пару понять потрібно розглядати у контексті розуміння екстремізму та радикалізму. Голландський дослідник К. Мадде виділяє два підходи до розмежування екстремізму і радикалізму: німецький та американський. Чеський політолог Л. Копечек називає ці підходи європейсько-континентальним та англосаксонським [8].

Прихильники німецького (європейсько-континентального) підходу ці поняття розмежовують. Так, екстремізм характеризується відкиданням ідей ліберальної демократії, антиегалітаристським характером і антипарламентською орієнтацією. Радикалізм виступає проміжною ланкою між екстремізмом та поміркованістю.

У німецькі мові межу між екстремізмом та радикалізмом можна провести через вживання термінів "verfassungwidring" (протилежний/суперечливий конституції) та "verfassungfeindlich" (ворожий конституції). Від межі залежить, чи здійснюють нагляд державні органи безпеки за політичною партією, чи ні [9, 12].

Німецький дослідник П. Фріш з питання розмежування понять екстремізм та радикалізм дотримується позиції, що останній пережив історичну трансформацію свого значення. На його думку, те що зараз характеризується як екстремістське, у минулому називали радикальним. Сучасний радикалізм асоціюється з докорінними змінами без повного чи часткового знищення демократичного ладу [9, 12].

Американський (англосаксонський) підхід ототожнює екстремізм і радикалізм. Для них радикалізм має широке значення, яке формувалось під впливом нативізму (nativism). Нативізм – це практика або політика захисту інтересів місцевого населення від іммігрантів [10, 34]. Історично нативізм увібрав у себе мілітаризм, християнський фундаменталізм, ворожість до центрального уряду, антикомунізм, ворожість до іноземців.

Вищезгадані підходи варто доповнити третім, який буде розкривати особливості розуміння понять екстремізму та радикалізму в політичній думці пострадянських держав. У цьому підході, як і в європейсько-континентальному, відбувається розмежування між цими поняттями, однак якщо європейці проводили межу через цілі діяльності політичних партій (знищення демократичного ладу та його часткової зміни), то у постсоціалістичній думці межа проходить через їх природу (ідея або дія).

Наприклад, російський політичний психолог Д. Ольшанський чітко розмежовує радикалізм та екстремізм. Він визначає радикалізм (від лат. radix – корінь) як "соціально-політичні ідеї та дії, спрямовані на найкардинальнішу, рішучу ("корінну") зміну існуючих соціальних та політичних інститутів"[3, 215]. Цей термін перш за все застосовується для підкреслення розриву з загальновизнаною традицією. На відміну від екстремізму радикалізм фіксує перш за все свою увагу на змістовому боці тих або інших ідей, а вже потім розглядає методи. Радикалізм може бути суто "ідейним", а не "дієвим", на противагу екстремізм завжди "дієвий", але не у всіх випадках "ідейний". Екстремізм звертається спочатку до розгляду методів і засобів боротьби, усуваючи ідеї на другий план. Термін "радикалізм" зазвичай застосовують під час характеристики крайньоорієнтованих організацій, партій, рухів, угруповань та окремих лідерів, в ідеологічному, політичному та соціальному значенні. Екстремізм розглядають лише в контексті оцінки рівня крайнощів при застосуванні методів реалізації таких прагнень [3, 216].

Російський історик і сходознавець В.М. Пластун у праці "Діяльність екстремістських сил та організацій у державах Сходу", аналізуючи співвідношення екстремізму та радикалізму, визначає останній як схильність до реформістських тенденцій у вирішенні складних соціально-політичних та економічних проблем. Радикалізм у багатьох аспектах збігається з екстремізмом, зокрема в методах діяльності та способах вираження поглядів. Така подібність триває поки все, що відбувається, не виходить за рамки норм, закріплених у законодавчих актах [4, 11].

Існує також позиція, що радикалізм та екстремізм розмежовуються лише за суб'єктом. Пересічні громадяни називають представників екстремістських груп екстремістами, а екстремісти себе називають радикалами, адже досі не зустрічалося, щоб політична партія визнавала свою належність до правого чи лівого екстремізму [11].

Вживання у політичній літературі терміна правий популізм як синоніму правого екстремізму зумовлює актуальність додаткових пояснень вживання цих понять. Існує два підходи у розумінні зв'язків між правим екстремізмом та правим популізмом. Прихильники першого вживають правий популізм синонімом сучасних ультраправих партій (У. Бейкс, Х.-Дж. Бетц) [9, 13].

Німецькі дослідники Х. Функе та Л. Ренсманн виділяють такі риси правого популізму:

1. Використання етноцентристських, націоналістичних або ж антисемітських ідеологічних елементів (в питаннях імміграції, злочинності, внутрішньої безпеки та національної ідентичності);
2. Вміле інсценування "порушення табу", відмова від мови та форм комунікації ліберальної демократії. Натомість використовуються правоавторитарні фантазії про сильну, харизматичну особистість.
3. Антиелітарна стилізація проти "пануючого політичного класу" та заклики до створення "громадянської демократії" [5, 76].

Оскільки ці основні риси притаманні й правому екстремізму, але в більш радикалізованій формі, правий популізм можна назвати поміркованою формою правого екстремізму (Rechtsextremismus light) [5, 77].

Другий заперечує ототожнення правого екстремізму та правого популізму. Прихильники цього підходурозглядають популізм лише як стиль поведінки до якого іноді вдаються праві сили (А. Пфахл-Траугхбер) [9, 13].

Чеський дослідник М. Марес питання розмежування правих екстремістів та радикалів вирішує введенням більш широкого поняття "far" або крайні, що включає в себе ці два поняття. Політолог К. Мадде пропонує використання поняття "родина правоекстремістських партій" [8].

Нідерландський політолог Мейндерт Фаннема визначає крайні праві як анти-іммміграційні партії. У цьому випадку чеський дослідник Л. Копечек наводить дві протилежні позиції. По-перше, крайньоправих не можна назвати суто анти-іммміграційними партіями, адже на даний момент навіть помірковані партії виступають за обмеження кількості іммігрантів (Християнський соціальний союз у Німеччині). По-друге, часто на крайньоправих накладаються анти-іммміграційні ярлики провідними партіями, які вказують на їх зв'язок з фашизмом [8].

Варто зауважити, що вищезазначене діє лише у межах Західної Європи. Проблема полягає в тому, що у державах центральної та східної Європи крайньоправі – це не фашистські або нацистські, а антикомуністичні утворення, тобто вони мають різну природу походження.

К. Мадде виділяє три підходи до визначення основних рис правого екстремізму: кількісний, якісний та змішаний. У першому випадку всі ознаки є однопорядковими. У другому випадку серед рис виокремлюється одна визначальна (головна). Наприклад, антидемократичність. Останній підхід об'єднує два попередні, тобто він передбачає, що у різних аспектах діяльності партії існує своя визначальна риса. Наприклад, у питанні ієрархічності правому екстремізму притаманний авторитаризм, а в питанні егалітаризму – расизм.

Дослідники Ю. Фальтер та С. Шуман виокремлюють 10 рис правого екстремізму: крайній націоналізм, етноцентризм, антикомунізм, антипарламентаризм, антиплюралізм, мілітаризм, культурний песимізм, антиамериканізм, сильний лідер або виконавча гілка влади, контроль за правопорядком [9, 11].

Італійський дослідник націоналізму П. Ігназі виокремлює три риси крайньоправих партій:

1) крайньоправа позиція у спектрі (вісі) праві-ліві;
2) зв'язок з фашизмом (міфологічність та принципи);
3) захист цінностей, політики чи положень, що делегітимізують або відкидають демократичну систему [7, 4-5].

У сучасних умовах, на думку дослідника, ці риси мають певні суперечності, особливо це стосується другої та третьої. Суперечність з другою рисою полягає в тому, що більшість сучасних крайньоправих політичних партій заперечують зв'язок з фашизмом і нацизмом. Третя порушує питання спорідненості крайньоправих з такими поняттями, як антисистемні (Дж. Сарторі) та антиурядові (С.-В. Шелдон) партії. Австрійський політолог А. Шедлер створює окреме поняття для характеристики таких політичних об'єднань правого та лівого ґатунку – "anti-political-establishment parties" (партії, які виступають проти панівних) або антипартії. Діяльність останніх виходить за межі традиційного західноєвропейського розуміння політичної партії. Антипартії висувають на перший план суспільний аспект; порушують питання, які не входять до списку основних напрямків суперництва політичних партій; антипартії спрямовані не на загальні матеріальні, а на конкретні цінності; акцентують свою увагу на символічних діях, мітингах, рухах протесту; мають централізовану систему управління з харизматичним лідером [6, 91].

Відтак, для аналізу сучасних крайньоправих підходять перша та третя риси. Враховуючи вищезазначене, П. Ігназі виокремлює два типи крайньоправих:

1. Традиційні "старі" крайньоправі – відповідають всім трьом рисам. Автор називає їх "no-longer-relevant"(недоречні) "residual"(залишки). У сучасних країнах вони не мають представництва у парламенті. Прикладами є Націонал-демократична партія Німеччини, Німецький народний союз, Національна партія Британії.

2. Постіндустріальні "нові" крайньоправі – це ті, які відповідають лише 1 та 3 рисам. Вони активно беруть участь у політичному житті держави і представлені у парламенті. Прикладами таких нових правих є Національний Фронт Франції Ле Пена, Прогресивна партія Норвегії, Народна партія Данії та інші.

Існують також випадки, коли крайньоправі можуть перейти з одного типу в інший. Прикладом такої трансформації був Італійський соціальний рух, який у 1993 році перетворився на Національний альянс і відійшов від фашистського минулого [7, 6].

