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

В І С Н И К

ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Щоквартальний науковий журнал

4’2007

Київ – 2007

УДК 050:(008+7)

Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв:
Наук. журнал. 4’2007. – К.: Міленіум, 2007. – 174 с.

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

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

Редакційна колегія

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

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

Рекомендовано до друку Вченою радою ДАКККіМ
протокол № 7 від 8 листопада 2007 р.

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

Свідоцтво: КВ № 3747 від 25.03.1999

© Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2007

© Видавництво “Міленіум”, 2007

Ф і л о с о ф і я

Тамара Серафимівна Троїцька
кандидат філософських наук,
професор Мелітопольського державного
педагогічного університету

КУЛЬТУРНІСТЬ ЛЮДИНИ В АНТРОПОЕКОЛОГІЧНИХ МОТИВАХ ФІЛОСОФІЇ В. ВЕРНАДСЬКОГО І В. ВИННИЧЕНКА

Сьогодні навіть на рівні повсякденного мислення культура не сприймається так, як того вимагає буквальне її розуміння: обробка, виховання, освіта. Водночас сучасний стан розвитку людства з усією очевидністю демонструє для Homo sapiens безліч фактів, аналіз яких доводить необхідність формування вихованої, освіченої, культурної людини, оскільки розв'язання більшості суперечностей світу лежить у площині "людина–людина". Саме тому, розуміючи культуру як систему історично сформованих надбіологічних програм людської діяльності, поведінки й спілкування, які є умовою для відтворення та зміни соціального життя в усіх його основних виявах [1, 527], варто звернути увагу на філософсько-освітню рефлексію.

Як переконуємося, програми діяльності, поведінки і спілкування, що становлять корпус культури, представлені розмаїттям форм: знань, навичок, норм та ідеалів, зразків діяльності та поведінки, ідей і гіпотез, вірувань, соціальних цілей та орієнтацій тощо. Тому, на нашу думку, культура як спосіб збереження, трансляції та генерації життєвих програм особистості повинна розглядатися цілісно, комплексно щодо кожної людини з одного боку, а з іншого – у тісному зв'язку зі світоглядно-освітніми програмами, які і є засобом набуття людиною свого образу в світі культури.

Варто погодитися з А. Печчеї, який писав: "Справжньою проблемою людини на цій стадії еволюції є її нездатність у культурному плані йти в ногу з часом і повністю пристосуватися до тих змін, які вона сама внесла в цей світ. Оскільки проблема, що виникла на цій критичній стадії розвитку людини, є внутрішньою, то вона не розглядається поза людською істотою, що є предметом вивчення і на індивідуальному, і на колективному рівнях. Отже, і розв'язання цієї проблеми повинно спиратися насамперед на внутрішню сутність людини" [8, 43].

Міжінтегральний науковий синтез знань про людину в природі надав можливість накопичити достатню кількість матеріалу для філософсько-освітніх узагальнень щодо осягнення місця людини в біосфері та становлення антропоекологічної парадигми (І. Добронравова, С. Кривих, В. Крисаченко, В. Толстоухов та ін.).

У контексті з'ясування шляхів подолання кризи й встановлення першопричин порушення гармонії у взаємодії природи і людини необхідно ретельно дослідити еволюцію аксіологічних засад людства щодо природи, оскільки відомо, що ціннісна позиція людини стосовно довкілля змінювалася на кожному етапі розвитку цивілізації, а також визначити вплив етнокуль-

© Троїцька Т. С., 2007

турних чинників на цю позицію (В. Горський, М. Павловський, І. Огородник, В. Огородник, Д. Чижевський та ін.).

Відомо, що на початкових етапах історії людині було притаманне шанобливе ставлення до природи, навіть обожнення її. Світогляд, домінантою якого була природа як досконаліть, гармонія, логос (закон, порядок), детермінував життєву позицію людини – намагання жити у злагоді з природою, з'єднатися з нею. На нашу думку, це не було пов'язано тільки з повною залежністю людини від природи, як вважають О. Большаков і В. Грехньов [1, 27], а мало глибинні іманентні причини. Свідченням цього може бути хоча б той факт, що високий рівень античної культури демонстрував таку ж поважну моральну позицію людини стосовно природи.

Головним призначенням тогочасної науки, зокрема філософії, вважалося пізнання законів, сутності природних (космічних) процесів і поєднання за допомогою філософії космоцентризму з цими процесами життя. Для середньовіччя, на думку М.Павловського, є характерним "звернення до природи як до богині, божественної матері, абсолютного монарха і нарешті як до царства природи та царства Бога і людини" [7, 172]. Однак деякі дослідники вважають, що в свідомості людей компоненти світобудови (людина-природа) в цей час досягають рівноваги: над природою і над людиною постає Бог [7, 27]. Більш того, людина середньовіччя в квазірівноважному стані людини і природи все ж природу вважала нижчою за себе.

Розбіжність поглядів, на нашу думку, пов'язана з етнокультурною варіативністю суспільних поглядів, проте всі дослідники не без підстав вважають, що початок абстрагування і аксіологічного віддалення людини від природи стався в епоху Відродження, коли самовизнання людини співтворцем природи трансформувалося в бажання перетворити природу на власний розсуд, коли природу починали сприймати як поле діяльності людей, деяку інертну, мертву силу, що потребує підкорення, конструювання її, як деяку множину пасивних об'єктів, котрі людина використовує й удосконалює [7, 172].

У Новий час чітко формується утилітарно-прагматична позиція людини стосовно природи, коли природу сприймають виключно як споживацьку цінність, ресурс і додаток до "розуму та інтелекту". Панування думки, що природа не є храмом, є лише майстернею, а людина в ній працівником, виправдовувала величезні за масштабами втручання людей в інше єство, виштовхувала природу зі сфери дії моральних регуляторів та спрямовувала її на периферію цивілізації.

З другої половини XX ст. намагання людей підкорити природу набуло планетарного масштабу і спиралося на доктрину модерну, згідно з якою прогрес людства визначається насамперед категоріями панування людини над природою. Світовий науково-технічний прогрес вплинув на природу так, що цей антропогенний вплив став незрівнянним з її можливостями, що, у свою чергу, призвело до порушення процесів коеволюції: обмеженість ресурсів на земній кулі, глобальні екологічні катастрофи, погіршення здоров'я тощо спричинили глибоку рефлексію взаємин людини з природою, створення нового типу ціннісної позиції – відповідального співвідношення потреб суспільства і можливостей природи, визнання того факту, що людство саме є частиною природи, переорієнтації поведінки з панування над природою на з'єднання з нею на умовах оптимальних як для людини, так і для природи.

Отже, у процесі формування адекватних реаліям аксіологічних поглядів значної ваги набувають філософсько-освітні ідеї представників української антропологічної філософії. Жодна ідея не в змозі заволодіти свідомістю людей без цілеспрямованого особистісного впливу на неї, тому формування нового мислення щодо природи стає сьогодні пріоритетним завданням. Воно посилюється фактором часу, тобто неврахуванням темпів наближення небезпеки і усвідомленням цього факту. Саме тому всі освітні системи на різних напрямках

модернізації навчання і виховання повинні сформувати нову ціннісну позицію щодо природи, а відтак нову культуру, яка ґрунтувалася б:

– на осягненні принципової єдності суспільства і природи;

– на визнанні генетичного пріоритету природи, екологічного і морального імперативу;

– на усвідомленні законів коеволюції, згідно з якими, насамперед історичні процеси через свідомість та цільові призначення розвиваються швидше та інтенсивніше за природні;

– на перегляді способів причинного з'ясування дійсності (у сучасній науці дедалі чіткіше почала осмислюватися недостатність методів визначення прямих лінійних причинно-наслідкових зв'язків, оскільки в складній системі, де взаємодіє багато факторів, причини і наслідки часто є змінними: те, що було наслідком, стає причиною і породжує нові наслідки; існують випадкові впливи, які призводять до несподіваних ефектів тощо);

– на осягненні внутрішньої альтернативності рішень: негативні наслідки технічних нововведень невід'ємні від позитивних, тому добро і зло в цьому контексті приходять одночасно, що вимагає при розробці (і при оцінці) рішень зваженого підходу;

– на передбаченні не тільки найближчих, а й віддалених наслідків рішень та дій людини;

– на відкритості розуму відносно нового, емпатії до проблем інших людей; гнучкості, критичності і креативності розуму; розумінні етнокультурного характеру антропогенного впливу на природу, що зумовлює географічне, історичне і соціальне формування довкілля, а також деякої варіативності процесу гармонізації взаємин природи і суспільства.

Саме етнокультурні варіанти ціннісного ставлення людини до природи вимагають ретельного аналізу та рефлексії, які ми здійснили, спираючись на дослідження В.Горського, В. Крисаченко, І. Огородника, В. Огородника, Д. Чижевського та ін.

Отже, задовго до появи концепцій етики природи, екологічного імперативу українські філософи в умовах панування антропоцентризму і раціонального прагматизму намагалися повернути природу як цінність у світ моральної, духовної дії.

Сучасна світова орієнтація на нову ціннісну позицію була б неможливою без вчення про біосферу та ноосферу мислителя зі світовим ім'ям, організатора і першого президента ВУАН В. Вернадського, який, на думку В. Горського, за широтою духовного кругозору, різноманітністю сфер діяльності є воістину ренесансною особистістю. Своїми ідеями й узагальненнями він належить до тих всесвітньо значущих вчених-мислителів, які настільки випередили час, що лише сьогодні людство починає осягати колосальність їхніх прозрінь та завбачень [6].

Осмислюючи моральність життєвої позиції людини, її культури, В. Вернадський вбачає підґрунтя для зростання людства у вірі в непереборну могутність елітарного індивідуального людського духу, розуму, що творить добро. Високе призначення людства полягає, на думку філософа, у прагненні встановити контроль за природними та соціальними процесами, який би був глибоко моральним.

Ми погоджуємося з думкою В. Вернадського, що віра у всемогутність людської життєдайної діяльності лежить в основі філософського світорозуміння. Вчений один з перших у XX ст. обґрунтував новий погляд на масштаби людської діяльності, згідно з яким людина виявляється більш органічно "вписаною" в природу, ніж це вважалося раніше, а розум є не просто дзеркалоподібним "додатком" до природи, а одним із чинників космічної еволюції світу. Тим самим заповнювалася прірва між природою і соціумом, стихійним і усвідомленим, і на авансцену наукової картини світу виходило завдання грандіозного синтезу процесів еволюції планети, життя, соціуму і розуму [2].

Якщо провідна тенденція в усвідомленні проблеми "людина — природа" у філософії Нового часу визначалася прагненням відокремити, протиставити природу людині, то В. Вернадський до цієї проблеми підходить із принципово іншої позиції, заснованої на усві-

домленні необхідності вищого синтезу природи й людства, що надає природі людяного змісту і визначає космічний масштаб людської діяльності.

В. Вернадський уперше звернув увагу на те, що від часів становлення людини вона вперше починає бути “геологостворюючою” силою. Саме тому розум постає як спосіб контролю процесів природи, як "мислячий" орган біосфери тощо. За слушним зауваженням Тейяр де Шардена, природна і соціальна функції Розуму перетворюють його на універсальний феномен зв'язку Людини і Всесвіту [10].

Оцінюючи роль людського розуму як планетарного явища, В. Вернадський формулює такі висновки:

1. Розум здатний репрезентувати творчі самоорганізаційні засади Універсуму на Землі й у цьому розумінні продовжувати конструктивну функцію біосфери.

2. Він спрямовує та надихає культуру й біогеохімічну енергію.

3. Завдяки Розуму культурна біохімічна енергія реалізується вже не лише через розмноження організмів, а й через інформаційну, виробничу силу науки та праці.

4. У результаті Розум стає не тільки соціальною, а й природною силою всесвітнього порядку, чинником переходу біосфери в ноосферу [5].

Репрезентуючи в традиції космізму природничо-наукову течію, концепція В. Вернадського має істотний соціально-етичний зміст. Згідно з ідеєю ноосфери, людина усвідомлює власну відповідальність за збереження життя на Землі. Ноосферна етика пройнята ідеалом гуманізму, вірою в силу людства, його можливість розв'язувати глобальні проблеми, що виникають на шляху всесвітнього поступу. Зародившись на планеті, ноосфера має тенденцію до постійного розширення, перетворюючись на структурний елемент космосу. Тим самим повсякчас зростає залежність природи, космосу від розумності взаємодії людини зі світом. Запорукою цього, на думку В. Вернадського, повинно стати ствердження глобальних ("всесвітніх") демократичних суспільних відносин і зміцнення союзу праці, розуму і наукової думки людства, що вільно й морально розвивається. Тому надзвичайно важливою є організація "правильного життя" людства, що, на його думку, можлива за таких умов:

– по-перше, максимального розмноження людства, бо це сприятиме розвиткові "енергії людської культури";

– по-друге, набуття свободи мислячою людиною [2].

Діяльність цієї вільної людини буде скеровуватися настановами "особистої етики", що передбачає усвідомлену відповідальність кожного за долю планети. Носієм цієї "особистої етики" може стати лише людина нового типу, яка прийде на зміну сучасного типу Homo sapiens. Вчений мріяв про суспільство, що складатиметься з особистостей, поведінка яких буде мірилом екологічності, гуманного ставлення до планетної екосистеми та до населеного космосу. Ця ідея набуває особливої актуальності в наш час з огляду на глобальні проблеми, що їх має розв'язувати людство в XXI ст.

Вагомим внеском у розробку зазначеної проблеми слід вважати також і великий трактат "Конкордизм" В. Винниченка, що містить виклад соціальної й етичної концепції, розробленню якої вчений присвятив усе своє життя. Головним для В. Винниченка є переконання, згідно з яким справжнім спрямуванням філософського пошуку взагалі має стати обґрунтування шляхів щодо створення щасливого життя людини. Актуальність філософії щастя зумовлена тим, що впродовж всієї дотеперішньої історії людство так і не змогло виробити продуктивної програми боротьби з нещастями й створенням щасливого життя [3].

Тим самим "конкордизм є системою методів і правил боротьби з нещастям, яке панує над людством упродовж величезного періоду його історії". Звичайно, завдання боротьби з нещастям надихало багатьох філософів та суспільно-політичних діячів. Але між ними всіма й конкордизмом, на думку авторів "Історії української філософії", є "ґрунтовна різниця", що

полягає у відмінному розумінні походження і суті нещастя. Всі вони так чи інакше спираються на підхід до проблеми, виробленої в межах релігії як "першої філософської та соціально-політичної системи людства", смисл якого полягає в переконанні, що причина нещасть людських – у гріховності людей, у непослухові Божим заповідям [6].