Європейський дослідник Ханс-Джордж Бетц для характеристики сучасних крайньоправих вживає термін "праві популістські партії". Він виділяє п'ять критеріїв таких партій:

1) вони виступають проти культурних цінностей, соціальної рівності та соціально-політичних систем сучасних західних демократій без руйнування їх основ;

2) вони наголошують на етнічній гомогенності у суспільстві. Корінне населення має мати більше прав ніж іноземці;

3) вони виступають за неоліберальну економіку, захист індивіда від корупції та свавілля державних установ, загальне благо та за впровадження антифеміністичного законодавства. Отже, вони захищають традиційні патріархальні цінності;

4) зазвичай такі партії очолює харизматичний лідер;

5) вони є централізованими та ієрархічно організованими об'єднаннями, які вдаються до популізму як методу отримання голосів, а також є конкурентноспроможними з іншими партіями [8].

Так Х.-Дж. Бетц, акцентуючи увагу на популізмі, аналіз крайньоправих зводить до аналізу їх стилю поведінки.

Отже, правий екстремізм – це багатоаспектне суспільно-політичне явище, яке проявляється у діяльності різноманітних громадських об'єднань. Особливе місце серед останніх займають крайньоправі політичні партії. У сучасній політичній науці відсутній єдиний підхід для позначення правоекстремістських партій. Це зумовлено різними традиціями у аналізі такого типу політичних партій. Так, марксистська традиція для позначення правоекстремістських партій застосовує термін "неофашистські" або "неонацистські". Американська використовує термін "право-радикальні", а європейсько-континентальна – "крайньоправі" або "праві популісти".

Використані джерела

1. Дем'яненко М. Популізм як особливий вид політичної діяльності / М. Дем'яненко // Політичний менеджмент. – 2010. – № 6. – С. 63-70.

2. Круглова Е.В. Правый экстремизм в современной Великобритании: дис…. канд. полит. наук: 23.00.01 / Круглова Евгения Вячеславовна. – Москва, 2005. – 171 с.

3. Ольшанский Д.В. Психология террора / Дмитрий Вадимович Ольшанский. – М.: Академический проект, 2002. – 320 с.

4. Пластун В.Н. Деятельность экстремистских сил и организаций в странах Востока / Владимир Никитович Пластун. – Новосибирск: Сова, 2005. – 476 с.

5. Ренсманн Л. Новый правый популизм в Европе: Сравнительный анализ политических партий и движений / Л. Ренсманн, Х. Функе // Актуальные проблемы Европы. Правый радикализм в современной Европе. – 2004. – № 2. – С. 74-98.

6. Хербут Р. Ультраправі партії / Р. Хербут // Магістеріум. – 2008. – № 31. – С. 90-95.

7. Ignazi P. The Re-emergence of the Extreme Right in Europe / Piero Ignazi // Institut für Höhere Studien. – Reihe Politikwissenschaft. – 1995. – № 21. – P. 1-15.

8. Kopeček L. The Far Right in Europe / Lubomír Kopeček [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.cepsr.com/clanek.php?ID=318.

9. Mudde C. The ideology of the extreme right / Cas Mudde. – Manchester University Press, 2002. – 225 p.

10. The Oxford English Dictionary. – Oxford: Clarendon Press, 1970. – Vol. VII.: N-POY. – P. 34.

11. Wilcox L. What Is Political "Extremism"? [Електронний ресурс] / L. Wilcox. – Режим доступу: http://www.voluntaryist.com.

УДК 35.089.7+316.3

Алексей Владимирович Ручкин
начальник научного отдела, ассистент кафедры управления персоналом Уральского института-филиала Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации

ГОСУДАРСТВЕННЫЕ НАГРАДЫ КАК ПРЕДМЕТ СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

У статті аналізуються підходи до понять "нагорода" і "державна нагорода" в соціологічному контексті на основі критичного і порівняльного аналізу. Мета статті – з'ясувати основні питання, пов'язані з невизначеністю цих понять у соціологічній науці та законодавчій практиці для виявлення проблематизації соціуму та державної політики засобом національних нагород.

Ключові слова: *державні нагороди, соціологічні дослідження, підхід, соціальна мобільність, диференціація.*

В статье автор анализирует подходы к понятиям "награда" и "государственная награда" в социологическом контексте на основе критического и сравнительного анализа, дает авторские определения. Целью статьи стало выявление основных проблем, связанных с неопределенностью их дефиниций в социологической науке и законодательной практике, чтобы выявить проблематизацию социума и государственной политики посредством государственных наград.

Ключевые слова: *государственные награды, социологическое исследование, подход, социальная мобильность, дифференциация.*

In the article the author analyses the approaches to notions of "reward" and "public Award" in the sociological context based on a critical and comparative analysis, gives the author's definition. The aim of this paper is to identify major issues associated with the uncertainty of definition in sociological science and legislative practice to reveal the problematization of society and public policy through national awards.

Keywords: *awards, sociological research, approach, social mobility, differentiation.*

Награды охватывают все сферы деятельности социальных действий и трудовых отношений. В литературе активно используются понятия "награда", "государственные награды", характеризуются нормативно-правовые основания поощрения. Однако не определено, прежде всего, содержание понятия "награда", вследствие чего весьма размытой выглядит характеристика наград с точки зрения их субъектов, объектов, специфики, необходимости использования поощрения на государственном уровне, что и обусловило выбор темы исследования.

Награда выступает как оценка конечного вклада человека в становление государства и экономики с учетом потребностей общества на том или ином этапе развития [1, 257-258]. В связи с этим, на наш взгляд, необходимо сделать оценку более объективной и доступной для понимания общества, чтобы "приблизить" к обществу государственные награды, а также установить "социальную справедливость" при их распределении [2, 318]. В данной статье мы рассмотрим государственные (национальные) награды как предмет социологического исследования.

Анализ понятия награды и вознаграждения как итоговый результат поощрения труда будет производиться нами в рамках деятельностного, символического, аксиологического, системного, институционального подходов. В ходе анализа мы также будет проводить исследование с позиций той области знания, с которой тот или иной исследователь изучал награды и вознаграждение.

Наиболее распространенным является деятельностный подход к определению награды (Р. Иеринг [3], С. Тобе [4], К. Маркс [5], Э. Гидденс [2], П. Сорокин [6], Т. Парсонс [7], П. Бурдье [8], М. Буравой [9]). В рамках данного подхода награда является инструментом, используемым управляющими субъектами для стимулирования управляемых субъектов к совершению вполне определенных действий.

Символический подход (Малинкин А.И. [10, 11] и др.). Определения сущности наград заключается в том, что награда выступает фактором определения социального статуса кавалера, его места в социальной стратификации. Данный подход имеет особое значение, поскольку отражает смысл символов, которые сочетает в себе награда: составляющие награды, ее форма, цвет элементов, каждый из которых имеет свой смысл согласно геральдике. Если говорить о государственной награде, то она символизирует, прежде всего, "представления и идеи, значимые для исторически конкретного государства, его политической идеологии и политики, поэтому она может быть средством управления деятельностью граждан" [11, 96-97]. По мнению П. Штомпки, любые объекты, в том числе государственные награды, несут в себе информацию о социальной жизни общества [12, 29].

© Ручкин А. В., 2013

Аксиологический подход к пониманию сущности награды, рассмотренный в трудах И. Бентама [13], Р. Мертона [14], О. Тоффлера [1], А.И. Гончарова [15], акцентирует внимание на награде как на средстве выражения основных ценностей общественного поведения, одобряемых и поощряемых государством и обществом.

Системный подход (Ф. Тённис [16], Е.В. Трофимов [17], А.В. Деднев [18] и др.) характеризует государственные награды с точки зрения их комплексности, целостности, иерархичности, эффективности, учета исторического опыта функционирования, органичности и т.д.

С позиций институционального подхода (М. Вебер [19], О.Н. Розанов [20], И.А. Ильин [21] и др.) награда и наградной процесс рассматриваются как результат человеческой деятельности, поощряемой государством и обществом при соблюдении индивидом установленных норм и правил. Государство через идеологию, установленную мораль и нравственность должно формировать гражданина как активного участника социальной жизни.

Представленные подходы к выявлению сущности награды показывают несовпадение в понимании рассматриваемой дефиниции, поскольку их сущности отражают либо отдельные виды знаков отличия, либо принципы наградных систем, либо показывают необходимость признания государством волевого акта, действия, суть которого соответствует принятой государственной политике на том или ином этапе исторического развития.

Автор предлагает следующее определение понятия "награда" – это нормативно закрепленный знак отличия, присваиваемый за заслуги, поощряемые той или иной организацией, структурой, имеющие социально-экономическую, политическую или иную значимость в рамках установленных в социуме ценностей, и влекущий за собой смену социального статуса.