На думку В. Винниченка, конкордизм відкидає таку позицію й доводить іншу, з огляду на яку вчений і прагне дати відповідь на питання: "Звідки пішло нещастя людства? Яка була причина його? Чи було коли-небудь у нього щастя? А коли не було, то чи варто, чи можна шукати його? І коли можна і варто, то в який спосіб?" Щоб відповісти на ці запитання, треба насамперед з'ясувати, що ж таке щастя, яке становить сенс і мету людського існування. Щастя, пояснюється у трактаті, – це те, що дає тривалу, постійну радість життя. Такий стан стає можливим, коли людина досягає узгодження й рівноваги між різними цінностями — багатством, славою, здоров'ям, коханням, розумом тощо, досягти яких вона прагне впродовж життя. Відповідно обґрунтовується "закон узгодження взаємоелементів буття", згідно з яким "тільки дійова рівновага цих цінностей та погодженість їх між собою і з силами, які наявні в нас, дає той стан, який ми можемо з цілковитим правом назвати щастям". Головною перешкодою на шляху реалізації цього задуму є соціально-економічна нерівність, що від давнини й дотепер панує в людському житті [4].

Мораль конкордизму замість культу ієрархії й нерівності стверджує рівність не лише людини з людиною, а й з усіма живими істотами на Землі, з довкіллям. Відкидаючи ворожнечу і ненависть, мораль конкордизму стверджує вимогу узгодження своїх учинків і прагнень з навколишнім світом. Тут діє не примус і терор, не страх, а свобода й незалежність моральної поведінки, що керується доброю волею й достеменним розумінням законів природи. Моральним стимулом тут є не принцип: "Ти мусиш!", а "Якщо ти хочеш". Тому конкордистська мораль відкидає всілякі "заповіді-накази", стверджуючи лише "поради-правила". Конкордистські правила можуть адресуватися індивідові, пропонуючи норми ставлення його до Всесвіту, до самого себе, до іншої людини, до колективу. Крім індивідуальної, є мораль колективна, що розробляє ставлення колективу до індивіда (на цьому ґрунті будуються програми політичні та соціально-економічні) та колективу до інших колективів і людства загалом (у цьому разі розробляються принципи програм національних, міжнародних, міжрасових і вселюдських відносин).

Індивідуальна мораль обґрунтується системою з 13 правил:

1. "В усіх галузях життя твого звільняйся від гіпнозу релігії і будь простою часткою природи".
2. "Будь погоджений з іншими, не шкідливими тобі живими істотами на землі...".
3. "Не годуйся нічим, не притаманним природі людини".
4. "Будь цільним" – тобто чини таке, щоб кожна твоя дія була результатом погодження твоїх головних сил (розум, почуття, воля).
5. "Будь чесним з собою". Цій максимі В. Винниченко надавав особливої ваги впродовж усього життя. Вона передбачає виконання таких настанов: "виводь на поверхню свідомості кожну підсвідому думку твою, кожне приховане почуття, не старайся з легкодухості, чи надмірного егоїзму, чи зі страху загубити свої звички та лукавити з собою, не бійся бути правдивим і сміливим насамперед сам перед собою".
6. "Будь погодженим у своїм ділі".
7. "Будь послідовним до кінця".
8. "Не силкуйся любити ближніх без власної оцінки і не претендуй на їхню любов, не будучи цінним для них".
9. "Завсіди пам'ятай, що всі люди і ти сам хворі на страшну хворобу дисконкордизму. Борися з нею не догмою, не ненавистю, не карою, а розумінням, жалістю, поміччю".

10. "Живи тільки з своєї власної праці".

11. "Кохайся, з ким любо кохатися, але родину твори тільки з тою людиною, яку ти всією душею і всім тілом твоїм хотів би мати за матір (чи батька) дітей твоїх".

Якщо згадані правила стосуються зносин індивідів між собою, то решта регулюють ставлення індивіда до колективу. Серед них головними є два:

12. "Не пануй і не підлягай пануванню".

13. "Будь ні над колективом, ні під ним, ні поза ним, а тільки активною, відданою клітиною його. І тоді навіть страждання за нього буде тобі за вищу радість" [6, 361].

Отже, реалізація настанов конкордистської етики передбачає оздоровлення кожного індивіда, всіх людських колективів у всіх сферах життя: економіці, моралі, праві, науці, літературі, мистецтві, у сфері шлюбних, родинних відносин, "все згори до низу необхідно має набрати іншого характеру, ніж у суспільстві дисконкордистському". В. Винниченко закликає до заснування "Конкордистської партії", показових конкордистських колективів, які працюватимуть в ім'я утвердження "Єдиної Федеративної Конкордистської Республіки Землі", з чого виникнуть передумови для реалізації "надконкордистської мети" — встановлення відносин у Всесвіті з іншими планетами на ґрунті "Всесвітнього закону поєднання і погодження сил" [6, 365].

Відтак, ми вважаємо, що:

– філософське осмислення буття людини в світі природи варто вважати антропологічною складовою культури, оскільки цілісний погляд на сутність людини вимагає концептуалізації повернення до сфери етики довкілля та залучення до морального зростання людини інвайроментальних компонентів духовності народів, які життєвотворять в одному геокультурному просторі;

– поряд із загальними рисами свідомості людства, зокрема в ціннісній позиції щодо природи, на тому чи іншому етапі його розвитку існувала певна етноментальна варіативність;

– суто антрополого-методологічними концепціями можна кваліфікувати ноосферну теорію В. Вернадського та ідею людського щастя В. Винниченка, основними принципами яких є закон узгодження всіх елементів буття кожної людини, злагоди між людьми, рівності з усіма живими істотами на землі, з усією природою і розумового контролю людини над процесами біосфери;

– філософська антропологія, зокрема українська її традиція, обґрунтовуючи погляд на людину як багатовимірну цілісність, котра біологічними якостями безпосередньо пов’язана з природою та соціально-духовними (аксеологічно-праксеологічними) властивостями з коеволюційними процесами всесвіту, має бути методологією створення нових форм співіснування системи "природа–людина";

– антропологеми, що визначені як концепти вітчизняної думки, варто залучити як теоретико-методологічні засади до антропоекологічного підходу в освіті, який уможливить перехід Homo educandus від природовідповідного індивідуального досвіду до духовно-практичного досвіду людства з метою посилення аксіологічних домінант у ставленні людини до природи і переходу до продуктивної ноосферної діяльності;

– антропологеми екологічної спрямованості як форми осягнення багатозначних виявів соціоприродної сутності людини детермінують встановлення гармонійних відносин з природою, соціумом, з іншими людьми та з собою на рівні рефлексії, яка здатна інтеріоризувати методологічні засади в гуманістичну діяльність, переглянути місце і роль в прогресивному розвитку інтелекту, людиномірність науки, інформатизації, технізації світу та подолати дуалізм при розгляді компонентів "людина-суспільство" і "людина-природа", відмовитися від пошуку першосутності як такої, залученню природи до сфери етики тощо.

Література

1. Большаков А.В., Грехнев В.С., Добрынина В.И. Основы философских знаний. – М.: Общество "Знание" России, 1994. – 247 с.
2. Вернадский В.И.Философские мысли натуралиста. – М.: Наука, 1988. –280 с.
3. Винниченко В.К. Відродження нації: В 3 ч. – К.: Видавництво політичної літератури України, 1990. – Ч. 3. – 542 с.
4. Винниченко В.К. Заповіт борцям за визволення. – К.: Криниця, 1991. – 127 с.
5. Вернадский В. Жизнеописание. Избранные труды. Воспоминания современников. Суждения потомков. – М.: Современник, 1993. – 241 с.
6. Горський В.С., Кислюк К.В. Історія української філософії. – К.: Либідь, 2004. – 488 с.
7. Павловський М.А. Стратегія розвитку суспільства: Україна і світ. – К.: Техніка, 2001. – 312с.
8. Печчеи А. Человеческие качества. – М.: Прогресс, 1980. – 302 с.
9. Степин В.С. Новейший философский словарь. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. – 1280 с. – С. 527.
10. Тейяр де Шарден П. Феномен человека. – М.: Наука, 1987. – 240 с.

Віолета Валеріївна Демещенко
кандидат історичних наук

ТВОРЧИЙ СИНТЕЗ ТЕАТРАЛЬНИХ КУЛЬТУР «СХОДУ» ТА «ЗАХОДУ»

Сучасний розвиток міжнародних культурних відносин викликав новий інтерес до проблем інтеграції національних культур та перспектив формування світової культури. Сьогодні ці питання перебувають у фокусі наукового інтересу багатьох політологів, економістів, філософів, етнокультурологів, мистецтвознавців.

Дослідження взаємодії та взаємовпливу в історії культур Сходу і Заходу набувають останнім часом актуальності саме в дослідженні театральних культур – як особливих явищ мистецтва Сходу, які вплинули на формування європейського театру, більше того, склалася певна традиція порівняльного вивчення театральних явищ культур Сходу та Заходу.

Після Другої світової війни інтерес до східних культур надзвичайно виріс, з'являються нові роботи про театри Індії, Китаю і Японії. Вперше робляться спроби порівняльного вивчення різних культур. Професор Каліфорнійського університету Майнер Ерл написав книгу «Японська традиція в англійській та американській літературі», Леонард-Кебел Пронко випускає працю «Театр Сходу і Заходу», в якій розглядаються театральне мистецтво Азії і його вплив на сучасний західний світ, вивчаються можливості подальшого використання форм східного театру. Автор аналізує життя і творчість видатних діячів XX століття Антонена Арто, Поля Клоделя та Бертольда Брехта.

У 80-ті роки XX століття з'являються праці. в яких відзначався вплив Сходу на творчість митців. Вплив філософії «дзен» на світобачення А.Швейцера, музику Г.Малера, живопис А.Матіса в подробицях розглянуто Є.В.Завадовською в працях «Схід на Заході», «Естетичні проблеми живопису старого Китаю". Її дослідження вирізняються яскравим та логічним порівняльним аналізом східної та європейської традиції. «Овідієвий вінок» помітив науковець Л.Є.Черкаський у поета Цао Чжи, який досліджував поетичну та літературну традицію сходу. В. Савельєва дослідила та вивчала вплив японської гравюри на живопис французьких імпресіоністів «Японська гравюра та імпресіонізм». В працях С.М. Соколова розглядалися наближені за духом малюнок Пушкіна та каліграфія Ван Сіджи. Дослідниця С.А. Сєрова звернула

© Демещенко В. В., 2007

увагу на близькість естетики східного театру принципам В.Е. Мейєрхольда, Є.В. Шахматова досліджує проблеми взаємовпливу театральних культур Сходу і Заходу та їх вплив на творчість видатних режисерів XX століття В.Є.Мейєрхольда, М. Рейнхарда та Г.Крега, які в своїх театральних експериментах породжували своєрідний театральний синтез на основі досвіду культурних традицій. Не можна обійти книгу американського мистецтвознавця Б.Роуленда "Мистецтво Заходу і Сходу". Проблемам вивчення театрального мистецтва присвячені праці М.П. Котовської: "Актуальні проблеми вивчення театрального мистецтва народів Азії та Африки", Б.А.Смірнової "Захід і Схід: до історії взаємозв'язків театральних культур".

Автори цих та інших досліджень визначають взаємодію Заходу і Сходу як один з напрямків, одне з русел, по яких відбувається рух до глобальної світової культури, глибоко і всебічно розглядають проблеми розвитку театрального мистецтва Сходу на прикладі таких країн, як Китай, Індія, Японія, та їх вплив на особливості формування європейської театральної традиції, а також процеси їх взаємодії та проникнення до Європи.

Проблема синтезу в театральному мистецтві на межі XIX–XX ст. стала однією з малодосліджених та досить актуальних сьогодні. Оскільки театр поєднує в собі різні види мистецтв та в ньому представлені драматургія й музика, танець й декор, живопис і костюм, грим, майстерність актора – все це разом утворює складну синтетичну природу театру, яка саме з цієї точки зору потребує наукових досліджень. Театр є своєрідним дзеркалом суспільства, історичних епох, він відображає людське життя на сцені, але йому також притаманні творчі кризи, як і самому суспільству в переході від одного суспільного устрою до іншого.

Метою даної статті є характеристика становлення і розвитку взаємозв'язків театральних культур Заходу та Сходу, їх культурної динаміки та взаємовпливу в процесі творчого синтезу.

Творча криза в театральному мистецтві на межі XIX–XX ст. позначилася поверненням до стародавніх театральних традицій і форм цього виду мистецтва (античної в своєму синкретизмі, середньовічної, сакрально-обрядової, комедії дель-арте), а також досвіду неєвропейських цивілізацій, традиції яких сягають в далеке минуле. Серед них саме театр Сходу з його різноманітністю та традиціоналізмом посів провідне місце.

Ще в стародавні часи на Сході склався особливий тип синтезу театрального мистецтва, де все існувало одне в одному без відмежувань та розгалужень, існувало монолітно в неподільній єдності. Можливо, сама релігія та філософія Сходу дала цьому поштовх. Насамперед східна традиція передбачає гармонію в її глобальному змісті і розумінні, саме це було малозрозумілим та новим для західного театрального мистецтва, оскільки західна традиція схильна до сміливих експериментів, а східна – до духовної гармонії та життєвого споглядання.

Синтетична природа театральної дії є неподільним союзом мистецтв, що конструює спектакль за своїми особливими законами. Ця риса є загальною для всього східного театру в цілому, чи то буде традиційний театр «Катхакалі», чи «Якшагана», китайська опера, японські театри «Но» або театр «Кабукі».

Своєрідність синтезу традиційних систем привернула до себе на межі століть увагу режисури, яка невпинно шукала нові шляхи в європейському театрі. Завдяки цим пошукам було відкрито новий етап в розвитку історії європейського театру, з'явилося нове бачення його синтетичної природи.

Театральна справа сьогодні намагається надолужити своє відставання від історії, культурології, мистецтвознавства та літератури у вивченні Сходу та його взаємозв'язків із Заходом. Це неможливо зробити не вивчаючи історію театральної традиції та її трансформації упродовж століть.

Хотілося б зазначити, що цей процес тільки починається, наукові праці, які існують на сьогодні, не дають і не пояснюють цілісної картини в цьому напрямку, а праці, які з'явились

останнім часом, не можуть заповнити вісі «білі плями» в пізнання театру Сходу та його взаємодії з театром Заходу.

На сьогодні основною залишається проблема вивчення східних мов, тому дослідження східного театру є роботою сходознавців. Слід зазначити, що існують проблеми вивчення східного театру в українській театральній справі, фактично не існує наукових робіт, присвячених цій тематиці. Що стосується проблем порівняльного вивчення театральної традиції, яка вивчала б взаємодію та взаємовплив східних і західних культур, взагалі немає. Дослідження в даному напрямку є у російських науковців, але також їх коло обмежене.

Про театр Сходу існує велика кількість літератури на європейських мовах, і цьому є пояснення. Колонізаторська політика провідних європейських держав, їх експансія на Схід супроводжувалась одночасно вивченням способу життя, традицій, моральності, культури «варварів-азіатів», яких вони перетворили на рабів, що чинили опір тим цивілізаційним благам, які їм пропонувалися. Саме в руслі колонізації Сходу виник інший напрямок наукової та художньої думки, коли вчені і художники намагалися проникнути в систему мислення східних народів, спираючись на їхню точку зору без зухвалого відношення до традицій та побуту населення Сходу.

Необхідно зазначити, що велика кількість західних вчених розглядають мистецтво театру як деяку окрему галузь людської діяльності, майже не пов'язану з подіями конкретної історичної дійсності. На основі цього вони представляють взаємодію культур як еклектичне використання окремих особливостей мистецтва та здебільшого виключно в зовнішньому контексті. Підчас такого підходу губиться сама сутність процесу взаємопроникнення культур в мистецтві, кінцевою ціллю та результатом якого саме і є синтез мистецтв.

Специфічні умови розвитку культур Сходу і Заходу зовсім не призвели до їх абсолютної ізоляції. За часів античності Греція і Рим багато запозичували зі східної цивілізаційної «скарбниці». Схід і Захід на ранньому етапі розвитку людства не представляли собою категоріально протилежні світи. Цивілізації як на Заході, так і на Сході сприймали світ як мікрокосмос, людина відчувала свою єдність з природою і суспільством, її думка охоплювала ціле і не виділяла протилежностей. На Далекому Сході виникла ідея двоєдиного абсолюту, яка зумовлювала розуміння закону всезагального розвитку та зв'язку протилежностей. Протилежність (інь – темне, виконавче начало, символ жінки та янь – світле, творче, чоловіче начало) діють одне в одному і цим створюють внутрішнє джерело руху. Саме цілий світ народжується з першопочатку «інь-янь», як з зерна всесвіту, якому не потрібно ні першоджерело, ні Творець. Всезагальний розвиток на Сході розумівся як постійний процес зміни «інь» на «янь», протилежностей, які становлять єдине ціле. Саме ці уявлення стали початком у формуванні світогляду східних народів, а також їх уявлення про життя, що відобразилося в усіх сферах людської діяльності, особливо в мистецтві.

У Стародавній Греції розвиток світу також сприймався діалектично, але на відміну від східної концепції мирної взаємодії та взаємозаміни протилежностей філософи робили акцент на боротьбі, енергія руху виникала в результаті загибелі або знищення однієї з протилежностей. Розгляд цих проблем є важливим тому, що те, як людина бачить світ, відображається на його особистості і творчості.

Схід і Захід по-різному розуміли поняття пустоти. Стародавні греки бачили в пустоті можливість розмежовувати місця, які зайняли предмети, у поглядах східних мудреців на пустоту відображався двоєдиний підхід до світу. Саме тому мистецтво Сходу не знало категорії трагічного – в європейському розумінні. Смерть лише була згасанням людського життя, за яким передбачалося нове народження, життя і розквіт. Роздуми про такий кінець могли викликати сумний настрій, печаль, але не відчай та безвихідність. Жанр трагедії не міг виникнути в такій системі світобачення, де небуття сприймалось як активна животворяща сила. Східному мистецтву чужі настрої глибокого песимізму.

Основне значення для розуміння східного мистецтва має концепція людини. Ідея Протагора, яка затверджує людину мірилом всього, стала похідною для мистецтва античності і Відродження, людина стала вищою за природу і, усвідомивши свою велич, могла кинути виклик долі, року, як це і зробив Едіп Софокла. Людина стала центром всесвіту, царем природи, богоподібним та богорівним.

У період середньовіччя Захід досить агресивно ринувся на Схід, особливо в регіони Близького Сходу, в свою чергу, культурна взаємодія була досить активною та інтенсивною. XV століття відзначається періодом деякої чужинності, але й вона була не абсолютною. Було б помилковим припущення, що спілкування й взаємодія виключає специфіку та своєрідність різних культур. Взаємопроникнення саме тому було таким активним і вдалим, що з обох сторін існували резерви, які викликали взаємний інтерес. Цікавим видається тема історії взаємодії театру Заходу і Сходу, тому що, якщо говорити про історичне коріння європейського театру, то ті переваги, які має старогрецький театр, беруть свої витоки з унікального устрою сучасного йому грецького міста-держави. Величність античної трагедії і яскрава життєвість комедії Аристофана цілком опираються на ті обставини, що вони розвивалися в умовах рабовласницької демократії. Специфіка і своєрідність грецької класичної драми пов'язана з демократичним статусом міста-держави.

Досліджуючи театр стародавнього сходу, ми знаходимо багато рис, близьких до театру європейської древності, хоча історичні процеси, які проходили на Заході і Сході, призвели до їх взаємної ізоляції. Негативну роль у цьому розмежуванні зіграв процес активної європейської колонізації. Та все ж таки ізоляція не була абсолютною. Сам процес колонізації ніс подвійний характер, тому що за всієї своєї жорстокості він руйнував патріархальні форми життя. Відторгнуті один від одного театральні системи Заходу і Сходу прагнули до ліквідації розриву, а їх взаємодія не припинялася. Для європейського театру антична традиція не завжди була домінантною, наприклад, середньовіччя не стало спадкоємцем античності.

У період панування містеріального європейського театру концепція людської особистості цілком складається під впливом релігійних уявлень. Концепція людини як особистості була основною для театру. Певною мірою від театральної концепції людини залежала еволюція самого театру. Софокл досяг в своїй драматургії вершин розвитку античного театру, а ідеї Протагора із затвердженням людини як міри всіх речей були однією з основ грецької драми. Стародавня драма Сходу, як і драма антична, була драмою міфологічною, але відношення до міфу та міфології тут було зовсім іншим, міфологія греків та їх соціально-політичний устрій, пов'язаний з демократичними засадами, на відміну від східної деспотії і рабовласництва стверджував свої гуманістичні ідеї щодо мистецтва.

Новий розквіт європейської драми Англії та Іспанії був пов'язаний з відродженням античної традиції і розвитком гуманізму. В європейському драматичному мистецтві виникає проблема пошуку героїчної особистості, в цих пошуках героя драма повертається обличчям до Сходу. Однією з перших ренесансних трагедій стала відома трагедія Т.Марло «Тамерлан». Володар середньовічного Ірану, який утвердився на руїнах арабського халіфату та імперії Чингізхана, невипадково привернув увагу одного з новаторів європейського театру. «Залізний кульга» (так його назвали на Сході) вже давно став героєм легенд. Що ж захопило увагу Марло щодо цієї історичної особи? Мабуть, це були пошуки ідеалу державного правителя, продиктовані самим часом. XVI–XVII століття – періодом формування національних держав. В цих умовах думка про ідеального правителя, який організує навколо себе націю, була органічною, митця цікавила переважно сама історична постать – як особистість.

У XVII столітті один з найвідоміших французьких драматургів класицизму Ж. Расін виступає спадкоємцем творчості Марло і створює трагедію «Баязет» за сюжетом з історії Туреччини. Оттоманська імперія на той час представляла загрозу для Європи, мотив п'єси частково

був присутній і в трагедії Марло, бо Тамерлан розбив Баязета І, тим самим упередив на певний час вихід турок до Європи. Расіна цікавили інші речі, його східний правитель – це не глобальна історична постать, а ідеальна модель глави національної абсолютистської держави.

Політичні тенденції епохи породили появу на книжковому ринку відомих казок у перекладі А.Галлана «Тисяча й одна ніч». Ця яскрава книга вплинула на європейську культуру, різні персонажі з історії Стародавнього Сходу втручалися в європейський роман, проникали на сцену театру, підштовхнули до вивчення і розвитку власної літературної казкової традиції Франції та відобразилися в казках Ш. П'єрро. Наприкінці XVII та у XVIII століттях східні мотиви досить активно виявили себе в прозі. «Оріноко – королівський раб» А.Бен, «Расселас принц Абіссінії» С. Джонсона, «Перські листи» Ш.Монтеск'є користувалися великою популярністю у читачів, для цих авторів XVIII століття Схід став краєм мудрості. Арабські казки породили цикл копіювань: «Перські казки», «Турецькі казки». Як результат – на сцені народного французького театру починає формуватися новий жанр спектаклю за східними мотивами, що відобразилося у п'єсах, які мали східний сюжет з безкінечними пригодами і перевтілюваннями. В свою чергу, французький класицизм дозволив розвиватися фольклорному реалізму, який був пронизаний гостротою політико-правових ідей.

Фантастичні п'єси зі східним сюжетом у першій половині XVIII століття ставив А.Лесаж на сценах ярмаркових театрів. Вплив східної літератури відчувається в творчості видатного драматурга XVIII століття Вольтера, який написав п'єси: «Магомет» (сюжет автор запозичив з арабської історії, в п'єсі Вольтер виявив свої яскраві антиклерикальні настрої), «Заіра» (спрямована проти релігійної нетерпимості), «Китайський сирота» (написана за сюжетом китайської драми «Сирота із роду Чжао», де автор також виявив свої антидеспотичні вподобання та водночас відступив від канонів класичної драматургії).

Великий німецький драматург і прозаїк В.Гете (1814–1813рр.) випустив першу частину циклу «Західно-Східний диван», його інтерес до східних мотивів позначився в його вірші «Бог і баядера», п'єсі «Ельпенор». Саме Гете стояв у витоків синтезу театрів Сходу і Заходу, що виявилося в творі «Фауст», де його поклоніння перед античністю не поступаються пієтетам до середньовіччя і Сходу.

Наприкінці XVIII ст. в Англії з'являються праці відомого сходознавця У.Джонсона, присвячені індійській драмі. Він зробив переклад творів індійського драматурга Калідаси: «Шатанкула», «Мужністю добута Урваші», «Малявіка і Агнімітра».

Звернення західного мистецтва до традиції Сходу поступово збільшується, особливо в літературі, де великий вплив чинили мотиви і форми східної поезії, здебільшого арабської. Особливе місце в цьому напрямку належить твору англійського дипломата Дж. Мор'єра, який написав художню книгу «Пригоди Хаджи Баби з Ісфагану». Книгу автор написав зі своїх особистих спостережень за побутом та способом життя персів, вона викликала фурор своєю цікавістю в Європі, оскільки була написана в стилі «плутовського роману», який майже зник з літератури на той час. У Німеччині, Франції, Англії романтична інтерпретація Сходу була досить поширеною. Яскравими представниками так би мовити цієї творчої течії в Німеччині були романтики в обличчі братів Шлегелей, які стилізували життя Сходу і його думку своїми містичними уподобаннями. Пізніше письменник В.Гауф звернувся до східної казки, яка була улюбленим жанром романтичної літератури. У Франції Схід у творчості В. Гюго пов'язувався з визвольним рухом греків проти турок, а у Мюссе романтичні мотиви вилилися в іронічній п'єсі «Намуна». В англійському романтизмі ексцентричний та екзотичний Схід виявив себе спочатку в творі У. Бекфорда «Ватек. Арабська казка», а потім у фрагментах твору Г.Колріджа «Кубла-хан». Головним носієм східної теми в англійському романтизмі був Г. Байрон, який бачив Схід не тільки з боку патріархального устрою, а й вважав його батьківщиною сильних особистостей, здатних протестувати. В своїй поемі «Дон Жуан» Схід палаців і сералей, він прирівнює до європейських деспотій та ставить алегорично між ними знак рівності.

Насамперед Байрон описав політичну ситуацію в Європі перед революцією і кризу Отаманської імперії, яка в найближчий час повинна була втратити свою силу. У автора також була й інша інтерпретація творів, що торкалася східної драми і біблейських сюжетів: «Сарданапал» і «Каїн», ліричну паралель в його творчості відобразив поетичний цикл «Єврейські мелодії».

Політичні аспекти стародавньої історії зобразив Г.Флобер у п'єсах «Саламбо» та «Іродіаді».

Символічність Сходу відобразилась в творчій течії європейського символізму, яскравими представниками якого були представники естетичного напрямку – неоромантики С. Маларме, П. Клодель, Л. Стівенсон, які відкрили європейцям істину і красу японського живопису, поезії, індійської літератури, такої несхожої на європейську. Атмосфера кінця століття накладає свій відбиток на такі твори, як «Саломея» О.Уайльда, «Весілля Зобеіди» австрійського поета Г.Гофмансталя, «Благовіщані» П.Клоделя.

За цей час Європа досить далеко просунулась у вивченні східного театру. Було вже відомо, що в Індії існує не тільки Калідаса, а в китайському і японському театрах є п'єси містеріального типу, такі як героїчні хроніки і просто п'єси на теми побуту. Народження режисерського театру відзначилося більш широким освоєнням східної театральної техніки. Наприкінці XIX століття європейський театр почав використовувати давно вигадане в китайському та японському театрах поворотне коло. Висунута англійським режисером Г.Крегом ідея актора-маріонетки своїм корінням сягнула практики східного театру. Саме японський театр «Кабукі» опирався на деякі прийоми лялькового театру, а «японський Шекспір» Тікамацу писав свої п'єси як для театру «Кабукі», так і для лялькового театру «Дзерурі».

У своїй творчій практиці англійський режисер Г.Крег був пов'язаний з відомим театральним діячем і поетом Б.Йітсом, який з часом намагався затвердити в ірландській драмі техніку театру «Но», так само цю техніку в своїх драматичних творах використовував один з талановитих англійських поетів XX століття Д.Мейсфілд. Отже, у XIX та початку XX століття відбувається відкрите, усвідомлене звернення європейського театру до східних практик театрального мистецтва, зокрема до його драми і техніки.

1900 р. відомий американський актор, режисер, антрепренер і драматург Д. Беласко на основі розповіді Д.Л.Лонга «Мадам Батерфляй» створив п'єсу, в основу сюжету якої лягла історія любовних стосунків американця і японки. Мелодрама Беласко дала тему для відомої опери Дж. Пучінні «Чіо-чіо сан», головну партію в якій з успіхом виконала українська співачка Соломія Крушельницька. Ця п'єса відкрила шлях на американську сцену цілому вінку п'єс, серед яких були інсценування творів відомої романістки 30-х років П.Бак, яка писала про Китай. Саме в цей час заявив про себе відомий індійський поет і драматург Р. Тагор в п'єсах «Пошта», «Раджа», «Жертвоприношення», «Помста природи», «Вільний потік». Індійський драматург відійшов у своїй творчості відійшов від канонів санскритської драми, використавши досвід європейської драми. Саме Р. Тагор сприяв поновленню інтересу Європи до східного мистецтва. Під впливом діяльності М.Ганді, його соціальної проповіді Р.Ролан створює книги про Рамакрішну та Вевікананді, які намагалися модернізувати древню індійську філософію. Інтерес до мистецтва Сходу дав поштовх творчості Г.Гессе «Сідхарта» та творчості А. Мальро «Умови людського існування», де вперше озвучується тема революційного Сходу.

1910 р. відомий німецький режисер М.Рейнхардт ставить пантоміму «Сумурун» – фантазію на східні теми, основою якої стали мотиви арабських казок «1001 ночі». Ця п'єса стала тріумфом режисерського мистецтва, де поєдналися музика і пластика. Близький до експресіонізму на ранньому етапі свої творчості Л.Фейтвангер виступав з обробками індійських п'єс. Він зробив переклад драми Калідаси «Малявіка і Агнімітра», яка з'явилася на німецькій сцені під назвою «Цар і танцюристка», обробив відому драму Шудракі «Глиняний візок» та назвав п'єсу за іменем головної героїні «Васантасена».