В Российской Федерации законодательно закреплено определение государственных наград: "Государственные награды Российской Федерации являются высшей формой поощрения граждан Российской Федерации за заслуги в области государственного строительства, экономики, науки, культуры, искусства и просвещения, в укреплении законности, охране здоровья и жизни, защите прав и свобод граждан, воспитании, развитии спорта, за значительный вклад в дело защиты Отечества и обеспечение безопасности государства, за активную благотворительную деятельность и иные заслуги перед государством" [22]. Аналогичные по содержанию определения, которые закрепляют необходимость заслуги индивида перед государством и обществом, используются в нормативных правовых актах других государств. Так, в Украине закреплено определение государственных наград на уровне закона, принятого Верховной Радой: "Государственные награды Украины являются высшей формой отличия граждан за выдающиеся заслуги в развитии экономики, науки, культуры, социальной сферы, защите Отечества, охране конституционных прав и свобод человека, государственном строительстве и общественной деятельности, за другие заслуги перед Украиной" [23]. Похожее определение встречается в законодательстве Республики Беларусь [24]. Согласно Закону Республики Сербской, государственная награда – "высшее средство общественного признания, которое присуждается за выдающиеся заслуги и работу, имеющих большое значение для Сербии". Закон Республики Словакия закрепляет награду как "высокую оценку выдающихся заслуг в создании и строительстве демократического общества, работы, усилий внутренней обороны" [25]. Австрийское законодательство закрепляет, что под наградой следует понимать вообще все, что было дано человеку или предоставлено в честь его, или вознаграждение его за особые заслуги или действия (это может быть благодарственное письмо, украшения, дипломы, подарки и т.д.) [26].

Все представленные определения подчеркивают значимость поощрения государства, которое выступает выразителем общественного мнения ("высшая форма признания заслуг"), наличие волевого акта со стороны новициата, а также приоритетные сферы государственного развития, деяния в которой, если они приносят пользу, подлежат поощрению.

Трофимов Е.В. [17, 11-13] выделяет ряд специфических признаков, которые характерны для государственных наград:

1. Государственные награды применяются не за любые, а только за наиболее значительные (особые, выдающиеся, большие) заслуги, за заслуги наивысшего порядка, наибольшей государственной и общественной значимости.

2. Государственные награды устанавливаются нормативными правовыми актами наиболее высокого уровня, издаваемые органами государственной власти общей компетенции.

3. Награждение государственными наградами осуществляется от имени государства.

4. Награждением государственными наградами отмечаются заслуги перед государством и обществом, выражается государственное и общественное признание этих публичных заслуг. В масштабе самих заслуг и масштабе признания заслуг состоит отличие государственных наград от других наград и поощрений.

5. Государственные награды отличает более сложная процедура награждения, которая производится публично-властными институтами разного уровня и общественностью и призвана обеспечить надлежащую проверку характера и степени заслуг награждаемого на соответствие статусу испрашиваемой государственной награды.

Рассматривая первый специфический признак государственных наград, следует отметить, что, на наш взгляд, несмотря на законодательное определение перечня заслуг, существует проблема

измерения "заслуги наивысшего порядка", отсутствуют эталоны измерения "особости" заслуги для разных государственных наград, поскольку статуты наград, как правило, четко не сформулированы.

По третьему признаку можно отметить некоторое несоответствие декларируемых норм (награда как средство признания заслуг перед обществом) и реальной практики (именно органы государственной власти и должностные лица определяют степень заслуги).

Четвертый признак, на наш взгляд, является ключевым, поскольку только государственные награды, в отличие от общественных, за исключением признанных на международном уровне, например, Нобелевская премия, являются законодательно закрепленным и признанным на общегосударственном видом поощрения, влекущим за собой государственные льготы и гарантии.

По пятому признаку отметим, что данный тезис, на наш взгляд, не соответствует реальной действительности, поскольку обозначенная процедурная особенность характерна также и для некоторых общественных наград, например, Пулитцеровская премия [27], "Премия тысячелетия" института Клэя [28] и иные.

По мнению Т.И. Заславской, Л.А. Беляевой и др., в условиях усложнения социально-профессиональной и стратификационной структур общества государство должно выстраивать более адаптивные требования через государственные награды к гражданам, формируя понимание долга и необходимость следования ему [29; 30]. Исполнение долга гражданами должно быть сознательным, внутренне мотивированным и добровольным [31]. В рамках исследования государственных наград значение имеет партикулярная мораль, направленная на решение проблем, актуальных для общества, и осознание долга представителями тех профессий, кто опирается в своей деятельности не только на трудовой договор (контракт), но и присягу (обязательство). При оценке деяния лица, претендующего на награду, имеет место быть и факт выражения социального (обобщенного) доверия [32, 13], оказываемого как по отношению к лицу, так и к представляемым его группам лиц, в том числе и в процессе согласования.

По мнению автора, с точки зрения необходимости учета целей и ценностей государства и общества, функций, реализуемых государством при помощи государственных наград, необходимо закрепить следующее определение государственных наград – это высшая форма признания заслуг, имеющих социально-экономическую, политическую или иную значимость, выраженная в символическом виде и получаемая членами общества за совершение "сверхнормативных" действий в рамках установленных в социуме ценностей. Данное определение позволяет не только отразить субъектов наградного процесса, наличие социально значимых деяний, но и учесть необходимость двусторонней оценки этого деяния.

Специфика государственных наград во многом обусловлена их социальной составляющей. Награжденные представляют собой особый слой общества, имеют (по крайней мере, должны иметь) возможность изменения своего социального положения за счет вертикальной или горизонтальной мобильности, обусловленной получением государственного знака отличия, повышения социального престижа.

По сути, социологическое знание, в нашем случае – знание сущности государственных наград и их роли в обществе – выполняет методологическую функцию: знание и понимание сущности используется для разработки управленческих решений по возникающим в этой сфере проблемам, а знание и понимание стратификационной, мотивационной, экономической и регламентирующей роли государственных наград позволяет формировать не только социальные связи, но и структуру общества, социальную этику. Условия получения награды, их соответствие существующим потребностям государства и общества, различные виды государственных наград и привилегий, которые влекут за собой награды, механизмы, регулирующие эти отношения, современное состояние и позиции субъектов и объектов, в том числе потенциальных, государственных наград – все это и представляет собой предмет социологического анализа.

Использованные источники

1. Тоффлер О. Будущее труда / О. Тоффлер // Новая технократическая волна на Западе / Сост., вступ. ст. П.С.Гуревича. – М.: Прогресс, 1986. – С. 250-275.
2. Гидденс Э. Социология / Э. Гидденс / Пер. с англ.; науч. ред. В. А. Ядов; общ. ред. Л. С. Гурьевой, Л.Н. Посилевича. – М.: Эдиториал УРСС, 1999. – 703 с.
3. Иеринг Р. Цель в праве / Р. Иеринг. В 2 т. Том 1. – СПб: издание Н.В. Муравьева, 1881. – 412 с.
4. Morale populaire ou traite des droites et des devoirs de l'homme. Par S. Theubet, inspecteuder ses ecole du XIIe arrondissement. – Paris, 1848. – 36 p.
5. Маркс К. Экономическо-философские рукописи 1844 г. / К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч. Т. 42. – М.: Мысль, 1974. – 174 с.
6. Сорокин П.А. Преступление и кара. Подвиг и награда. Социологический этюд об основных формах общественного поведения и морали / П.А. Сорокин. – М.: Изд-во Астрель, 2006. – 619 с.
7. Парсонс Т. Понятие общества: компоненты и их взаимоотношения / Т. Парсонс // Американская социологическая мысль: Тексты. – М.: Изд. Международного ун-та Бизнеса и Управления, 1996. – С. 494-513.
8. Бурдье П. Социология политики: Пер. с фр. / П. Бурдье /Сост., общ. ред. и предисл. Н. А. Шматко. – М.: Socio-Logos, 1993. – 336 с.
9. Буравой М. За публичную социологию / М. Буравой // Социальная политика в современной России: реформы и повседневность / под ред. Е. Ярской-Смирновой, П. Романова. – М.: ООО "Вариант", ЦСПГИ, 2008. – С. 8-52.
10. Малинкин А.Н. Культ героического в наградах СССР. Исследование по социологии наградного дела / А. Малинкин // Отечественные записки. – 2002. – № 8. – С. 334-358.

11. Малинкин А. Женские награды в России: исследование по социологии наградного дела / А. Малинкин // Мир России. – 2004. – № 1. – С. 96-114.

12. Штомпка П. Визуальная социология. Фотография как метод исследования: учебник / П. Штомпка / пер. с польск. Н.В. Морозовой, авт. вступ. ст. Н.Е. Покровский. – М.: Логос, 2007. – 168 с.

13. Bentham J. Teorie des peines et des recompenses / J. Bentham //Troisieme edition. Tome second. – Paris, 1826. – 438 p.

14. Мертон Р. Социальная структура и аномия / Р. Мертон // Социология преступности (Современные буржуазные теории). Перевод с французского Е.А.Самарской. Редактор перевода М.Н. Грецкий. – М.: Прогресс, 1966. – С. 299-313.

15. Гончаров А.И. Наградная система Российской Федерации 1990-х годов / А.И. Гончаров //Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук. – М., 2009. – 26 с.

16. Теннис Ф. Общность и общество / Ф. Теннис // Социологический журнал. -1998. – №3/4. – С. 207-229.

17. Трофимов Е.В. Правовое регулирование государственных наград в Российской Федерации / Е.В. Трофимов //Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата юридических наук. – М., 2006. – 24 с.

18. Деднев А.В. Наградная система России как социальный феномен / А.В. Деднев // Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. – М., 2009. – 234 с.

19. Вебер М. Избранные произведения: Пер. с нем. / М. Вебер / Сост., общ. ред. и послесл. Ю. Н. Давыдова; Предисл П. П. Гайденко. – М.: Прогресс, 1990. – 808 с.

20. Розанов О.Н. Япония: История в наградах / О.Н. Розанов. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2001. – 128 с.

21. Кокурина О.Ю. Представления И.А. Ильина и П.А. Сорокина о праве, добре и зле, наказании и награде / О.Ю. Кокурина // Среднерусский вестник общественных наук. – 2012. – № 1. – С. 97-105.