Драматургія Бертольда Брехта також бере свої мотиви в мистецтві Близького і Далекого Сходу, що відобразилося в п'єсах «Добра людина з Сезуану», «Кавказьке коло крейди». У цих п'єсах автор використав ситуації китайських п'єс.

Американський драматург Юджин О'Ніл в своїй п'єсі «Мільйони Марко» протиставляє Схід і Захід майже так само, як це робили письменники XVIII століття: Схід є романтичним і духовним, а Захід – прагматичним і матеріальним. У п'єсі «Великий бог Браун» він звертається до техніки театру масок, що також наближає його до традиційного східного театру.

У другій половині XIX століття багато театрів Сходу по-різному зверталися до практики європейського театру. Особливо багато дав цей театр мусульманським країнам, де суворі релігійні заборони гальмували розвиток театрального мистецтва. Європейське театральне мистецтво вплинуло на театральне мистецтво Індії, в драматургію проникають антиклерикальні і відверто соціальні тенденції, з'являється жанр сімейної драми. Також відчувається вплив європейської театральної традиції в японському театрі, театри «Но» і «Кабукі» активно використовують європейську драматургію – як сучасну, так і класичну, активно та уважно досліджують і вивчають європейський режисерський досвід.

Вивчення сьогодні творчих технік, ідей, засобів та стилю східного театру є актуальним і важливим у галузі драматичного мистецтва. Феномен театрального мистецтва полягає саме в тому, що він є естетичним дзеркалом суспільства, в якому ми бачимо людські вади і досягнення. Водночас театр – це по-своєму автономне мистецтво, в якому яскраво самовиражаються різні творчі стилі, жанри, мистецькі техніки, сама гра як така. Східна театральна традиція дала можливість західному театральному мистецтву усвідомити, що театр – це цілісна система, тригемма Неба–Землі–Людини, яка за допомогою акторської гри доносить до глядача цю ідею та висвітлює театральне мистецтво як естетичний образ єдиного світу.

Література

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М., 1989.
2. Брук П. Пустое пространство. – М., 2003.
3. Белый А. Емблематика смысла. – Символизм как миропонимание. – М., 1994.
4. Брехт Б. О театре. – М., 1960.
5. Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. – М., 1984.
6. Гачев Г.Д. Национальные образы мира. – М.,1988.
7. Гнедич П.П. История Искусств. – М., 2006.
8. Котовская М.П. Синтез искусств. Зрелищные искусства Индии. – М.,1982.
9. Кузнецов В.И. Единство мира как проблема современной науки. –Вестник Московського университета. Серия 7. – 1992. – № 6.
10. Малявин В.В. Китай в XVI–XVII веках. Епоха. Быт. Искусство. – М., 1995.
11. Мириманов В.Б. Феномен стиля и искусства XX века /Научно-практическая конференция «Особенности художественного сознания XX века. Архитипическое и театр» (образ-ритуал-миф-театр). Всемирная театральная Олимпиада. – М., 2001.
12. Осинский З. Значение творчества Гротовского для гуманитарного знания / Дневник вольного слушателя. Летняя сессия в рамках III Всемирной Олимпиады. – М., 2001, тетрадь первая. – 26 апреля –4 мая.
13. Серова С.А. Театральная культура Серебряного века в России и художественные традиции Востока (Китая, Японии, Индии). – М.,1999.
14. Серова С.А. Китайський театр эстетический образ мира. – М.,2005.
15. Серова С.А. Зеркало просветления Духа. – М.,1979.
16. Ткаченко Г.А. Хуньдунь (Хаос) – Люйши чуньцю (Вёсны и осени господина люя) / Пер. с кит., предисл., примеч. и словарь Г.А. Ткаченко. – М.,2001.
17. Театральное искусство Востока. – М., 1982.
18. Хейзинг Й. В тени завтрашнего дня. –Homo Ludens. – М., 1992.

Микола Миколайович Стадник
кандидат філософських наук

ЗМІНИ У ВЗАЄМОВІДНОСИНАХ ХРИСТИЯНСТВА І НАУКИ: релігієзнавчий аспект

У світогляді багатьох представників як наукових, так і християнських кіл існують погляди щодо взаємовідносин християнства і науки, але історичні основи цього процесу в XX ст. у нинішній науковій літературі висвітлені недостатньо.

Мета нашого дослідження – розкрити особливості взаємовідносин християнства і науки в період XX ст.

Початок минулого століття вирізняється поліваріантністю методологічних підходів до відносин християнства і науки. Так, В. Агафонов у праці "Наука й життя" (1906), розкриваючи походження живого, піддає критиці судження професора зоології Бюглі. Останній, на думку Агафонова, визнаючи доцільність живої природи, "не пов'язує її з метафізикою й богослов'ям" [1, 85]. На підставі протиставлення матеріалістичної та ідеалістичної концепцій пізнання П. Кудрявцев у праці "Абсолютизм і релятивізм" (1908) зазначав, що матеріалізм не може пояснити природу виникнення свідомості з атомів. Це й характеризує період занепаду матеріалізму в 60-і роки XIX ст. [12, 210].

Більш категорично виступав проти науки професор теології протоієрей П. Свєтлов. 1912 р. в книзі "Релігія й наука" він зазначав, що наука "не сумісна з надприроднім Одкровенням і чудесами, на яких заснована релігія". Окрім того, наука знищила надприродне пояснення явищ природи природними причинами. На основі наведених засновків він заперечує можливість примирення науки з вірою: "Якби це можна було зробити, то давно уже було б зроблено, а тому примирення віри й розуму є марним заняттям" [18, 11].

На особливу увагу заслуговує праця "Створення світу" професора філософії І. Франка. В історичному контексті автор розкрив першоджерела християнської ідеї космогенезу, показавши їх з віруваннями предків дохристиянської доби.

У 20–90-х роках минулого століття вийшла велика кількість атеїстичної літератури, яка закріпила опозиційні відносини науки і релігії, заперечуючи в такий спосіб панівну ідею тогочасної теології про взаємодоповнення й взаємодію між цими способами пізнання світу. Наприклад, професор Г. Гур'єв у монографії "Великий конфлікт – боротьба між релігією й наукою" (1965) обстоює наукове пояснення основ космогенезу й виникнення живого. Водночас він характеризує загальні тенденції модернізації християнства, в основі яких – намагання створити "розумну релігію", в якій "теїзм замінено деїзмом, а деїзм – різними формами пантеїзму" [6, 24].

Професор Ю. Кривелєв у праці "Релігійна картина світу та її богословська модернізація" (1968) розкрив основні ознаки християнських космологічних уявлень. Використовуючи широкий фактичний матеріал, він провів велику кількість історичних паралелей, розкрив ставлення теологів до сучасного розуміння всесвіту, при цьому супроводжував наукові положення "марксистською критикою" [11, 16].

Поширеним у філософії 70–80-х років XX століття стало викриття фідеїстичних тенденцій. Неспроможність теоретичних та ідеологічних спроб сучасних християнських теологів обґрунтувати релігійний характер людських знань, довести позитивну роль історичних форм релігій у процесі пізнання розкриває А. Григоренко у праці "Фідеїзм і наука" [5].

© Стадник М. М., 2007

Подібної думки дотримувався І. Кравченко. Зокрема, у праці "Сучасне наукове пізнання й криза релігії" він розкриває особливості становлення фідеїзму в католицькій церкві, подає характеристику сучасного теологічного модернізму, констатує не суперечливість, а взаємодію віри й науки, що водночас "не перешкоджає дискредитувати наукове пізнання" і "обмежити сферою ...підпорядкування Божественному творенню" [10, 95].

П. Саух у праці "Сучасна наука і боротьба атеїстичного і релігійного світорозуміння" (1987) розкриває позитивну роль перемоги сучасної науки над релігією, визначає шляхи формування наукового світогляду людини. Вчений розвінчує сутність новітніх модерністських тенденцій тогочасного богослов'я, релігійне інтерпретування наслідків науково-технічного прогресу і його впливу на соціальні процеси [17].

З 90-х років минулого століття в Україні з'являється велика кількість теологічної й наукової літератури, в якій розкриваються нові аспекти взаємовідносин науки й християнських віровчень. Широко обговорюваною стала думка про взаємодоповнюваність знань і релігії. Наприклад, І. Лупандін у статті "Про взаємовідносини науки й релігії", видрукуваній у часопису "Суспільні науки", зазначав: "Догматичні взаємовідношення науки й католицизму були сформовані тільки у 1870 році на Першому Ватиканському соборі". Характеризуючи три догмати католицької церкви, він вказував, що "вони можуть впливати на світогляд науковця". Більше того, "певні релігійні догми підштовхують наукове мислення науковців, священиків у напрямку, який може виявитись перспективним". Релігія може виявитись корисною через те, що вона "просто вселяє у своїх віруючих смак до життя". А тому автор робить висновок, що "релігія, передаючи людям духовний імпульс", необхідна науці, оскільки остання "отримує від релігії смак до життя", і як наслідок – "може рухатись далі самостійно" [13, 191].

Православний професор О. Осипов у навчальному посібнику про головне віровчення, укладеному відповідно до програми, затвердженої Навчальним комітетом Московської патріархії, "Шлях розуму в пошуках істини" (1999), на основі софістичного аналізу висловлювань і суджень науковців різних часів розкриває загальні коадаптивні тенденції в сучасній науці й релігії. У їх основі він виокремлює спільні "постулати", які "не доводяться", а сприймаються на віру. Окрім того, стверджує теолог, "релігія й наука завжди існували й розвивались без антагонізму" [16, 116]; православна віра "не може суперечити природничим наукам", оскільки релігія "не включає в себе ні їх закони й теорії, ні конкретні деталі знання матеріального світу"; більше того, для сучасного християнства наука є лише "одним із засобів пізнання Бога" [16, 143].

По-різному тлумачать сучасні православні богослови еволюційні вчення. Так, О. Мень зазначав, що Біблія зображує космогенез як підіймання сходами від першопочаткових форм організації до вищих, від неорганічного світу до людини. Еволюційну теорію необхідно розуміти як творчий акт Бога з подальшим "творенням". Характеризуючи взаємовідносини науки й релігії у баченні сучасної Руської автокефальної православної церкви, теолог Костянтин Буфєєв в анотації до книги "Православне віровчення й теорія еволюції" (2003) вказує на неузгодженість теорії еволюції з православним догматичним віровченням, називає еволюційні учення антихристиянськими. Однак, як далі стверджує автор, їх можна викладати в школах "на уроках релігієзнавства", водночас "розкривати ті помилки, які це учення породжує, застерігаючи дітей від захоплення такою єрессю" [4, 4]. Оцінюючи креаціонізм, Буфеєв зазначає, що всі представники православної віри, які писали з даної теми, "не виражають православного догматичного віровчення, але більшою або меншою мірою відступають від святоотцівського вчення, вступаючи в суперечку з символом віри і всім церковним" світоглядом [56, 5]. До таких, на думку Буфеєва, належать, окрім римо-католиків Тейяра де Шардена й Дж. Шредера, інші богослови, які представляють Російську Православну церкву. При цьому автор вказує, що Стефан Ляшевський, який намагався створити еволюційні вчення православ'я, належить

до юрисдикції Закордонної Російської Православної Церкви, а протоієрей Глєб Каледа до 1990 р. здійснював "катакомбне" богослужіння у своїй квартирі. Особливу увагу теолог зосереджує на оцінці розуміння еволюційного вчення Олександром Менем. Зокрема, як пише автор, "хвилюючу картину ми бачимо, споглядаючи за розвитком учення О. Меня". Він був "переконаним еволюціоністом", і його послідовники "із немалою шкодою ...розвивають і утверджують під виглядом православ'я ...єретичні ідеї". При цьому "посилаються на нього як на церковний авторитет". Загалом, характеризуючи еволюціонізм, Буфеєв називає його єрессю, яку не "помітили багато сучасних богословів" [4, 6–7].

Трансформація сучасних поглядів на взаємовідношення науки й релігії характерна й для представників католицької й протестантської віри. Так, католицький професор Г. Морріс у книзі "Біблійні основи сучасної науки" зазначає, що головні принципи науки прямо вказують на надзвичайно велику вірогідність того, що Бог є істинною причиною всіх причин, а антитеїстичні докази є "зухвальством". Аналізуючи питання суперечностей між християнством і наукою, Морріс запевняє, що між ними "ніяких розходжень не існує", оскільки весь пошук істини науковцями "зводиться до надприродного створення світу", а "хвалена об'єктивність зникає, коли тільки виникає необхідність дискутувати щодо еволюції у виключно науковому плані" [15, 26]. Більш категорично питання взаємовідношення науки і релігії поставлено протестантським теологом К. Дж. Коллінзом. Розмірковуючи, чи можуть мати точки дотику наука і релігія, він зазначає, що багато хто із науковців заперечує таку можливість – наука відповідає на питання "що?" і "як?", а релігія – "чому?". Хоч за своїм функціональним призначенням наука і релігія різні, але "окремі наукові дисципліни слугують ...доповненням до віри" через їх взаємодіючу основу, – стверджує Коллінз. Більше того, інші наукові дисципліни "безпосередньо перехрещуються із догматами віри". До них теолог відносить питання про першооснови всесвіту. При цьому, на його думку, коли ми визначаємо науку "виключно як дослідження природних причин, що лежать в основі явищ, то конфлікт між ними неминучий" [9, 62].

Основи суперечливих взаємовідносин релігії і науки закладені в сутності й результатах аналізу наукових відкриттів. Завжди у науці залишається багато непізнаного, і там з'являється основа для різноманітних релігійних трактувань. Якщо у своїй праці Г. Морріс представляє саморух і саморозвиток матерії як "дивину", якій не місце в теологічній доктрині творення, то Бернард Філберт відстоює думку, що "Бог міг би створити світ із певним саморозвитком", із "керованою еволюцією" [19, 94].

Професор Оксфордського університету Дж. Х. Брук у монографії "Наука й релігія: історична перспектива" (2004), характеризуючи розвиток науки, зазначає, що з XVIII – початку XIX ст. "виникає новий погляд на історію Землі", який "став викликом поширеним віруванням". Але разом із тим, на думку автора, це не є підставою відокремлювати знання від релігії. У "минулому релігійні уявлення" служили "передумовою для наукового дослідження" і давали йому санкцію на виправдання. І тепер можливості "релігійної мотивації наукового дослідження ...найбільш явно проявляються у системах природного богослов'я", де "наукові знання використовуються для доведення існування й атрибутів Бога" [3, 28].