22. О мерах по совершенствованию государственной наградной системы Российской Федерации: Указ Президента РФ от 07.09.2010 г. № 1099 // Собрание законодательства РФ. – 2010. – № 37. – Ст. 4643.

23. Про державні нагороди України: Закон України від 16.03.2000 № 1549-III // Відомості Верховної Ради України (ВВР). – 2000. – № 21. – Ст.162.

24. О государственных наградах Республики Беларусь: Закон Республики Беларусь от 18 мая 2004 г. №288-З [Электронный ресурс]. Национальный правовой Интернет-портал Республики Беларусь. – Режим доступа: URL: http://www.pravo.by/webnpa/text.asp?RN=H10400288 (дата обращения 12.01.2011).

25. Zákon NR SR o štátnych vyznamenaniach z 2. februára 1994 151/1997 Z.z. [электронный ресурс] // Prezident SR. Режим доступа: URL: http://schuster.prezident.sk/?371 (дата обращения 12.01.2011)

26. Dekorationen, Insignien und Hoheitszeichen [Электронный ресурс] // Österreichischen Bundesheer. – Режим доступа: URL: http://www.bmlv.gv.at/abzeichen/dekorationen.shtml (дата обращения 12.01.2011)

27. The Pulitzer Prizes. What's New [электронный ресурс] // Режим доступа: URL: http://www.pulitzer.org/ (дата обращения 12.02.2012)

28. Clay Research Award [Электронный ресурс] // Режим доступа: URL: http://www.claymath.org/research_award/ (дата обращения 17.12.2011)

29. Заславская Т.И. О роли социальной структуры в трансформации российского общества / Т.И. Заславская // Куда идет Россия?.. Власть, общество, личность / Под общ. ред. Т.И. Заславской. – М.: МВШСЭН, 2000. – С. 222-235.

30. Беляева Л.А. Динамика отношения россиян к социально-экономическим и политическим изменениям / Л.А. Беляева // Социологические исследования. – 2011. – № 10. – С. 11-25.

31. Дюркгейм Э. Социология. Ее предмет, метод, предназначение / Э. Дюркгейм / Пер. с фр., составление, послесловие и примечания А. Б. Гофмана. – М.: Канон, 1995. – 352 с.

32. Алексеева А.Ю. Уверенность, социальное и межличностное доверие: критерии различения / А.Ю. Алексеева // Человек. Сообщество. Управление. – 2007. – № 4. – С. 4-21.

УДК 327(477)

Олеся Зіновіївна Ярошко
кандидат політичних наук,
старший науковий співробітник Інституту
соціальної та політичної психології НАПН України

ФУНКЦІОНАЛЬНІ ПРІОРИТЕТИ ЗОВНІШНЬОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ (1991–1993 рр.)

У дослідженні визначаються пріоритети зовнішньої політики України щодо забезпечення безпеки, суспільно-гуманітарного поступу, економічного розвитку та пострадянської спадщини в період від проголошення незалежності до формалізації засад її зовнішньополітичного курсу.

Ключові слова: *зовнішня політика, функція, пріоритет, Україна.*

Ukraine's foreign policy priorities on ensuring its security, social and humanitarian advance, economic development and post-soviet legacy in the period from the proclamation of independence to the formalization of her foreign policy bases are under analysis at the research.

Keywords: *foreign policy, function, priority, Ukraine.*

© Ярошко О. З., 2013

Поява на геополітичній мапі світу нашої держави співпала і спричинила зародження нової постбіполярної системи міжнародних відносин не лише зі зміною "балансу сил", а й формуванням інших принципів поведінки її учасників. Сучасні держави стали більш вразливими до викликів відносно транспарентного і глобалізованого взаємозалежного світу. Тому змінюються і набувають нових відтінків їх внутрішні та зовнішні функції, виконуючи які вони забезпечують безпеку та поступальний розвиток держави, суспільства та людської особистості. Осмислення Україною своєї "системної ніші" у швидкозмінному світі та ефективне використання наявних можливостей і нейтралізації викликів і загроз детермінує теоретичне і прикладне значення українських зовнішньополітичних студій.

Українська зовнішньополітична проблематика активно розробляється науковцями. Аналізуючи їхні наукові праці, виділимо два ключові напрями творчих пошуків. Перший – дослідження зовнішньої політики України як такої, куди віднесемо праці А. Бутейка [3], А. Зленка [9], В. Касьяна [11], О. Сивака [31], Л. Чекаленко [39] та Ю. Щербака [41]. Другий – дослідження окремих напрямів міжнародної діяльності України, що представлений працями І. Алмаші [1], М. Алмаші [2], О. Івченка [10], М. Кулінича [12], А. Лозинського [13] та М. Ректенуолд [40]. Перелічені автори вирішують поставлені перед ними наукові проблеми, збагачуючи, таким чином, український зовнішньополітичний дискурс. Проте системне дослідження пріоритетів зовнішньої політики України відсутнє.

Мета дослідження – визначення особливостей і закономірностей позиціонування функціональних пріоритетів зовнішньої політики України в період від проголошення державної незалежності до формалізації засад її зовнішньополітичного курсу (24 серпня 1991 року – 2 липня 1993 року).

Система функціональних пріоритетів зовнішньої політики України випливає із ключових функцій останньої: забезпечення безпеки, поступального суспільно-гуманітарного розвитку, економічного поступу і вирішення у міжнародно-правовій площині проблем, пов'язаних з розпадом СРСР. Функціональні безпекові пріоритети – участь у забезпеченні міжнародного миру і безпеки, власне проблематика національної безпеки, в тому числі застосування збройних сили і міжнародні санкції, облаштування державного кордону. Пріоритети у сфері суспільно-гуманітарного поступу – захист прав і свобод людини, національних меншин, діаспори, розвиток науки, освіти, культури, інтелектуального потенціалу, вирішення глобальних проблем сучасності. Пріоритети у сфері економічного розвитку України охоплюють комплекс проблем зовнішньоекономічної діяльності держави. Функція "цивілізованого розлучення" включає низку проблем пострадянської спадщини або ж питання правонаступництва, включаючи міжнародні договори.

Прагнучи бути контрибутором міжнародного миру та безпеки, Україна декларує принцип їх неподільності, виступає з осудом війни як знаряддя національної політики [6-7; 15; 22-23]. Україна підписала Лісабонський протокол до Договору між СРСР та США щодо скорочення і обмеження стратегічних наступальних озброєнь, а також була ініціатором проголошення Чорноморського басейну зоною миру і стабільності та зоною, вільною від ядерної зброї [16; 22; 30; 32; 37; 38, 74].

Важливою складовою забезпечення національної безпеки Україна вважає участь у всеохоплюючих міжнародних системах універсальної та загальноєвропейської безпеки [22]. Загальноєвропейська система безпеки повинна формуватись на основі існуючих міжнародних інституцій на Європейському континенті безпекового профілю – НБСЄ, РПАС, НАТО, ЗЄС [22]. Україна як європейська держава висловила намір участі у такого роду системі колективної європейської безпеки [22]. Тому проголошений намір стати позаблоковою і нейтральною державною ще в часи Декларації про державний суверенітет від 16 липня 1990 року, а також в інших документах досліджуваного періоду [8], не повинен стати на заваді української участі у загальноєвропейській системі безпеки [22]. Українська сторона продовжує курс на ядерне роззброєння і прагне приєднатись як неядерна держава до ДНЯЗ (1968), а також виступає апологетом ідеї знищення запасів хімічної та бактеріологічної зброї та заборони ядерних випробувань [6; 8; 15; 22; 28; 30].

Україна окреслює можливі випадки застосування власних Збройних сил: агресія проти держави, збройне зазіхання на її територіальну цілісність, недоторканість державних кордонів і виконання міжнародних зобов'язань, зокрема миротворчість в рамках ООН в інтересах підтримання миру і безпеки, виходячи з принципів міжнародного права [6; 8; 15; 22; 28; 30]. Військова доктрина України має оборонний характер і передбачає військово-політичне співробітництво з іноземними, насамперед сусідніми, державами і міжнародними організаціями, в тому числі НАТО та ЗЄС [22]. Договір про звичайні збройні сили в Європі (1990) і Угода про принципи і порядок його виконання (1992) поширюються і на вітчизняну армію [6; 28]. Україна не передбачає присутності збройних сил іноземних держав на власній території [22].

У сфері державного кордону Україна декларує відданість принципу неподільності і недоторканості своєї території, непорушності існуючих державних кордонів, не має територіальних претензій до сусідніх держав і не визнає таких з їхнього боку, зокрема щодо статусу Криму, Севастополя, приналежності Чорноморського флоту, проти формули визнання існуючих кордонів (українсько-білоруського та українсько-російського) в обмін на участь в СНД [5; 8; 16; 18-21; 24; 28; 32]. Українські дипломатичні зусилля спрямовуються на остаточне підтвердження і юридичне оформлення існуючих державних кордонів [22].

У контексті реалізації функції суспільно-гуманітарного поступу, Україна декларує намір імплементації демократичних стандартів у галузі прав людини, зокрема виконання зобов'язань і норм між-

народних документів: Загальної декларації прав людини та міжнародних пактів про права людини, висловлює готовність приєднатися до європейських інституцій відповідного профілю, в тому числі до Європейської конвенції з прав людини [5-6; 33]. Держава визнає загальнолюдські цінності, вважає, що дотримання прав людини не є внутрішньою справою окремих держав та засуджує практику подвійних стандартів у міжнародних відносинах [22].