Протестантський теолог Ієн Барбур взаємовідношення науки й релігії розкриває в контексті аналізу історичної й сьогоднішньої перспективи. У своїй праці "Наука й релігія: історія й сучасність" він зосереджує увагу на головних проблемах релігії в нинішню епоху, обґрунтовує думку про придатність "наукового методу" для дослідження релігійних питань. Барбур пропонує новий погляд на природу, де доктрина творення й наукові теорії не суперечать, а взаємодоповнюють одна одну, вступаючи в діалог. Коментуючи стан проблеми, теолог дорікає науці за відсутність результату, оскільки її висновки "завжди неповні, попередні і можуть підлягати перегляду". Поступальний, динамічний характер науки уявляється І. Барбуру

перепоною у віднаходженні істини. "Неспроможність знань може здолати релігія", – підсумовує автор [2, 133].

Значна частина сучасних протестантських теологів намагається відкинути матеріалістичні вчення й вказати на детермінантну роль ідеалізму. Наприклад, З. Ернст вважає, що заперечувані матеріалістами ідеї творення є дефектом матеріалістичного мислення, а наука сьогодні має численні приклади спростування неодарвіністської теорії, в основі якої наявність випадкових мутацій. З іншого боку, дарвінізм вводив у оману людей протягом п'яти поколінь з нищівними ідеологічними наслідками. Даючи оцінку можливостям пізнання суспільства завдяки різним світоглядним підходам, вчений переконаний, що "марксизму доступна тільки третя частина істини", а "расовому соціалізму – дві третини" [20, 198].

Окремі представники сучасних природничих і суспільних наук у своїх дослідженнях намагаються обґрунтувати коадаптивну єдність науки та релігії. Так, російський професор А. Любищев у праці "Наука й релігія" відкидає поширену думку про антагоністичний характер взаємовідносин між ними. Автор доводить, що негативізм зумовлений не релігією, а догматизмом, причому атеїстичний догматизм небезпечніший, ніж релігійний.

Відкрито чи опосередковано теологи й науковці засвідчують кризу християнської традиції. Як зазначає М. Мойсеєв, "у звичайній формі вона навряд чи зможе зберегтися", а тому "будуть необхідні нові парадигми і нове бачення одвічних питань". Раціоналізм сучасних наукових концепцій "робить свій внесок у світорозуміння. У його межах набуваються (втрачаються) певні цінності, властиві трансцендентній природі людини" [14, 3].

Зараз світоглядні засади науки перебувають на стадії відмови від християнського редукціонізму. Такий погляд на зміст сучасного християнського підходу до знань можна назвати "парадигмою Бора". Він перший, хто зауважив, що не можна у межах однієї мови описати складність сучасних наукових досягнень. А тому необхідне розмаїття інтерпретацій, насамперед редукціоналістських. Останні – це те джерело сучасних універсальних тлумачень світу неживої і живої матерії, навіть суспільства, що дає змогу уявити процес еволюції Універсуму, або його окремих частин, як деякий процес самоорганізації. У його надрах постійно виникають організаційні структури (об'єкти), які формують системи критеріїв, властивих Універсуму. Насамперед це закони збереження (симетрії) і принципи стабільності. Вони гармонізують суперечливі взаємовідношення між "елементами Універсуму", які безперервно виникають унаслідок релігійної схоластики, догматизму і невизначеності, це і є джерелом їх розвитку. Разом із появою живої матерії виникають механізми доцільності, в основу яких покладений принцип: кожне живе намагається зберегти свою цілісність. Це положення не суперечить закону збереження та іншим законам фізики та хімії.

З появою людського розуму його носії намагаються зберегти свій гомеостаз, але уява про нього перестає бути однозначною або ж примітивною. Найголовніше, що ця уява є відмінною у різних носіїв розуму. Такий плюралізм поглядів – один із найважливіших факторів адаптації особи до постійно мінливих умов життя, джерело прискореного поступу людства. Це розмаїття породжується структурою духовного світу особистості, однією із форм якого на даний момент є християнство. Останнє у період розвитку людства, коли епоха техніки поступається гуманітарним знанням, формує нову моральність, що відповідає якісно новим умовам життя в майбутньому, саме наступна доба, потребуючи інакшої моралі, беззастережно вимагає повороту до нової парадигми християнства, – переконаний М. Мойсеєв [14, 14].

Особливої уваги заслуговує осмислення з позицій діалектичної логіки різноплановості сучасних взаємовідносин релігії і науки, яку розкриває відомий релігієзнавець Є. Дулуман. Чи не найголовнішим, на його думку, є людський чинник. Він зазначає, що нині наука поширюється на всі галузі знань. Але значна кількість людей не може оволодіти їх сутністю, через

те для них цих знань не існує. Саме таке суб'єктивне "незнання відомих наукових істин є реальною основою, яку використовують сучасні теологи для обґрунтування своїх доказів" [8, 36]. Справді, на ставлення християнства до науки як у минулому, так і тепер впливає відсутність системного діалектичного осмислення досягнень науки: втрачаються аргументи, нищиться підґрунтя і віддаляється перспектива формулювання реальної моделі світу – позиції церкви міцніють. З-поміж причин такого стану речей слід виділити недостатнє вивчення у вищій школі предметів, пов'язаних із осмисленням філософських проблем природничих наук. У цьому плані на глибоке осмислення чекають праці: І. Аносова, Л. Кулініча "Основи еволюційної теорії", С. Вовка "Філософські основи природознавства", А. Горєлова "Концепції сучасного природознавства", В. Канке "Концепції сучасного природознавства", В. Кохановського "Філософія і методологія науки" та ін.

Отже, приведений аналіз наукової та теологічної літератури розкриває складність і багатогранність проблеми ставлення християнства до науки, оскільки, як справедливо зазначає В. Бодак, в "основі відмінностей богословського і науково-світського підходів в осмисленні питання походження і взаємозумовленості релігії та культури" є світогляд. А він, як відомо, відрізняється "поліваріантністю поглядів", в основу яких покладено певні методологічні, історичні та конфесійні відмінності. Врахування цього факту наклало відбиток на концептуальні основи досліджуваної проблеми, яка потребує всебічного, систематизованого, виваженого осмислення трансформації ставлення християнства до науки, зважаючи на зростання інтересу до витоків сучасної європейської культури.

Аналіз фактів свідчить, що в процесі свого формування наукові знання довгий час розвивались у межах міфології та релігії, а також магічних або окультних вчень. З утвердженням християнства наукові знання повільно виокремились у незалежну форму осягнення природи. Однак релігійний світогляд ще залишався домінантним як в осмисленні світу, так і щодо інших форм людського буття. Природознавство виробило свої методи та критерії, свою модель раціональності й картину світу. Питання про взаємовідносини науки і релігії стає проблемою узгодження і розмежування релігійних і наукових уявлень про світ. Як свідчить науковий аналіз філософської і теологічної літератури, суттєві суперечності між науковими і релігійними уявленнями про світ з'явились у XVII – XVIII ст., коли виникла механістична картина світу, яка на основі законів механіки претендувала пізнати усе, виходячи зі своєї природи. Для цього, за словами П. Лапласа, необхідно знати лише координати і швидкості усіх молекул. Закон збереження енергії та руху, закон збереження речовини, відкриття клітинної будови живої природи, теорія еволюції лягли в основу наукової картини світу і позбавили релігійні уявлення підстав, закорінених у природі. Католицький теолог Ж. Марітен мав право стверджувати, що наука і теологія досягли лінії вододілу, починаючи з 20-х років XX ст. у науці здійснюються відкриття і виникають теорії, які не вписуються в механістичну модель світу, потребуючи її серйозного перегляду. До них належать – теорія відносності, зміна уявлення про зв'язок простору і часу, закони фізики та мікросвіту тощо. На основі цих відкриттів і теоретичних побудов поки що не вироблено сучасної наукової картини світу (такої ж цілісної, яку було створено на основі механіки), надії на яку науковці пов'язують із розробкою загальної теорії поля. Приведений аналіз осмислення ставлення християнства до науки відкриває шлях до історіософського переосмислення їх взаємовідношень на основі розв'язання космологічних і гносеологічних проблем. Існує поліваріантний характер взаємооцінок християнства і науки. Якщо на ранньому етапі формування класичної науки обстоювалася думка про детермінантну роль християнства у її становленні, то в подальшому, усталився той диспозитив, який тільки зараз переосмислюється. У релігійних працях також нема одностайності. Так, коли одні теологи стали "визнавати" досягнення науки певною творчою креатологічною дією, то інші намагались модернізуватись і віднаходити нові аргументи на захист віри.

Література

1. Агафонов В. К. Наука и жизнь. – СПб.: Б. В., 1906. – 336 с.
2. Барбур И. Наука и религия. – М.: Библейско–Богословский институт св. апостола Андрея, 1998. – 430 с.
3. Брук Джон Хедли. Наука и религия – М.: Богословский институт св. апостола Андрея, 2004. – 352 с.
4. Буфеев К. Православное вероучение и теория еволюции. В защиту святоотеческого учения о творении. – СПб.: Общ. Святителя Василия Великого, 2003. – 495 с.
5. Григоренко А. Ю. Фидеизм и наука (Критика теологизации происхождения науки). – М.: Знание, 1983. – 64 с. (Новое в жизни, науке, технике. Сер. "Научный атеизм").
6. Гурев Г. А. Великий конфликт. – М.: Наука, 1965. – 215 с.
7. Гурев Г. А. Дарвинизм и религия. М.: Изд. Акад. наук СССР, 1957. – 250 с.
8. Дулуман Е. К. Ответ агностику // Против течения. – 2005. – № 4. – С. 38–39.
9. Коллинз К. Джон. Наука и вера. Враги или друзья? / Пер. с англ. – Черкассы: Коллоквиум, 2005. – 560 с.
10. Кравченко И. И. Современное научное познание и кризис религии // Вопросы научного атеизма. – М.: Мысль, 1980. – №26. – С. 89 – 108.
11. Крывелев Ю. А. Религиозная картина мира и ее богословская модернизация. – М.: Наука, 1968. – 290 с.
12. Кудрявцев П. Абсолютизм и релятивизм. – К.: Б. В., 1908. – 307 с.
13. Лупандин И. Взаимоотношения науки и религии // Общественные науки. – 1990. – № 6. – С. 181–191
14. Моисеев М. Мир XXI века и христианская традиция // Вопросы философии. – 1993. – № 6 – С. 3–14.
15. Моррис Генри. Библейские основания современной науки. – СПб: Библия для всех, 1995. – 478 с.
16. Осипов А. И. Путь разума в поисках истины. – М., 1999.
17. Саух П. Ю. Современная наука и борьба атеистического и религиозного миропонимания. – Львов: Изд. при Львовском гос. ун-те изд. объединение "Высшая школа", 1987. – 88 с.
18. Светлов П. Я. Религия и наука. – С Пб.: Тип. Алекс. Невского Общ. Трезв., 1912. – 217 с.
19. Філберт Бернгард. Світи перед Богом / Пер. з нім. та англ. – Львів: Академічний Експрес, 1996. – 230 с.
20. Эрнст Зигфрид. Яко твое есть царство / Пер. с нем. – Львов: Академический экспресс, 1995. – 288 с.

Дмитро Володимирович Вітер
доцент Державної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

РЕЛІГІЯ ГЛОБАЛІЗМУ, АБО ГЛОБАЛЬНА РЕЛІГІЯ

Релігія вже досить давно, хоча й латентно, вийшла зі сфери суто етичної, сфери завзятого моралізаторства, куди її заштовхують, за звичкою обмежуючи її роль у суспільному житті виключно функцією встановлення морального закону, майже кантівського категоричного імперативу.

Християнство, виникнувши як релігія соціального протесту, тобто релігія з глибоким соціальним змістом та спрямованістю, ніколи не було поза- або ж асоціальною релігією, як, наприклад, буддизм. Але після значного періоду в історії, що стало особливо відчутним після 1054 р., християнство поступово втрачало роль суспільного, соціального регулятора. Навіть спроби римо-католицької церкви впливати на суспільно-політичне життя у середньовіччі не знайшли свого продовження у новітній історії, окрім сфери теоретичної думки. На рівні теоретичного осмислення залишився й протестантизм, який у вигляді класичної "Протестантської етики та духу капіталізму" Вебера, розуміюча соціологія якого також мала майже виключно теоретичний характер, праць К.Барта та інших протестантських теологів, безумовно, хоча й здійснював вплив на розвиток суспільної думки та сприяв появі новітніх богословсько-філософських концепцій, не могли поєднати християнську догматику з філософськими парадигмами сучасності.

© Вітер Д. В., 2007

Відповідно, представленість в ортодоксальному християнському вченні суспільної проблематики за межі морально-етичного нормативу не вийшло. Тобто функції християнства як релігії є значно редукованими, і не тільки в теоретичній спадщині, а й в практичному житті. Йдеться про християнство класичне, ортодоксальне, адже було б неправильно вважати та відносити до християнства новітні псевдо-релігійні утворення, що з'являються в сучасному суспільстві, які не є ні викликом соціальним проблемам, наслідком соціальної нестабільності, ні логічним результатом історичного розвитку релігії. Деструктивне суспільство породжує деструктивні псевдо-релігійні спільноти, які, будучи асоціальними за своєю природою, а, відповідно, й сутністю, мають наслідком свого існування та діяльності поглиблення соціальної кризи, духовної кризи глобального суспільства, підвищуючи його конфліктогенність.

Ці новітні псевдо-релігійні утворення, які найчастіше не мають жодного відношення до християнства взагалі, є виключно "внутрішнім продуктом" "обмеженого соціуму", досить незначних соціальних груп, слабо пов'язаних з традиційної релігійною культурою суспільства та з традиційною культурою суспільства загалом.

Сучасне суспільство (суспільство спрямоване на глобалізацію), що являє собою досить складно структуроване утворення та досягло високого рівня розвитку цивілізаційної культури. Воно характеризується високо диференційованою структурою соціальних відносин, дедалі частіше переживає духовні кризи, глибина і тривалість яких залежить від здатності суспільства до їх подолання. Шляхи такого подолання різні, але досить часто духовна криза суспільства призводить людину до прийняття або до заперечення релігійних цінностей. Невирішеним залишаються питання: наскільки об'єктивним є цей процес, що і як безпосередньо впливає на формування світоглядної та життєвої позиції особистості як суб'єкта соціального буття в релігійній сфері?

Яким буде глобальне суспільство й, відповідно, глобальне християнство? Глобальна релігія залежить від здатності до подолання наслідків деструктуризації світової цивілізації, культури, розмивання світоглядних орієнтирів поряд з десоціалізацією особистості як суб'єкта національної культурної традиції – не тільки від матеріальних "складових" сучасного світу, а й, так би мовити, від "ґрунтовності" духовного буття суспільства та особистості, чіткості світоглядної позиції, власної впевненості в незворотності їх впливу на розвиток будь-якої ситуації, генеративного та творчого підходу до дійсності. Творчість не є характеристикою виключно матеріалізму або ідеалізму, вона є інтеграційною характеристикою розвитку духовно-матеріальної культури загалом, і не повинна обмежуватися питаннями морального розвитку людини. Відповідно, універсалізація морально-етичного змісту християнства втрачає свою актуальність поряд з важливістю універсалізації, а фактично – об'єктивації суспільної спрямованості глибокого соціального контексту християнства в усіх його аспектах. Саме тому важливим є розуміння всієї сукупності духовно-матеріального життя суспільства та особистості, зв'язків між духовним і матеріальним, що відображується в християнському суспільному вченні, загалом у відношенні церкви до суспільства та його проблем.

Якщо в канонічному праві все ще досить гостро стоїть питання меж Церкви, то з точки зору догматики, догматичного богослов'я це питання виходить за встановлені церковно-конфесійною свідомістю рамки, зіштовхуючись з необхідністю виявлення "меж" суспільної значимості Церкви, меж її впливу на суспільство та припустимого впливу суспільства на Церкву. Тобто закріплення не тільки в церковно-конфесійній правосвідомості, а й в релігійній свідомості загалом гострого питання щодо взаємовідносин між суспільством та церквою – питання, яке є глибшим та важливішим, ніж питання про взаємовідносини церкви та держави, оскільки державно-церковні відносини є лише часткою суспільно-церковних, а загалом суспільно-релігійних відносин. В умовах глобалізації мова повинна вестись вже не про межі церкви, а про межі самого християнства.

Взаємовідносини церкви та держави передбачають наявність чіткої позиції в питаннях, пов'язаних з суспільним життям. Це особливо актуально ще й тому, що церква, незважаючи на своє узаконено-відокремлене положення в державі, не може залишатись поза гострих соціальних проблем суспільства та питань їх вирішення.

Актуальною залишається розробка християнського суспільного вчення не тільки на основі традиційного християнського богослов'я (перш за все християнської догматики), а й з урахуванням сучасних тенденцій розвитку філософської думки, новітніх філософських парадигм усвідомлення та осмислення процесів розвитку суспільства, визначення місця та ролі релігії, церкви в цих процесах. Це підтверджується активною роллю, яку відігравала релігійна свідомість у розвитку філософської думки у XX ст., коли з'явилися та розвивалися філософсько-релігійні концепції К. Барта, П. Теяра де Шардена, О. Лосєва, К. Ясперса, Н. Лосського, Н. Бердяєва та інших.

Навіть рефлексія діалектичного матеріалізму щодо релігійних феноменів, їх осмислення на основі атеїстичного світогляду мала для розвитку філософії та богослов'я важливе значення: матеріалізм відповідно законам діалектичної логіці поступово долав безапеляційність войовничого атеїзму, а богослов'я збагачувало власну апологетику новітніми емпіричними досягненнями науки, що підтверджують істинність релігійних переконань, релігійного світогляду.

Сьогодні йдеться вже не про ідеологічно-доктринальну непримиримість, а скоріше про непримиримість світоглядну. Інакше, як можна пояснити позицію заперечення об'єктивного смислу відкриття, що підтверджує надану релігійним світорозумінням та світосприйняттям істинність не тільки конкретного факту або явища, а й його сутності, у тих вчених, що ці відкриття роблять, як не тим, що вони не готові признати очевидний факт: яким би шляхом не йшла наука у своєму розвитку – або шляхом безумовного заперечення, або емпіричним утвердженням релігійних істин – вона обов'язково, пройшовши лише довший шлях помилок, повернеться до начала всього, до джерела буття. А яку назву воно буде мати для об'єктивності не має суттєвого значення. Хоча дійсно, суспільна свідомість інколи активно опирається не тільки свідомості індивідуальній, але й об'єктивності того або іншого явища, як духовного, так і матеріального, що безпосередньо відображується в динаміці суспільних змін.

Релігійна свідомість, відображуючи явища об'єктивної дійсності, також активно впливає на зміни в суспільстві. Вона є одним з найважливіших факторів суспільних змін. Релігія як суспільне явище давно не існує у відокремленій від суспільства сфері буття, в сфері трансцендентного та специфічного релігійного світогляду, світосприйняття й світовідчуття. Іманентність релігії сучасному суспільному розвитку, не тільки у процесах державотворення, а й у сфері загальноцивілізаційного розвитку суспільства, глобального суспільства, є визнаним фактом, реальним фактом індивідуального і суспільного буття людини.

Проте активні суспільні зміни у глобальному світовому просторі детермінують та водночас загострюють міжрелігійну, міжкультурну, міжцивілізаційну взаємодію. В сучасній суспільній ситуації гостро постає необхідність формування толерантності як релігійної, так і суспільної, оскільки існування поряд різних релігій та конфесій в поліетнічному суспільстві та державі також є фактором виникнення та розвитку конфліктних ситуацій. Тим більш це досить глибоко торкається сутності самої релігії, яка починає відчувати потребу в деякій "універсалізації" свого змісту, форми тощо.

Глобальному суспільству замало певною мірою логічного та історично зрозумілого та виправданого етичного універсалізму християнства. Ідеї християнського гуманізму та соціалізму В.Соловйова, С.Булгакова, Н.Бердяєва залишилися в історії філософської та релігійної думки практично у вигляді теоретичної парадигми християнського соціалізму, "соціального" християнства, або ж християнського комунізму в протестантизмі.

Суспільство, держава, а також і сама церква, досить мляво реагували на поєднання, навіть теоретичне, християнської традиції та соціально-філософської наукової парадигми. Активність адептів марксизму та філософії діалектичного матеріалізму найшла практичний вихід в конкретних соціальних умовах певного етапу історичного розвитку суспільства. Спростовуючи релігійний світогляд, а церкву як важливу суспільну інституцію, "практичний" марксизм (на відміну, наприклад, від теоретичної гуманістичної концепції Маркса) спрямовував суспільство на шлях атеїзму, змінюючи не тільки систему соціально-етичних та моральних настанов, а й суспільну свідомість. Наслідком цього стала певна секуляризація релігійної свідомості, секуляризація церкви та зміна пріоритетів її соціального служіння. Гостро постало питання комплексного та системного відображення на рівні християнського вчення проблем суспільного розвитку з урахуванням тенденцій розвитку філософії як феномена суспільної свідомості. Хоча це зовсім не означає, що апологетика повинна стати на позицію обвинувачення, а догматичне богослов'я – зайняти місце фундаментальної філософської парадигми сучасності. Це потребує певного переосмислення тих глобальних пріоритетів розвитку людства, що активно впроваджуються в суспільну свідомість, з точки зору християнського суспільного вчення, їхнього адекватного відображення в релігійній свідомості.

Якщо розглянути певні глобалізаційні "пріоритети", стає зрозумілим чи дійсно має християнство можливість перетворення в світову релігію за своєю сутністю, а не за формальними ознаками.

Так, основними тенденціями глобального цивілізаційного розвитку вважають:

– інтенсивну взаємодію і тісну взаємозалежність націй-держав, які утворюють сучасну світову систему;

– поширення демократичних цінностей завдяки посиленню взаємозв'язку і взаємозалежності між країнами світу;

– зростання міжнародних організацій і багатосторонніх механізмів для контролю й забезпечення стандартів безпеки над територіями транснаціональних дій;

– посилення ролі наднаціональних міжнародних організацій за рахунок влади націй-держав, які часом бувають нездатні розв'язувати як внутрішні, так і зовнішньополітичні проблеми [3].

У наведених пріоритетах, а скоріше проблемному полі процесу світової глобалізації роль релігії як соціального регулятору не визначена. Але справа в тому, що будь-яка релігія, навіть світова релігія, що історично виникла як релігія замкненої етнічної меншості (етнонаціональна релігія), має досить суперечливі перспективи в глобальному світі, в поліетнічному суспільстві, оскільки існує досить реальна загроза використання релігії як певного каталізатора соціальних конфліктів. Водночас релігія, що не орієнтується виключно на національні пріоритети, охоплює, як християнство, суспільство поза його соціальної й національної структури, може зберегти свою нормативно-регулятивну функцію. З іншого боку, "нейтральна" щодо національно-етнічного складу держави або суспільства, їх соціальної структури релігія може поступово розшаруватись у прагненні охопити, увібрати в себе традиційні для даного суспільства культурні зразки і суттєво змінити свою форму та зміст.

Особливо гостро цей процес відчувається, коли релігійна свідомість не враховує особливостей соціальної структури суспільства, тенденцій та перспектив його розвитку. Глобальний світ викликає до життя кризу суспільної свідомості, у релігії – кризову релігійну свідомість. Й виникає питання, чи притаманна світова релігія глобальному світу, чи є їй місце в ньому, особливо з урахуванням сучасних тенденцій до відокремлення вузьких та замкнених псевдо-релігійних новоутворень, що охоплюють інтереси окремих соціальних груп, суспільно деструктивних за своєю суттю.

Світова релігія – це не тільки й не стільки релігія, адептами якої є переважна більшість населення (кількісна демографічна ознака), або релігія яка розповсюджена на значній

території (географічна ознака). Світова релігія – це релігія, яка насамперед містить у собі значний суспільний потенціал, здатна повною мірою реалізовувати всі функції, притаманні релігії, не викликаючи соціальних конфліктів; яка дає можливість вирішувати проблеми соціального буття людини, знімати гострі протиріччя суспільного розвитку. Тобто відображує в собі певною мірою універсальні ідеї людського буття, ідеї самоцінності буття особистості, ціллю якого є перетворення світу в його спасінні через індивідуальне спасіння, шлях до якого ґрунтується на побудові уніфікованого суспільства, в якому релігія є не потенціальним каталізатором суспільного конфлікту, а навпаки – практичною цариною мирного співіснування.

І якщо на думку Ф.Фукуями, підстав вважати сучасний світ більш однорідним та уніфікованим немає [4], то вести мову про уніфікацію догматично-однорідної системи релігійних поглядів є не тільки необхідно, а й досить важливо. Оскільки уніфікація (або ж уніфікованість) релігії є однією з базових площин глобалізації, сферою зняття міжцивілазційних, міжкультурних та міжнаціональних протиріч суспільного розвитку. Протистояння міжрелігійне та міжконфесійне є більш глибоким та трагічним за своїми наслідками, ніж політико-ідеологічне, як вважає Ф.Фукуяма. Хоча на практиці вони досить часто тісно переплітаються й вичленити, відділити одне від одного дуже складно, особливо в умовах зміни типу суспільних відносин. Тобто постає також складне питання відповідності релігії конкретному типу суспільних відносин, вирішення якого не є однозначним а ні в сфері богословської, а ні в сфері філософсько-теоретичної мислі. Оскільки, справедливим є те, що "будь-яка історія релігії, що абстрагується від матеріального базису (активне відношення людини до природи, безпосередній процес виробництва життя людини, суспільних умов її життя, наслідком чого є духовні уявлення), є некритичною" [2, 383]. І слід додати, що не тільки історія релігії, а власне сама релігія як жива практика, як реальна форма духовного буття, що залишається там, де дійсно зруйновані аксіологічні пріоритети і орієнтири; там, де відбувається крушіння надій, очікувань, онтологічних цілей та сенсу; навіть там, де не просто зіштовхуються цивілізації, а "злом епох" – залишається релігія.

Критичне осмислення процесів суспільного розвитку, критика суспільства загалом (до речі, як і релігії) є на практиці досить "героїчним вчинком". Розуміючи це, у передмові до першого видання "Капіталу" К.Маркс з певною мірою іронії зазначав, що в наші дні сам атеїзм являє собою culpa levis (незначний гріх) порівняно з критикою традиційних відносин власності [2, 10].

І навіть притаманні марксизму атеїстичні погляди не є перепоною у визначенні суспільної значимості релігії. Тим більш критичне мислення (у тому числі й у формі атеїзму) є необхідним в аналізі будь-яких феноменів суспільного буття та форм суспільної свідомості. Оскільки кризова релігійна свідомість – це деструктивна свідомість, яка гірше, ніж атеїзм: вона є шляхом від самозаперечення до повного нігілізму, вона руйнує особистість. Так, К. Маркс зазначав, що для суспільства товаровиробників, всезагальне суспільне виробниче відношення якого міститься в тому, що виробники відносяться тут до своїх продуктів як до товарів, тобто як до вартостей, і в цій речовій формі приватні їх роботи відносяться один до одного як однакова людська праця, – для такого суспільства християнство з його культом абстрактної людини, особливо в своїх буржуазних різновидах, якими є протестантизм, деїзм тощо, є формою релігії, що найбільш підходить [2, 89].

При цьому повинно йтися не тільки про конкретну релігію, що є найбільш адекватною даному типу суспільних відносин. Як справедливо зазначають дослідники, релігійний комплекс завжди прагнув більш-менш адекватно відображати фактичну ситуацію у суспільстві, узгоджувати свою діяльність з потребами тих соціальних змін, які відбулися в соціумі. Саме така здатність пристосовуватися до життя, вміння витлумачувати нові факти у релігійному контексті і зумовило його високий адаптаційний потенціал [1]. Але слід вказати, що змінюється

лише приватна богословська думка, а догматична, літургійна тощо основа християнства (наприклад, у формі православ'я або католицизму) залишається незмінною, принаймні в рамках канону. При цьому здатність до адаптації, до стрімких змін умов суспільного буття виражається в розвитку християнської апологетики, що має одну з визначальних ролей в історії християнства (починаючи з перших сторіч його існування й закінчуючи сьогоденням) водночас і як механізм адаптації, і як механізм захисту та збереження основи віровчення в його канонічній цілісності та повноті. Саме здатність діяти в певною мірою умовних рамках канону визначає гнучкість християнського вчення, адже навіть при всій чіткої закріпленості та незмінності догмата залишається досить широке поле для богословської думки.

Й тому коли дослідники вважають, що православ'я, побоюючись, що активна участь його віруючих у суспільному житті може призвести до втрати церквою власної ідентичності, стоїть на позиції збереження середньовічного статус-кво, підкріплюючи свою тему висловлюванням А.Осіпова про те, що діяльність церкви по вирішенню світсько-мирських проблем є однією з найнебезпечніших внутрішніх хвороб православної церкви, найнебезпечнішим в якій є її виправдання як необхідного етапу на шляху відродження Церкви [1], вони, на нашу думку, не зовсім правильно відображують реальний стан релігійно-церковного життя. Оскільки одним з найважливіших завдань Церкви є вирішення духовних проблем суспільства і особистості, формування відповідного релігійного світогляду та конфесійно-релігійної свідомості, але при цьому завдання релігії мають зовсім інший зміст – він значно ширший та глибший, оскільки має уніфікований характер.

Глобалізація привносить у християнство винятковий секулярний дух, тому християнство в цілому сприймається з точки зору конкретного глобалістського світогляду та світського мислення, навіть якщо людині притаманна релігійна свідомість. Але якщо припустити, що глобалізація дійсно пов'язана з особливою увагою до загальносвітових проблем, то християнство з його загальносвітовим характером підходу до проблем суспільства, держави, особистості є за кінцевим рахунком не тільки світовою, але саме глобальною релігією. Подібна парадоксальна суперечність між релігійним та світським, яку намагається зняти глобалізація, об'єктивно існує не тільки на рівні духовної культури, але й на рівні матеріальної. Події останніх років свідчать про намагання вирішити саме матеріальні проблеми суспільного розвитку в рамках глобалізації за допомогою розмивання або стирання національних, культурних і релігійних особливостей тих або інших соціальних спільнот.