Фактор національних меншин стає складовою частиною української зовнішньої політики, у зв'язку з його активною експлуатацією російською стороною у контексті порушення прав російськомовних громадян і необхідності їх захисту [40]. Україна ж відкидає будь-які закиди щодо порушення прав національних меншин на її території [16; 21] і приділяє значну увагу міждержавному співробітництву у цій сфері [6; 17; 22; 28].

У зв'язку з численною українською діаспорою, за окремими даними, 10–20 млн осіб [4; 13; 34-36; 39, 124], Україна у своїй зовнішній політиці намагається налагодити контакти з ними, вживати заходи щодо збереження їх національної самобутності, надавати допомогу згідно з міжнародним правом [22]. Серед пріоритетів вітчизняної дипломатії у контексті підтримання зв'язків із зарубіжними українцями – захист їх прав у державах, що утворилися на геополітичному просторі колишнього СРСР [22].

Сприяючи розвитку української науки, культури, освіти, інтелектуального потенціалу, держава приділяє значну увагу співробітництву з розвинутими та іншими країнами світу [22]. Глобальні проблеми сучасності, як-от: охорона навколишнього середовища, ліквідація неписьменності та недорозвиненості, охорона здоров'я, стихійні лиха, допомога біженцям, регулювання міграційних процесів, боротьба з наркоманією, злочинністю – передбачають застосування не лише внутрішньодержавних, а й універсальних, регіональних та двосторонніх механізмів [6; 22]. У зв'язку з необхідністю подолання та мінімізації наслідків аварії на ЧАЕС, у контексті вирішення глобальних проблем сучасності Україна докладає зусилля щодо залучення міжнародної допомоги для їх розв'язання [16; 22].

Забезпечуючи економічний поступ, держава розглядає свою зовнішньоекономічну діяльність у руслі необхідності включення національної економіки у світову економічну систему для її повноцінного розвитку, забезпечення потреб громадян і підвищення добробуту народу, прискорення структурної перебудови економіки, модернізації окремих галузей виробництва та запровадження нових технологій, підвищення продуктивності праці, збільшення обсягів виробництва якісної та конкурентоспроможної продукції [22]. Задля досягнення національних цілей Україна розвиває міжнародне економічне співробітництво, в тому числі приєднується до установчих документів МВФ, МБРР, МФК, МАР, ЄБРР [6; 14; 29].

Втілюючи ідею "цивілізованого розлучення" або ж вирішуючи комплекс проблем правонаступництва, Україна формує власну позицію, виходячи зі статусу однієї з держав-правонаступниць СРСР, на рівні з іншими пострадянськими республіками без будь-яких переваг і винятків для жодної з держав-правонаступниць без їх офіційної згоди на те, в тому числі щодо частки у зовнішньому боргу СРСР та його активах [6; 8; 25; 28; 33]. У цей період Україна приєднується до Віденської конвенції про правонаступництво держав щодо державної власності, державних архівів і державних боргів [26].

Стосовно правонаступництва України щодо міжнародних договорів колишнього СРСР, то вона підтверджує свої зобов'язання по такого роду договорах, якщо вони не суперечать українському законодавству та національних інтересам, у тому числі приєдналася до Віденської конвенції про правонаступництво держав щодо договорів [6; 8; 25; 28; 33].

Відтак, у період від проголошення незалежності до формалізації засад зовнішньополітичного курсу Україна визначає свої функціональні зовнішньополітичні пріоритети, що випливають (деталізують) із ключових функцій зовнішньої політики як такої.

У безпековому вимірі Україна позиціонує себе активним контрибутором міжнародного миру та безпеки, виступає за необхідність формування та участі у всеохоплюючих міжнародних системах універсальної та регіональної безпеки, за створення загальноєвропейської системи колективної безпеки на базі існуючих інституцій, декларує неядерний статус і продовжує ядерне роззброєння. Українська військова доктрина має оборонний характер, Збройні сили використовуються лише у випадках посягань на державний суверенітет. Українська держава визнає існуючі кордони і заперечує територіальні претензії на свою адресу.

У контексті забезпечення суспільно-гуманітарного поступу у зовнішньополітичній площині пріоритетами України є: захист прав людини, національних меншин і міжнародне співробітництво у цій сфері; підтримання контактів із закордонними українцями, особливо на теренах пострадянського простору; міжнародна кооперація в ім'я розвитку національної культури, освіти, науки та інтелектуального потенціалу; застосування багатосторонніх механізмів вирішення глобальних проблем сучасності, в тому числі подолання та мінімізація наслідків аварії на ЧАЕС.

Позиція України щодо проблем радянської спадщини: одна з держав-правонаступниць, на рівні з іншими колишніми республіками без будь-яких винятків, зокрема щодо зовнішнього боргу та активів СРСР, міжнародних договорів, якщо ті не суперечать її законодавству та національним інтересам.

Перспективними бачаться подальші наукові розвідки як у сфері пріоритетів зовнішньої політики України, так і української зовнішньополітичної проблематики в цілому. Отримані в результаті творчого пошуку нові наукові результати здатні збагатити вітчизняний зовнішньополітичний дискурс знаннями про місце України в сучасному світі, її національні інтереси та цілі, а також шляхи їх забез-

печення, а міжнародно-політологічну науку – розробками щодо особливостей розвитку міжнародної системи, її акторів та специфіки їх поведінки і взаємодії. На практиці такі відкриття стануть у нагоді політикам, управлінцям і дипломатам при виробленні засад національного зовнішньополітичного курсу та формуванні підходів щодо взаємодії з окремими країнами, регіональними і міжнародними об'єднаннями та організаціями.

Використані джерела

1. Алмаші І. М. Реалізація прав національних меншин в Україні : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. юрид. наук : 12.00.02 "Конституційне право" / І. М. Алмаші. – К., 2006. – 20 с.
2. Алмаші М. М. Захист прав національних меншин в Україні : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. юрид. наук : 12.00.02 "Конституційне право" / М. М. Алмаші. – К., 2004. – 19 с.
3. Бутейко А. Куди прямує Україна / А. Бутейко. – К. : Видавничий дім "Юридична книга", 2001. – 56 с.
4. Географія світового українства [Електронний ресурс]. – Режим доступу : // http://diaspora.ukrinform.com/gsu-1.shtml.
5. Декларація про створення Парламентської Асамблеї Чорноморського Економічного Співробітництва від 26 лютого 1993 року [Електронний ресурс]. – Режим доступу : // http://zakon1.rada.gov.ua.
6. До парламентів і народів світу : звернення Верховної Ради України від 5 грудня 1991 року № 1927–XII // Відомості Верховної Ради України. – 1992. – № 8. – Ст. 45.
7. З приводу подій у Республіці Молдова : заява Верховної Ради України від 6 березня 1992 року № 2181–XII [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zakon1.rada.gov.ua.
8. Заява Верховної Ради України з приводу укладення Україною Угоди про співдружність незалежних держав від 20 грудня 1991 року № 2003–XII [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zakon1.rada.gov.ua.
9. Зленко А. М. Дипломатія і політика. Україна в процесі динамічних геополітичних змін / А. М. Зленко. – Харків : Фоліо, 2003. – 559 с.
10. Івченко О. Передумови зовнішньоекономічної діяльності України як суверенної держави / Олексій Івченко. – К. : Знання, 2000. – 55 с.
11. Касьян В. І. Зовнішня політика України – важливий фактор розбудови сучасної української держави / В. І. Касьян. – Рівне : РДІУ, 1999. – 177 с.
12. Кулінич М. А. Україна в новому геополітичному просторі : проблеми регіональної та субрегіональної безпеки / М. А. Кулінич. – К. : НІСД, 1994. – Вип. 29. – 30 с.
13. Лозинський А. Українська діаспора. Аналіз поточної ситуації / Аскольд Лозинський [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://diaspora.iatp.org.ua/0europerussia2345.htm.
14. Про вступ України до Міжнародного валютного фонду, Міжнародного банку реконструкції та розвитку, Міжнародної фінансової корпорації, Міжнародної асоціації розвитку та Багатостороннього агентства по гарантіях інвестицій : закон України від 3 червня 1992 року № 2402–XII [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zakon1.rada.gov.ua.
15. Про додаткові заходи щодо забезпечення набуття Україною без'ядерного статусу : постанова Верховної Ради України від 9 квітня 1992 року № 2264–XII [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zakon1.rada.gov.ua.
16. Про Заяву Верховної Ради України "Про створення зони, вільної від ядерної зброї, в районі Чорного моря і оголошення Чорноморського басейну зоною миру" : постанова Президії Верховної Ради України від 30 квітня 1992 року № 2306–XII [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zakon1.rada.gov.ua.
17. Про Заяву Верховної Ради України стосовно рішень Верховної Ради Росії з питання про Крим від 3 червня 1992 року № 2399–XII [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zakon1.rada.gov.ua.
18. Про Заяву Президії Верховної Ради України щодо розповсюдження серед народних депутатів Республіки Крим опитувального листа про існуючий статус Республіки Крим і міста Севастополя : постанова Президії Верховної Ради України від 1 березня 1993 року № 3031–XII [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zakon1.rada.gov.ua.
19. Про Заяву Президії Верховної Ради України щодо Чорноморського флоту : постанова Президії Верховної Ради України від 6 квітня 1992 року № 2243–XII [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zakon1.rada.gov.ua.
20. Про Звернення Верховної Ради Російської Федерації : заява Верховної Ради України від 6 лютого 1992 року № 2102–XII [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zakon1.rada.gov.ua.
21. Про звернення Верховної Ради України до Північно-Атлантичної Асамблеї (ПАА) : постанова Верховної Ради України від 3 червня 1992 року № 2403–XII [Електронний ресурс]. – Режим доступу : // http://zakon1.rada.gov.ua
22. Про основні напрями зовнішньої політики України : постанова Верховної Ради України від 2 липня 1993 року № 3360–XII [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zakon1.rada.gov.ua.
23. Про перебіг подій у районі збройного конфлікту в лівобережних районах Республіки Молдова : заява Верховної Ради України від 7 липня 1992 року № 2550–XII [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zakon1.rada.gov.ua
24. Про порядок введення в дію Закону Української РСР "Про зовнішньоекономічну діяльність" : постанова Верховної Ради Української РСР від 16 квітня 1991 року № 960–XII [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zakon1.rada.gov.ua.
25. Про приєднання України до Віденської конвенції про правонаступництво держав щодо договорів : постанова Верховної Ради України від 17 вересня 1992 року № 2608–XII [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zakon1.rada.gov.ua.