Християнській глобалізм – це не просто всесвітність християнської релігії, це – вселенськість християнства, що має універсальний характер, в якій стираються грані між націями, етнічнообмеженими і самозамкненими культурами, в якій немає цивілізаційних відмінностей, в якій пріоритети держави відходять на другій план порівняно з пріоритетами особистості поряд з одночасним прийняттям усіх національно-традиційних культурних особливостей.

Дійсність розкриває просту річ – задоволення інтересів безликого "світового співтовариства", які представляють окремі трансконтинентальні мега-утворення, що намагаються впливати на геополітику, аж ніяк не відображає інтереси окремої особистості. При цьому економічні, соціально-політичні і культурні процеси суспільного розвитку, що мають об'єктивно-історичний характер, ґрунтуються зовсім не на морально-етичних настановах – ні релігійних, ні атеїстичних. Але якщо універсалізація економіки, ймовірно, річ і здійсненна (хоча б теоретично) в якійсь історичній перспективі, то універсалізація національно-культурних традицій не тільки неможлива, а й небезпечна, оскільки може звести глобалізацію до глобального конфлікту, до загального колапсу, що досить наочно продемонструвало поліетнічне радянське суспільство, яке підтримувала ідеологія універсальних атеїстично-матеріалістичних цінностей та гуманізму, ідеологічного гуманізму – абстрактно-теоретичного та декларативного.

Світова глобалізація досить схожа на "християнський" глобалізм – своїм відношенням до людини, своїм гуманізмом тощо. Але ця схожість лише зовнішня, термінологічна, не більше.

Література

1. Виговський Л.А. Постмодерн як чинник трансформації функціональності релігійного комплексу // Мультиверсум. Філософський альманах: Зб. наук. праць / Вип. 42. – К., 2004. – С. 134–142.
2. Маркс. К. Капитал. Критика политической экономии. Процесс производства капитала. – М.: Политиздат, 1988. – Т. 1. – Кн. 1. – 891 с.
3. Основи демократії: Навч. посібн. / За заг. ред. А.Колодій. – К., 2002. – 684 с.
4. Фукуяма Ф. Великий разрыв. – М.: АСТ, 2004. – 480 с.

Костянтин Костянтинович Ляшев
аспірант Державної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФОРМАЛЬНИХ І ЗМІСТОВНИХ ПОКАЗНИКІВ У ТВОРАХ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА: результати соціально-психологічного дослідження творів сучасного українського живопису

Твір образотворчого мистецтва – як об'єкт вивчення – давно привертає дослідницьку увагу різних галузей наукового знання. Під специфічним предметним кутом зору твори мистецтва аналізуються методами психології, антропології, культурології, соціології, а також природознавчими науками – хімією, фізикою, фізіологією.

Професійний інтерес автора даної публікації (як художника і соціолога) актуалізував потребу дослідити особливості презентації живописних творів у сучасному українському мистецтві. Автором була розроблена система показників інтерпретації творів живопису на основі їх формальних (колір, колорит, форма, техніка, фактура поверхні, розмір роботи, композиція, характер зображення) і змістовних (жанр, сюжет) складових.

Мета статті – презентувати результати емпіричного соціально-психологічного дослідження живописних творів українських митців на основі формальних і змістовних показників. Щодо передісторії практики таких досліджень, то варто зазначити, що проблематиці інтерпретації творів живопису присвячені наукові розробки і дослідження (які вже набули статусу класичних) соціологів В.Фріче, П.Сорокіна. У сучасній практиці заслуговують на увагу мистецтвознавчі дослідження в руслі використання кількісних методів В.Петрова та ін. В основу нашого дослідження покладено методичні розробки в галузі соціологічного вивчення творів образотворчого мистецтва П.Сорокіна, В.Фріче і психологічні методики вивчення взаємозв'язку емоцій і кольору М.Люшера.

В.М. Фріче в 20-х роках XX ст. заклав концептуальну основу для історико-соціологічного аналізу пластичних і кольорових домінант у творах мистецтва [1]. Основна ідея підходу В.М.Фріче полягала в обґрунтуванні взаємозв'язку змісту значення кольору й інших формальних показників у творі мистецтва та соціального контексту. Досліджуючи кольорові і пластичні пріоритети в різних епохах на прикладі творів живопису В.Фріче обґрунтовує феномен домінантності певних кольорів і пластичних форм, зумовлену відповідним станом соціального розвитку і впливом особливостей соціального замовлення на кшталт "мистецтво шукає мову свого часу; відповідно, колір і пластика в живописі та історичний час є взаємопов'язаними категоріями. Основні викладки концепції В.Фріче ґрунтуються на змістовному аналізі емпі-

© Ляшев К. К., 2007

ричного матеріалу – творів образотворчого мистецтва різних історичних контекстів – і мають пояснювальний потенціал у ракурсі соціокультурної і психологічної детермінації кольорово-фігуративного змісту творів мистецтва [1].

П.Сорокіну належить новаторство в соціології у дослідженні творів образотворчого мистецтва кількісними соціологічними методами. Так, аналізуючи особливості соціокультурної динаміки і обґрунтовуючи поступову зміну ідеаційної, ідеалістичної і чуттєвої форм мистецтв, він провів емпіричне соціологічне дослідження, під час якого були проаналізовані більш ніж сотні тисяч картин і скульптур восьми провідних європейських країн з початку середньовіччя до 1930 р. Для кількісного аналізу творів мистецтва він розробив такі показники: світські і релігійні сюжети в картинах; стилі: візуальний (чуттєвий), ідеалістичний (символічний, формальний), експресіоністичний, змішаний; теми: пейзаж, портрет, жанр, еротика [4]. Виходячи з професійної орієнтації автора статті, слід зазначити, що система емпіричних показників, презентована П.Сорокіним, неповно відображає специфіку творів образотворчого мистецтва і, відповідно, обмежує їх інтерпретацію. Адже мистецтво, творчий акт уособлює в собі особливості взаємодії внутрішніх художніх і соціальних факторів свого розвитку. Наприклад, сюжет не може ставати домінантою у поясненні трансформацій форм картини. Наведемо з цього приводу висловлювання відомих митців. П.Синьяк з приводу сюжету картини і сюжету живопису висловився так: “В будь-якому творі, написаному, намальованому, гравірованому, орнаментованому, є два сюжети, що поєднуються в різних пропорціях. Література, історія, географія, почуття – все, що не є пластикою, – складає сюжет картини. Художній замисел, технічні засоби вічні, але постійно змінювані способи виразу – все, що є пластикою, – складають сюжет живопису. Сюжет картини має не більше естетичного значення, ніж назва картини; важливо лише, як сюжет картини переданий. В живописний сюжет входять всі естетичні і пластичні сили: розташування, гармонії, матеріалу, які дають змогу реалізувати – з примарних реальностей чи уявлених почуттів, що підказані сюжетом картини, – чудову драму художнього замислу. Самому художнику важливий лише сюжет живопису: ним він виражає свою творчу волю. Сюжет картини впливає лише на тих, хто не здатний емоційно сприймати живопис. Чим менш глядач чутливий до естетичного вираження чи до техніки живопису, тим він більш чутливий до сюжету. Для більшості недільних відвідувачів музеїв сюжет – це все. Наше суспільство, відмовляючи масам в освіті, нав’язує їм це підкорення сюжету. Ті, хто тремтить від хвилювання перед посмішкою Джоконди, хто чує дзвін дзвону при вигляді “Анжелюса” чи шум моря і вітру в марінах Клода Моне, ті утворюють особливу категорію людей, безнадійно нечутливих до гармоній ліній і кольорів. Інші жертви невігластва – це ті, хто бажають побачити в живописі купу речей, про які художник і не міркував: гуманність, чуттєвість, ніжність тощо” [3, 224].

Заслуговує уваги висловлювання В.І. Сурікова на захист творчості П.Пікассо, коли він разом із М.Волошиним відвідував галерею С.І.Щукіна і почув критику відвідувачів на адресу митця. “Зовсім це не так страшно, – коментує В.Суріков негативне сприйняття відвідувачами творів Пікассо. – Справжній художник саме так повинен композицію починати: прямими кутами і загальними мазками. А Пікассо лише на цьому зупинитися бажає, щоб сильніше сила виразу була. Це для великої публіки страшно. А художнику дуже зрозуміло” [5, 189].

Відтак, можна зробити висновок про складну структуру інтерпретації творів живопису. Тут мають значення кольорові домінанти, колорит, форма, техніка і фактура поверхні, розмір роботи, жанр, сюжет живопису, композиція і контекст створення картини. На основі означених показників автором дослідження розроблено основні категорії аналізу для кількісного дослідження творів живопису сучасних українських митців: формальні – кольорові домінанти (обиралися основні спектральні кольори), колорит, форма, техніка, фактура поверхні, розмір роботи композиція, характер зображення; змістовні – жанр, сюжет (див. табл. 1).

Об'єктом нашого соціально-психологічного дослідження є художні твори українських митців. Вибірку складають три всеукраїнські живописні каталоги. Вибірка формувалася за принципом відмінності випадків. Виходимо з того припущення, що будь-який каталог творів живопису презентує специфічне живописне поле, і така презентація залежить безпосередньо від мети створення і цільової аудиторії мистецтва. Відтак нами було обрано три художні каталоги:

1. Каталог "Мистецтво і бізнес в контрактовому будинку", виставка "Київ і киявляни" (21 жовтня 2005 р.), куратор виставки – А.Кузьянц, презентація торгово-фінансового банку "Контракт". Класифікуємо дане видання як презентаційно-комерційне. В ньому презентовано 23 живописні роботи.

2. Каталог "Сучасне мистецтво України" (2000 р.), проект "Мистецтво України XX століття", генеральний координатор проекту – мистецтвознавець Тамара Лі. Презентовано 42 роботи (13 художників). Презентаційне видання.

3. Каталог "Всеукраїнське трієнале живопису" (Київ, 1998 р., НСХУ). Професійно-інституційне видання. 232 художні роботи (232 художника).

Усього 297 творів мистецтва (267 художників).

Аналіз живописних творів на основі означених формальних і змістовних показників дав змогу отримати такі результати (див. табл. 1).

Таблиця 1

Категорії аналізу кількісного дослідження творів живопису сучасних українських митців

Тип видання	Презентаційно-комерційне	Презентаційне видання	Професійно-інституційне видання
Назва видання / показники	Каталог "Мистецтво і бізнес в контрактовому будинку", виставка "Київ і киявляни"	Каталог "Сучасне мистецтво України" (2000р.), проект "Мистецтво України XX століття"	Каталог "Всеукраїнське трієнале живопису" (Київ-98 р., НСХУ)
Колір			
Червоний	7,4%[1]	54,7%	10,3%
Жовтий	4,4%	47,6%	3,4%
Зелений	39%	45,2%	9,4%
Синій	17,4%	66,6%	10,7%
Фіолетовий	26%	14,2%	6%
Коричневий	43,5%	35,1%	38%
Чорний	17,4%	59,5%	17,2%
Білий	34%	54,7%	21,5%
Сірий	8,7%	14,2%	30,1%
Кольори металу (золотий, срібний)	–	–	–
Колорит (бінарні опозиції)			
Контрастний	69,5%	47,6%	12%
Наближений	21,7%	16,6%	43%
Напружений	8,7%	5,7%	16%
Анемічний (депресивний)	–	7,1%	22%

[1] За 100% приймається розподіл показника в межах однієї підвибірки (мистецького каталогу).

Теплий	65,3%	26,1%	39%
Холодний	8,7%	31%	15%
Світлий	47,8%	45,2%	8%
Темний	–	14,2%	24%
Монохромний	26%	19%	43%
Поліхромний	74%	81%	57%
Форма			
Живописність	52,2%	58%	46%
Лінійність	30,4%	42%	32%
Експресія	13%	58%	8,5%
Статика	87%	42%	42%
Техніка, фактура поверхні			
Фактурність	52,2%	43%	34%
Гладкість	30,4%	43%	46%
Комбінована	17,4%	14%	20%
Розмір роботи			
Маленький (до 50 см)	–	–	–
Середній (від 50 до 100 см)	78,3%	54,76%	49%
Великий (від 100 см)	21,7%	35,7%	44%
Жанр			
Натюрморт	8,7%	9,5%	7%
Пейзаж	43,5%	16,7%	20%
Портрет	21,7%	9,5%	19%
Композиція	26%	64,3%	54%
Сюжет			
Натуралістичний	69,5%	19%	32%
Символічний	13%	30%	17%
Фантастичний	4,4%	23,8%	12%
Абстрактний	4,4%	26%	17%
Фольклор	–	4,7%	9%
Кітч	–	2,3%	
Містичний	–	16,6%	8%
Релігійний	8,7%	4,7%	5%
Композиція			
Природно натуралістична	30%	26,2%	33,6%
Сконструйована	70%	73,8%	66,4%
Характер зображення			
Плоскісний	69,5%	73,8%	69%
Об’ємний	30,5%	26,2%	31%

На основі отриманих даних ми можемо надати соціально-психологічну характеристику формальних і змістовних домінант в картинах, презентованих у різних каталогах. Слід зазначити, що в даному разі ми не будемо подавати мистецтвознавче пояснення творів мистецтва, здійснювати оцінку індивідуальних і естетичних характеристик авторів. Валідність методики дає змогу лише охарактеризувати загальний соціально-психологічний і емоційний фон створення живописних картин, виявити контекст живописної творчості, як він впливає на форми і змістовні домінанти в картинах. Аналіз будемо здійснювати в кожній підгрупі об’єктів у межах каталогів. А потім узагальнимо і порівняємо результати.

Соціально-психологічна характеристика кольорових домінант картин в каталозі "Всеукраїнське трієнале живопису" (Київ–98 р., НСХУ).

Психологічний контекст у каталозі відзначається превалюванням таких емоційно-психологічних станів, як виснаження, потреба у спокої, розумінні і увазі, конформізм, відчуття нереалізованості власних творчих ідеалів, фіксована тривога, замкненість у спілкуванні внаслідок розчарування, сепаратистське самоствердження і захисна зверхність, почуття страху. Слід зазначити, що соціально-психологічна характеристика кольорових домінант у всіх випадках підтверджується рештою показників – пластичних величин і живописним сюжетом. У цьому каталозі в роботах превалюють такі пластичні і сюжетні величини: за колоритом – зближений, анемічний (депресивний), теплий, темний; за формою – живописність і статика, за технікою і фактурою поверхні – гладкість, за жанром – композиція, сюжет – натуралістичний, композиція – сконструйована, характер зображення – плоскісний (див. табл. 1).

Слід зазначити, що каталог "Всеукраїнське трієнале живопису" представляє собою всеукраїнську виставку. Перед організаторами і оргкомітетом трієнале стояло завдання якомога повно презентувати живописне мистецтво в Україні. Відбір робіт проводився професійними художниками, мистецтвознавцями, функціонерами спілки художників. Автор картини подавав на комісію 4 слайда з різними роботами, і один з них обирався для презентації. Тому, коли ми робимо висновки стосовно кольорових домінант картин, презентованих в даному каталозі, ми враховуємо корпоративний і інституційний фон живописної творчості. .