26. Про приєднання України до Віденської конвенції про правонаступництво держав щодо державної власності, державних архівів і державних боргів : постанова Верховної Ради України від 17 листопада 1992 року № 2784–XII [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zakon1.rada.gov.ua.

27. Про ратифікацію Договору про звичайні збройні сили в Європі та Угоди про принципи і порядок його виконання : постанова Верховної Ради України від 1 липня 1992 року № 2526–XII [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zakon1.rada.gov.ua.

28. Про ратифікацію Угоди про створення Співдружності Незалежних Держав : постанова Верховної Ради України від 10 грудня 1991 року № 1958–XII [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zakon1.rada.gov.ua.

29. Про членство України в Європейському банку реконструкції та розвитку : указ Президента України від 14 липня 1992 року № 379–92 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zakon1.rada.gov.ua.

30. Протокол до Договору між СРСР і США про скорочення й обмеження стратегічних наступальних озброєнь від 23 травня 1992 року [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zakon1.rada.gov.ua.

31. Сивак О. В. Формування та здійснення зовнішньої політики України (1990–1999 роки) : дис. … кандидата політ. наук : 23.00.04 / Сивак О. В. – К., 2000. – 194 с.

32. Угода між Україною і Російською Федерацією про принципи формування ВМС України та ВМФ Росії на базі Чорноморського флоту колишнього СРСР від 3 серпня 1992 року [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zakon1.rada.gov.ua.

33. Угода про створення Співдружності Незалежних Держав від 8 грудня 1991 року [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://zakon1.rada.gov.ua.

34. Українська діаспора [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://diaspora.iatp.org.ua/12europerussia2345.htm.

35. Українська діаспора [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://uk.wikipedia.org/wiki.

36. Українська діаспора [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www.kmu.gov.ua/control/publish/article?art_id=169709.

37. ЦДАВОВУ. Ф. 5233. Оп. 1. Спр. 14. Арк. 137–143.

38. ЦДАВОВУ. Ф. 5233. Оп. 1. Спр. 437. Арк. 71–79.

39. Чекаленко Л. Д. Зовнішня політика і безпека України. Людина – Суспільство – Держава – Міжнародні структури / Л. Д. Чекаленко. – К. : НІПМБ, 2004. – 352 с.

40. Recktenwald M. Russia and Russian Diasporas in the New Abroad / M. Recktenwald [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://www2.hawaii.edu/~fredr/diaspora.htm.

41. Shcherbak Yu. The Strategic Role of Ukraine : Addresses and Lectures (1994–1997) / Yu. Shcherbak. – Cambridge, 1998. – 143 p.

Студентські студії

УДК 008(476)

Юлія Володимирівна Чернявська
магістрантка Національної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

ПРІОРИТЕТИ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ РЕСПУБЛІКИ БІЛОРУСЬ

У статті розглядаються проблеми, які існували й існують у Республіці Білорусь в галузі культурної політики, їх зв'язок з важливими практичними та науковими завданнями. Проводиться аналіз публікацій в ЗМІ та інтернеті за останні два роки, в яких вказані проблеми і початковий шлях їх вирішення. Знайдений і вказаний в роботі зв'язок зазначених публікацій з останніми рішеннями Президента та уряду.

Ключові слова: *культурна політика, законодавство, Республіка Білорусь.*

The problems that existed and exist in the Republic of Belarus in the field of cultural policy, their relationship with important practical and scientific problems. The analysis of publications in the media and the Internet in the last two years in which those problems and initial solutions. Discovered and listed in the link above publications of recent decisions of the President and the Government.

Keywords: *cultural policy, legislation, Belarus.*

Актуальність наукової статті опосередкована глибокими змінами, що відбулися у всіх сферах суспільного життя в Республіці Білорусь, включаючи культуру, за останні двадцять років. Культура, як істотний фактор розвитку людського потенціалу в умовах суспільних трансформацій, привертає все більш пильну увагу державної влади, політичної еліти та фахівців у галузі культури Білорусі. Приходить розуміння того, що саме культура багато в чому визначає вигляд державності, спирається на вивчення тенденцій розвитку культурної політики пострадянського періоду в Республіці Білорусь, розробляє сучасну, науково обґрунтовану доктрину державної культурної політики Білорусі.

Актуальність теми визначається необхідністю наукового осмислення й узагальнення продуктивного досвіду державної політики у сфері культури, накопиченого як за роки пострадянського періоду, так і більш раннього періоду.

Мета роботи полягає у визначенні пріоритетів культурної політики в Республіці Білорусь. Для досягнення поставленої мети визначено такі завдання:

- визначити загальне значення поняття "культурна політика";
- дослідити законодавство Республіки Білорусь у галузі культури та культурної політики;
- охарактеризувати основні проблеми в культурній політиці Республіки Білорусь;
- визначити пріоритети культурної політики в Республіці Білорусь.

Теоретико-методологічні основи дослідження культури та культурної політики держави розроблялися низкою зарубіжних і вітчизняних вчених. Поняття культури визначалося в працях А. Моля, А. Швейцера, Т. Еліота, К. Маркса, в Білорусі – І.Луцевіча (Янка Купала), К.Міцкевіча (Якуб Колас), А.Грінцевіча і багатьох інших [5; 6].

Культурна політика – напрямок політики держави, пов'язаний з плануванням, проектуванням, реалізацією та забезпеченням культурного життя держави і суспільства. В даний час Міністерству культури країни відводиться роль виконавця цієї політики. Культурна політика в Білорусі – це порівняно автономна діяльність різних відомств, що відповідають за охорону культурної спадщини, художню діяльність, друк, бібліотечну справу і т. п. Використовуючи національно-географічну типологію, білоруська культурна політика належить до етатистської (східноєвропейської) моделі. Ця модель представлена в країнах колишнього соціалістичного табору та СНД і характеризується залежністю всього культурного життя від волі держави. Культура Республіки Білорусь нерозривно пов'язана також зі слов'янськими традиціями. Ці національно-географічні типи культурної політики характеризуються пошуком оптимальної моделі розвитку та активним реформуванням всієї системи культурної політики.

Культурна політика Республіки Білорусь розвивається відповідно до законодавства країни про культуру:

Конституція Республіки Білорусь закріплює право громадян на участь у культурному житті [стаття 51], а також встановлює відповідальність держави за збереження історико-культурної та духовної спадщини, вільний розвиток культур всіх національних спільнот, які проживають у Республіці Білорусь [стаття 51];

© Чернявська Ю. В., 2013

Закон Республіки Білорусь від 4 червня 1991 року "Про культуру в Республіці Білорусь" (в редакції Закону Республіки Білорусь від 18 травня 2004 р.) є основоположним законом у сфері культури та регулює суспільні відносини, пов'язані із здійсненням і забезпеченням культурної діяльності. З метою подолання залишкового принципу у фінансуванні культури Законом передбачалося виділення на цю сферу не менше 3% державного бюджету республіки;

Закон Республіки Білорусь від 9 січня 2006 року "Про охорону історико-культурної спадщини Республіки Білорусь" встановлює порядок державного регулювання охорони історико-культурної спадщини Республіки Білорусь;

Закон Республіки Білорусь від 12 грудня 2005 року "Про музеї та Музейному фонді Республіки Білорусь" встановлює порядок державного регулювання у сфері музейної справи, основні напрями державної політики у сфері музейної справи, статус музеїв, порядок їх створення та ліквідації;

Закон Республіки Білорусь від 22 березня 1995 року "Про бібліотечну справу в Республіці Білорусь" (в редакції Закону Республіки Білорусь від 11 листопада 2002 года) встановлює правові, економічні, соціальні, організаційні засади бібліотечної справи в Республіці Білорусь, регулює взаємини бібліотек з державою, фізичними та юридичними особами з метою задоволення інформаційних, культурних, наукових та інших потреб суспільства;

Закон Республіки Білорусь від 16 грудня 1999 року "Про творчі спілки та творчих працівників" визначає функціональні напрями діяльності творчих спілок та творчих працівників у галузях культури, мистецтва і іншої культурної творчої діяльності, основи правового, економічного та організаційного регулювання, порядок взаємодії, права та обов'язки творчих працівників і творчих спілок, основні гарантії щодо їх підтримки з боку держави;

Закон Республіки Білорусь від 14 червня 2004 року "Про кінематографію в Республіці Білорусь" встановлює правові основи державного регулювання в галузі кінематографії, в тому числі визначає основні принципи і пріоритети державної політики в галузі кінематографії.

Крім того, постановою Ради Міністрів № 115 від 18 лютого 2013 Державною програмою наукових досліджень у галузі "Історія, культура, суспільство, держава" на 2011–2015 рр. передбачено виділення значної суми грошових коштів, у 2013 році виділяється сума, еквівалентна 8 млн. доларів США (68,6 млрд. білоруських рублів).

У програмі значаться такі дослідження:

- комплексний аналіз формування духовної та матеріальної культури білоруського народу на різних етапах історичного розвитку та наукове обґрунтування ролі національної культури, мови та літератури в сучасних цивілізаційних процесах;
- наукове обґрунтування механізмів зростання конкурентоспроможності білоруської економіки;
- визначення стратегії соціально-культурного розвитку білоруського суспільства;
- розробка філософсько-методологічних, ціннісно-світоглядних, правових засад формування постіндустріального суспільства в Республіці Білорусь;
- розробка наукових основ удосконалення державного управління;

комплексне дослідження Національної правової системи;

- науково-методичне забезпечення освітнього процесу в умовах інноваційного розвитку національної системи освіти.

Замовниками цих досліджень виступають Національна академія наук Білорусі та Міністерство освіти [7]. Це є свідченням того, що держава виявляє велику турботу про розвиток культурної політики країни. В даний час білоруські вчені працюють над реалізацією Державних програм в галузі культури.

Важливим напрямком реалізації зовнішньої культурної політики Республіки Білорусь є розширення міжнародної договірно-правової бази культурної співпраці. У процесі укладання міждержавних двосторонніх угод, договорів з міжнародними організаціями формувалися пріоритети, бралися взаємні зобов'язання в галузі культурних зв'язків.

Так, Білорусь уклала низку угод з авторитетними міжнародними організаціями, підписала найважливіші міжнародні конвенції у сфері культури. У 1993 р. Білорусь приєдналася до Європейської культурної конвенції, у 1992 р. отримала статус спеціально запрошеної країни в Раді Європи, в 1993 р. підписала Конвенцію країн Чорноморського регіону про співробітництво в галузі культури, освіти, науки та інформації, в 1995 р. уклала Угода про партнерство і співробітництво з Європейським союзом і його членами, в 1996 р. вступила в Центрально-Європейську ініціативу [3].

Важливою складовою частиною міжнародного культурного співробітництва Білорусі на державному рівні залишалася участь республіки у діяльності ЮНЕСКО. Після проголошення незалежності республіки контакти з ЮНЕСКО значно активізувалися і стали більш національно орієнтованими: участь у програмі "Юнеско – Чорнобиль", у конвенції ЮНЕСКО щодо охорони культурної та природної спадщини, в результаті національний парк "Біловезька пуща" було включено в Список реєстру світової спадщини, а Мирський замок у план реставраційних робіт, приєднання Білорусі до Європейської культурної конвенції, були підписані договори та угоди про співробітництво в галузі культури з рядом зарубіжних країн. Найбільш активні дії з формування договірно-правової бази у культурній сфері здійснювалися з Польщею [3].

Аналіз розвитку культурної політики показує, що в цій сфері досягнуто певний прогрес порівняно з попередніми десятиліттями. Події, що сталися в країні, відіграли позитивну роль у розвитку культурної політики. Відбувся перехід від жорсткого ідеологічного контролю до співпраці на основі загальнолюдських цінностей, визнано право на існування різних стилів і форм творчого вираження і самовираження [4].

Велика частина прийнятих законодавчих актів являє собою лише декларації про наміри в окремих сферах культури. Практично єдиним документом, що регламентує державні підходи в культурній політиці, залишається Закон "Про культуру в Республіці Білорусь", прийнятий більше двадцяти років тому і оновлений і змінений тільки через п'ятнадцять років. Слід зазначити, що багато положень Закону не виконуються, не забезпечені відповідними нормативними актами. Питання правового регулювання становлення художнього ринку, захисту творчої діяльності, взаємовідносин між державою та установами культури регулюються законами загального характеру, в яких не завжди враховується специфіка культурної сфери. Не давали бажаного результату укладені міжнародні угоди. Повільно розроблялися конкретні заходи з виконання досягнутих домовленостей, у ряді випадків у них були відсутні оригінальні пропозиції, реалізація яких могла б викликати зацікавленість не тільки білоруської, а й закордонної громадськості, відсутній конкретний механізм фінансування договорів і угод.

Негативну роль у розвитку закордонних культурних контактів Білорусі зіграли серйозні розбіжності між політичним керівництвом республіки і загальноєвропейськими структурами [3, 7].

Тільки два роки тому з'явився документ, який говорить про основні пріоритети Республіки Білорусь в культурній політиці. Це Програма соціально-економічного розвитку Республіки Білорусь на 2011-2015 роки, затверджена Указом Президента Республіки Білорусь від 11 квітня 2011 року. В якості одного з головних негативних чинників, що гальмували культурні контакти Білорусі, можна назвати фінансову кризу в країні в 2011 році, в силу чого посилився залишковий принцип фінансування культурної сфери [7].

Повільно формувався ринок культурних послуг республіки. Відсутність великих державних замовлень, низька платоспроможність населення призводить до того, що багато представників білоруського мистецтва стали орієнтуватися на зарубіжний ринок.

В основному тільки художники, музиканти, виконавці республіки, що зуміли знайти своїх шанувальників за межами Білорусі, змогли поліпшити своє матеріальне становище, розширити матеріальну основу для своєї творчості. У республіці відчувається дефіцит фахівців управління комерційною діяльністю у сфері культури. На низькому рівні ведеться рекламно-інформаційна робота на ринку послуг культури. Зазначені недоліки призводять до втрати білоруською стороною не тільки значних фінансових коштів, але й певного престижу. Інтерес до білоруського мистецтва на Заході обумовлений не тільки високим рівнем майстерності, але і низькою вартістю контрактів. Західні імпресаріо зазвичай платять виконавцям з Білорусі значно менше, ніж західним. Конкуренція з боку білоруських труп, артистів інших країн СНД викликає значне невдоволення місцевих театрів [7].

Існують і інші проблеми, вирішення яких лежить у політичній та управлінській площині.

В якості головної причини, яка знижує ефективність культурної політики, слід назвати відсутність координації цієї діяльності на національному рівні.

У розділі "Культура" Програми соціально-економічного розвитку Республіки Білорусь на 2011-2015 роки визначено основні пріоритети країни в культурній політиці держави. Згідно з документом основними завданнями державної культурної політики є позиціонування Республіки Білорусь як одного з центрів східнослов'янської цивілізації і невід'ємної частини європейської спільноти, виховання патріотів і гідних громадян країни, примноження духовного багатства народу, створення рівних умов для реалізації творчих здібностей та забезпечення різноманітності культурних послуг.

У сфері професійного мистецтва буде продовжено фінансування створення нових творів мистецтва за допомогою державного замовлення з пріоритетною підтримкою проектів білоруських авторів і виконавців, фестивалів, конкурсів та інших творчих проектів, що сприяють розкриттю і примноженню творчого потенціалу білоруського народу.

До 2016 року завершиться формування системної нормативної правової бази сфери культури. Одночасно будуть сформовані правові та економічні засади залучення приватних інвестицій, спонсорських коштів та розвитку меценатства, розвитку продюсерства, конкурентного середовища у сфері культури за допомогою конкурсного фінансування культурних заходів.

Буде здійснена підтримка перспективних творчих ініціатив та реалізація інноваційних проектів, спрямованих на активізацію культурного життя країни, створення культурного продукту, здатного конкурувати на зовнішньому і внутрішньому ринках. Отримає розвиток державно-приватне партнерство у сфері культури.

Одним із пріоритетів державної культурної політики стане створення сучасної вітчизняної кіноіндустрії. На вирішення цього завдання буде орієнтовано конкурсний розподіл державних коштів, що виділяються на виробництво фільмів, залучення приватного бізнесу у сферу створення та прокату фільмів, реконструкція та модернізація РУП "Національна кіностудія" Білорусьфільм", подальший розвиток кіновідеопрокату, зміцнення його матеріально-технічної бази та створення кінотеатрів нового типу із залученням вітчизняних та іноземних інвестицій.

У сфері організації дозвілля та народної творчості пріоритетну увагу буде приділено створенню рівних умов для міських і сільських жителів у доступі до культурних цінностей та послуг, збереженню зразків і традицій народної творчості, завершення комп'ютеризації музеїв і бібліотек, створення Націо-

нальної електронної бібліотеки, Державного каталогу Музейного фонду Республіки Білорусь. З метою збереження історико-культурної спадщини країни будуть продовжені реставраційно-відновлювальні роботи на об'єктах, що є пам'ятками історії та культури, у тому числі в Національному історико-культурному музеї-заповіднику "Несвіж", будівлях Національного академічного театру імені Янки Купали, Національного історичного музею Білорусі, а також реалізація програми дій з відтворення замків Білорусі та інших важливих об'єктів. Подальший розвиток отримають система естетичного виховання та освіти, підтримка талановитої молоді. Особливу увагу буде приділено оновленню змісту професійної художньої освіти на основі кращих досягнень і прогресивних тенденцій світового мистецтва, розвитку систем стажувань молодих діячів культури і мистецтва за кордоном. Будуть вжиті заходи по зміцненню іміджу білоруської культури та її інтеграції у світовий культурний простір, відкриттю культурних центрів Білорусі за межами країни, а також надання сприяння у збереженні культурної самобутності білорусів зарубіжжя. До 2016 року планується збільшення кількості вистав, концертів на 15 відсотків, відвідувань вистав, концертів, виставок, кіносеансів і відеосеансів – на 20 відсотків. Число об'єктів матеріального і нематеріального спадщини, яким присвоєно статус історико-культурної цінності, зросте на 100. Передбачається здійснити повну комп'ютеризацію бібліотек з підключенням до мережі Інтернет та забезпеченням електронною поштою з урахуванням відновлення комп'ютерного парку на 20 відсотків на рік. Результатом проведеної політики стануть зміцнення культурного потенціалу нації, дбайливе збереження і примноження культурної спадщини країни, залучення його в туристичний оборот, підвищення якості доступності і різноманітності культурних послуг для всіх верств суспільства [1].

Проаналізувавши стан та пріоритети культурної політики Республіки Білорусь, можна зробити такі висновки:

1. Культурна політика – напрямок політики держави, пов'язаний з плануванням, проектуванням, реалізацією та забезпеченням культурного життя держави і суспільства. Вона необхідна для кожної держави, повинна розвиватися і оновлюватися.

2. У Республіці Білорусь, хоча і повільно, але створена нормативна база для розвитку культурної політики. Після деякого застою законодавства та правової бази в галузі культури, останнім часом розпочалася основна робота з її розвитку.

3. Очевидно, що в Республіці Білорусь дуже ретельно були проаналізовані недоліки та проблеми в галузі культурної політики, результатом чого сало формулювання основних завдань щодо усунення недоліків. Виділено з державного бюджету фінансування на реалізацію цієї програми.

4. Труднощі, які переживає Республіка Білорусь на сучасному етапі, в тому числі в культурній сфері, не повинні стати приводом для песимістичних настроїв. Будучи протягом століть простором зіткнення і перетину різних культурних впливів і традицій, накопичивши багатий досвід збереження свого національного образу, Білорусь має усі необхідні умови для створення відкритого демократичного суспільства, здатного забезпечити прогрес в усіх сферах, в тому числі в культурному житті. Вбираючи в себе без всяких комплексів і забобонів все краще, що створило людство, Республіка Білорусь має всі шанси зайняти гідне місце в Європі, зберігши при цьому свою національну ідентичність і самобутність.

Використані джерела

1. Словарь иностранных слов / ред. В. В. Пчелкина. – М. : Русский язык, 1998. – 621 с.

2. Выступление министра иностранных дел П. Кравченко на 46-й сессии Генеральной Ассамблеи ООН // Советская Белоруссия. – 1991. – 5 октября.

3. Дрозд Н. Совет Европы и Беларусь: проблемы и перспективы / Н. Дрозд // Беларуская думка. – 1996. – № 10. – С. 167–176.

4. Можейко В. Культурная политика Беларуси : прошлое, настоящее- будущее [Электронный ресурс] / В. Можейко. – Режим доступа: http://nmnby.eu/news/analytics/4782.html.

5. Моль А. Социодинамика культуры / А. Моль ; пер. с фр. ; предисл. Б. В. Бирюкова. – М. : ЛКИ, 2008. – 416 с.

6. О местном управлении и самоуправлении в Республике Беларусь : Закон Республики Беларусь, 20 февраля 1991 г. / в ред. Закона от 10 января 2000 г. // Национальный реестр правовых актов Республики Беларусь. – 2000. – № 8, 2/137.

7. Шадурский В. Внешняя культурная политика Республики Беларусь : состояние и проблемы / В.А.Шадурский // Белорусский журнал международного права и международных отношений. – 2012. – № 4. – С. 18–21.

8. Швейцер А. Культура и этика / А. Швейцер. – М. : Прогресс, 1975. – 300 с.

9. Аб культуры ў Беларускай ССР : Закон Беларускай ССР, 4 чэрвеня 1991 г. // Ведамасці Вярхоўнага Савета Беларускай ССР. – 1991. – № 20. – Арт. 294.

ЗМІСТ

Філософія

Юхимик Ю. В. Асоціативність як база художнього мімезису 3

Гіоргадзе Г. В. Культурний релятивізм та його наслідки для національної самобутності народів 7

Гудіна Н. М., Верменко А. Ю. Основні проблеми і перспективи розвитку форм діяльності соціальних працівників у сільській місцевості 11

Залужна А. Є. Іронічно-ігровий вимір постмодерністських пошуків: суперечність етичного та естетичного 16

Ільчук Л. П. Творча спадщина Марка Шагала як міжкультурний феномен 19

Колесник О. С. Художня інтерпретація міфологеми Спустошеної землі 24

Сирцова О. М. Історіософська концепція "Повістей минулих літ": візантійсько-слов`янський контекст 27

Стоян С. П. Монограми, геометричні зображення й символи риби, рибаря у ранньохристиянському живописі: філософсько-культурологічний аналіз 30

Чорний О. О. Вибір людиною навчально-освітнього розвитку та його відображення в історії філософських ідей: Україна XVII-XVIII століття 33

Гулая О. С. Релігійні свята у системі сучасної етнічної культури греків України: на прикладі грецької спільноти Маріуполя та Харкова 38

Сичова К. В. Філософсько-антропологічні засади естетизації образу людини в мистецтві Київської Русі 43

Сухина О. В. Трансгресивні виміри соціокультурної буттєвості: апологія маски 49

Культурологія

Скнарь В. К. Культурологічні аспекти управління проектами зі збереження культурних цінностей 53

Герчанівська П. Е. Простмодернізм: інноваційні форми і технології культурної практики сучасності 58

Чаяло П. П. Оцінка епістолярної спадщини Григорія Сковороди у світлі його суспільно-політичних поглядів 62

Колосова Н. А. Європейські традиції меценатства в історії культури України 67

Овчарук О. В. Еволюція категорії ідеалу в культурфілософській спадщині Олександра Яценка 71

Поліщук Л. О. Перспективи розвитку клубів в Україні 75

Садовенко С. М. Трансформації української народної художньої культури у просторово-часових реаліях постмодерну 79

Тузов В. О. Регіональний підхід до культуротворчих процесів в Україні на прикладі Галичини, Волині та Буковини: кінець XIX – початок XX століття 84

Бабенко Ю. А. Теоретичні аспекти дослідження цінностей 88

Довга О. В. Мистецтво в соціологічних теоріях XIX – початку XX століття 93

Романуцький В.М. Континуум "Індивідуалізм – колективізм" як основний вимір сучасної культури (за Г. Хофстеде) 97

Рудавіна І. Г. Культурно-освітня діяльність театральних музеїв Наддніпрянської України: 70–80-і роки XX століття 101

Сушицька І. М. Трансформація ролі та становища жінки в сучасній українській сім'ї 105

Щербинін С. В. "Жіноче право" у контексті давньоруської звичаєво-правової культури 110

Черниш М. О. Єдність української культури та глобалізаційні виклики: аксіологічний та ідентифікаційний виміри 114

Мистецтвознавство

Бігус О. О. Основні аспекти творчості Я. Чуперчука у контексті розвитку сценічної хореографії Прикарпаття 119

Громченко В. В. Музика для інструмента соло: витоки становлення жанру (на прикладі виконавства на духових інструментах) 122

Погребняк Г. П. Філософія екзистенціалізму як підґрунтя світоглядної моделі авторського кіно (частина II) 126

Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен 132

Росляков С. М. Невідома скіфська скульптура з Вознесенського краєзнавчого музею 136

Тулянцев А. А. Йосип Гошуляк: громадянин, співак, публіцист 140

Лисенко-Ткачук І. В. Особливості скульптурно-архітектурного оздоблення фасадів Маріїнського палацу 144

Чупріна Н. В. Теоретико-культурологічні підходи до вивчення моди 147

Щитова С. А. Хоровой цикл в творчестве С. И. Танеева: к проблеме цикличности 151

Іванова Ю. Ю. Особливості структури вокально-симфонічної поеми П. Майбороди "Тополя": до проблеми жанрової ідентифікації 155

Мартинів Л. І., Мартинів О. О. Ідеї національного музичного виховання у діяльності першого галицького композитора М. Вербицького 158

Архангородська А. В. Музикознавчі та кінознавчі інтерпретації драматургічних функцій кіномузики: історіографія питання 162

Цейко Н. О. Солоспіви "Не співайте мені сеї пісні…" Лесі Українки у творчості українських композиторів XX ст.: порівняльно-типологічний аспект 165

Історія

Святненко А. В. Становлення та розвиток жіночих духовних училищ на Правобережній Україні (друга половина XIX – початок XX ст.) 170

Парахіна М. Б. Українсько-російські відносини в кризисні 90-і роки XX століття: теорія і практика співпраці 176

Радзієвський В. О. Про історію та історіографію субкультури бідних 180

Поденко В. П. Репрезентативний контекст музичного мистецтва: друга половина XX століття 184

Масалова К. Ю. Композиційно-типологічний аналіз сцени з синами Хора та "похованням Осіріса"17-ї глави Книги мертвих у Птолемеївський період (частина перша) 188

Політологія

Вільчинська І. Ю. Політичний дискурс: основні напрями дослідження 198

Рева Т. С. Правоекстремістські партії: термінологічний аналіз 201

Ручкин А. В. Государственные награды как предмет социологического исследования 205

Ярошко О. З. Функціональні пріоритети зовнішньої політики України (1991–1993 рр.) 208

Студентські студії

Чернявська Ю. В. Пріоритети культурної політики Республіки Білорусь 213

Наукове видання

В І С Н И К

НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

NATIONAL ACADEMY OF MANAGERIAL STAFF OF CULTURE AND ARTS

H E R A L D

Щоквартальний науковий журнал
Quarterly Journal

3’2013

Редактор ***І. Ю. Вільчинська***
Комп'ютерна верстка ***С. І. Супруненко***

Здано до набору 25.09.2013. Підп. до друку 25.09.2013. Формат 60x84 $^{1}/_{8}$.
Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. 26,04. Облік.-вид. арк. 28,55. 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.uac