Соціально-психологічна характеристика кольорових домінант картин в каталозі "Мистецтво і бізнес в контрактовому будинку", виставка "Київ і кієвляни".

Серед основних психологічних станів слід виділити*:* почуття задоволення, потурання власним бажанням, схильність до комфорту. Водночас простежується емоційна загальмованість, схильність до компромісів, емоційні стреси призводять до розчарування і відчуття страху перед безперспективністю, присутнє бажання близького спілкування з людьми і можливостей вільного творчого розвитку. Внаслідок чого проявляється контролююча активність і намагання покращити уявлення про себе в інших. В картинах превалюють такі пластичні величини: за колоритом – контрастний, теплий, світлий, за формою – живописність і статика, за технікою – фактурність, за жанром – пейзаж, композиція – сконструйована, за сюжетом – натуралістичний, характер зображення – плоскісний. Така характеристика зумовлена комерційно-презентаційним характером видання (див. табл.1).

Соціально-психологічна характеристика кольорових домінант картин в каталозі "Сучасне мистецтво України" (2000р.), проект "Мистецтво України XX століття".

Основні психологічні стани: потреба в спокої, внутрішній протест, непостійність, націленість на зовнішнє, відчуття того, що з існуючими труднощами не справитися, тому слід використовувати обставини як вони є. Присутнє відчуття нереалізованості творчих і життєвих ідеалів, емоційна активність, потреба у стабільному становищі. В картинах превалюють такі пластичні величини: за колоритом – напружений, контрастний, холодний, світлий, поліхромний, за формою – живописність, експресія, за технікою – фактурність, гладкість, за жанром – композиція, пейзаж, композиція – сконструйована, за сюжетом – символічний, абстрактний, характер зображення – плоскісний (див. табл. 1).

Наведені результати підтверджують наше припущення щодо відмінностей у презентації живописного поля в різних мистецьких каталогах, що зумовлено метою створення і цільовою аудиторією мистецтва. Так презентаційне і комерційно-презентаційне видання суттєво відрізняється за соціально-психологічним фоном від професійно-інституційного. Психологічний фон у каталозі "Всеукраїнське трієнале живопису" можемо визначити через емоційний стан втомленості, в каталозі "Мистецтво і бізнес в контрактовому будинку" – через стан гедонізму, в каталозі "Сучасне мистецтво України" – у напруженості.

Якщо спробувати виділити загальні ознаки для проаналізованих мистецьких каталогів, то по-перше, це буде психологічний стан розчарування у власних ідеалах, по-друге, присутність живописності як пластичної величини в картині. Утім, попри всі об'єктивні і суб'єктивні причини незадоволеності, напруженості, втомленості, митець залишається митцем і намагається відстоювати свої естетичні ідеали живописною формою.

Проведене дослідження дає можливість зробити висновок, що запропонована методика (система розроблених показників аналізу творів мистецтва) має потенціал для пояснення соціально-психологічного фону створення живописної картини, здійснення узагальнень щодо соціального контексту творчої діяльності, наприклад, атмосфери взаємодії в творчому союзі тощо. На нашу думку, такого плану дослідження є перспективними для подальшого вивчення особливостей розвитку сфери образотворчого мистецтва в Україні, комплексного представлення основного класу проблем, що супроводжують творчий процес і особливості мистецької комунікації.

Література

1. Ляшев К. Смислове звучання кольору в історичному контексті і на рівні соціальної структури (на матеріалах змістовного аналізу творів живопису) // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб. наук. праць. Вип. XV. – К.: Міленіум, 2005. – С.33–38.

2. Петров В. М. Количественные методы в искусствознании: Уч. пос. – М., 2004. – 432 с.

3. Сера Ж., Синьяк П. Письма, дневники, литературное наследие. Воспоминания современников / Сост., вступит. статья и примеч. К.Г. Богемский, пер. с. франц. Е.Р. Киассон и Г.С. Верейского. – М., 1976.

4. Сорокин П. Социальная и культурная динамика. – СПб.: РХГИ, 2000.

5. Суриков В.И. Письма, воспоминания о художнике / Вступительные статьи Н.А. Радзимовской, С.Н. Гольдштейн. Составление и комментарии Н.А. и З.А. Радзимовских, С.Н. Гольдштейн. – Л., 1977.

Дмитро Васильович Цолін
аспірант Національного університету
"Острозька Академія"

ОБРАЗ БОЖИЙ: БІБЛІЙНЕ ТА ЕЛЛІНІСТИЧНЕ РОЗУМІННЯ

Вивчення історії раннього християнства в XX ст. зазнало певних методологічних змін: окрім традиційного підходу до християнства як універсальної, вселенської релігії, що з самого початку свого існування протистояла іудаїзму та обрала „елліністичний" культурологічний ґрунт, утвердився напрямок, що досліджує „східне" коріння цієї світової релігії. Праці численних протестантських та католицьких теологів стали більше уваги приділяти саме іудейському корінню раннього християнства. З цією метою, окрім давньоєврейського тексту Старого Заповіту, інтенсивному вивченню було піддано арамеомовну літературу доби пізньої античності, зокрема таргуми (арамейські парафрази Біблії) та Талмуд. Основним мотивом нового повороту у вивченні раннього християнства стало усвідомлення того факту, що на світогляд, а також понятійний та термінологічний апарат Нового Заповіту значно вплинув саме іудейський етнорелігійний фон.

Зрештою, було визнано, що грецька мова, якою було написано більшість писань ранніх християн, виконувала роль інструменту для передачі давньоєврейських та арамейських термінів,

© Цолін Д. В., 2007

тому значення багатьох слів та висловів треба шукати не в літературній та філософській спадщині античності, а в надбаннях іудаїзму. Тобто лексичний апарат новозаповітних текстів не можна вивчати, спираючись лише на значення слів у класичній давньогрецькій мові. Так само релігійний світогляд раннього християнства не може бути об'єктивно оцінений, якщо шукати витоки того чи іншого поняття та уявлення в елліністичній культурі та філософії. Однобокий підхід часто призводить до неправильних асоціацій, а відтак – до хибних уявлень про природу раннього християнства.

Однією з проблем цього плану є розуміння *христології* – вчення про Ісуса, Сина Божого, що є головною відмінною рисою християнської теології. В цій статті ми маємо намір розглянути лише один аспект цієї великої теми, а саме: концепцію Ісуса як „образу Божого" (ἐικών τοῦ θεοῦ)[1]. Ми зосередимося здебільшого на уривку з Послання Павла до Колосян: „Який [Ісус] є образ Бога невидимого, первісток всього створіння" (1:15). Саме ця ідея пізніше була покладена в основу уявлення про Ісуса як „єдиносущного" (ὁμοούσιος) з Богом та була одним з головних чинників формування догмату Трійці на Першому Нікейському соборі (325 р.). З іншого боку, в VIII ст. поняття про „образ Божий", розроблене Іоанном Дамаскіном, стало одним з базових постулатів у апології вшанування ікон.

Метою цієї статті не є аналіз історії формування традиційних доктрин християнської Церкви. Ми маємо на меті дослідити значення згаданого вислову в контексті Біблії, а також в сучасних ранньому християнству релігійних та філософських творах[2]. Тобто характер нашого дослідження герменевтичний. Через те, що аналогічний вислів неодноразово зустрічається і в семітських джерелах[3], і в елліністичних, ми зробимо детальний аналіз його значення в обох групах текстів. Згідно з відомим правилом герменевтики, висновок про те, якому значенню віддати перевагу, треба зробити на основі контекстуального аналізу уривків з Нового Заповіту.

Основним „семітським" джерелом, окрім Старого Заповіту, для нас будуть *таргуми*, оскільки вони відображають іудейську традицію тлумачення біблійних текстів, сучасну ранньому християнству. Таргуми були створені в період I ст. до н.е. – V ст. н.е. Ці арамейські переклади мали насамперед літургійне призначення: вони дублювали читання Тори (давньоєврейською мовою) в синагозі на загальнодоступній в той час арамейській мові. Треба зазначити, що давньоєврейська мова в той час не була забута (свідоцтво тому – текст Мішни[4]), а арамейська, як і сирійська, була мовою проповіді. Керигматична функція арамейської мови була зумовлена її особливим статусом більше, ніж гіпотетичним фактом її забуття. Арамейська була офіційною мовою перської держави Ахеменідів (VI–IV ст. до н. е.) при тому, що перська – мова завойовників – так і не стала виконувати функції офіційної мови. Арамейською писали царські укази, вели документацію, спілкувалися представники різних народів, а тому ця традиційна функція „тлумачення" збереглася за нею і після падіння держави Ахеменідів.

Ця особливість вживання арамейської мови і зумовила специфіку таргумів: наявність багатьох вставок, ремарок, пояснень риторичного характеру. Як відмічає Арчибальд Дафф, таргуми були пам'яткою стародавньою проповідницької традиції, оскільки проповіді в той час промовлялись арамейською або сирійською мовами [10, 209–210]. Зауважимо, що проповідь у ті часи була прив'язана до біблійного тексту і являла собою, здебільшого, коментар на нього.

Давньогрецькі тексти будуть охоплювати широкий часовий діапазон від філософів до-Сократівського періоду аж до неоплатонізму.

„Образ Божий": основні концептуальні характеристики в монотеїзмі та політеїзмі. Цей короткий розділ має на меті дати загальну характеристику поняття „образу" взагалі і „образу божества" зокрема в семітській та елліністичній культурі. Проте зауважимо, що під *семітською* культурою ми розуміємо в даному випадку не всю сукупність семітських цивілізацій (Аккад, Вавилон, Ассирія, Арам, Аравія), а конкретно культуру давньоєврейську, що завдяки відмінній монотеїстичній релігійній концепції сформувала самобутній світогляд. Його

особливість полягала не лише в тому, що проголошується віра в єдиного Бога на противагу багатьом божествам язичницького пантеону, вона полягала в особливому уявленні про світ, яке відобразилось в мистецтві, зокрема в концепції образу божества.

Коротко представляючи цю концепцію, ми повинні показати відмінність у світосприйманні монотеїзму та політеїзму. В біблійних текстах, що створювалися в період між XIII[5] та IV ст. до н.е., поняття „всесвіт" і „вічність" позначаються одним словом – *'олам* (עולם/*'ôlām*). На відміну від політеїстичного світогляду, стародавні євреї сприймали історію світу і людства *лінійно*, тобто як таку, яка має початок і йде до певної мети (кінця). Кінець людської історії сприймався як початок Царства Бога, яке буде позбавлене звичного плину подій (з катаклізмами, смертю, війнами, потрясіннями), тобто має характеристику гармонійної вічності. Уявлення про одвічну боротьбу доброго і злого начал тут відсутнє: теперішній *'олам* прямує до *'оламу* вічного, і все відбувається з волі Ягве (єдиний Бог Ізраїлю), без боротьби двох начал. Інакше кажучи, всесвіт мав для стародавнього єврея-монотеїста більше *часову характеристику*, ніж просторову. Звідси унікальний акцент старозаповітної теології на історію як на головний спосіб прояву діянь Ягве в той час, коли стародавні цивілізації не мали власних історичних концепцій[6].

На відміну від монотеїстичного світогляду, будь-який політеїзм, включаючи давньогрецький, бачив світову історію *циклічною*: вона повторюється з покоління у покоління, і так буде завжди. Вона не має певної мети, а самі божества своєю боротьбою спричиняють її мінливий характер. Ідею циклічності руху всесвіту язичницькі народи взяли з природного циклу (весна-літо-осінь-зима) та зі спостережень за рухом небесних світил. Тому всесвіт сприймався в характеристиці *простору*. Давньогрецьке слово для позначення всесвіту – κόσμος – первинно означає „краса", „порядок". Участь в історії сприймається не як поступ до есхатологічного майбутнього, а як вираження себе у просторі, формі [7, 258–259.]. Слід зауважити також, що семітські міфологічні системи мають подібну структуру світогляду.

Ці різні світоглядні основи сформували відповідно два протилежні підходи до розуміння образу – як мистецького, так і релігійного. Грецька культура і філософія є найдовершенішим, класичним зразком світогляду язичницького, що згодом вийшов за рамки релігійності як такої. Як зауважує І. Тантлевський, „стародавній грек – це споглядач, що сприймає світ цілісно, передусім як статичну просторову структуру... Звідси і та особлива перевага, яку елліни віддавали пластичним видам мистецтва – архітектурі і скульптурі, витвори яких можна споглядати. Навіть давньогрецька релігія, філософія, математика, фізика, астрономія – „культурні і дотичні", а поезія „пластична" [7, 259; 4, 82].

Отже, головним принципом давньогрецької літератури, що утворює структуру твору, був опис, або так званий *екфрасис* [1, 225; 2, 23–44]. Біблійній же розповіді цей принцип був зовсім чужий: описам в старозаповітних текстах приділяється мало уваги, тут більше зосередженості на стосунках людини з Богом, душевний стан, психологізм ситуації [11, 3-8]. Стосовно ж образу божества це означало, що для стародавнього грека просторове його вираження – у *видимій формі* (звідси класична грецька скульптура) – мало важливе значення або ж розглядалось як *еманація* (випромінювання) форми божества.

Для давньоєврейського ж світогляду образ Бога означав *Його втручання, з'явлення Його присутності*, сили, величі, втручання, яке не пов'язувалось з красою та естетичною вишуканістю теофанії. Згадаємо хоча б сцени богоявлення в Старому Заповіті: палаючий терновий кущ (Вих.3), стовп хмари та вогню (Вих. 14), голос з середини хмари та вогню (Вих.19-20). Навіть коли богоявлення пов'язане з антропоморфізмами (як в розповіді про прихід трьох „мужів" до Авраама – Бут.18), воно повністю позбавлене опису зовнішності Того, Хто з'явився, адже важливий не видимий образ, а та звістка, які Він приніс, Його слова та дії [11, 2–9].

Деякі дослідники підкреслюють, що така тенденція в розкритті поняття образу божества існувала і в інших семіто-хамітських культурах Єгипту та Месопотамії. Зокрема, в Єгипті, говорячи про божество, священні тексти не зосереджують уваги на те, *як воно виглядає*, а на його якостях та атрибутах. Проте варто зауважити, що у вказаних культурах традиція зображувати божество в живописі і скульптурі була дуже розвинутою, а тому література лише доповнювала концепцію божества розповіддю про його атрибути, не повторюючи того, що було виражено іншими видами мистецтва – візуального образу. В давньоєврейському монотеїзмі ж зображувати Бога в живописі, скульптурі чи інших видах мистецтва суворо заборонялось, звідси – особлива концепція божественного образу як такого. Образ Бога можна було зображувати лише *словесно*, тому стародавні євреї віддавали перевагу таким видам мистецтва, як поезія, музика, спів: „Співом та музикою славив стародавній єврей Ягве. Греки споруджували своїм богам храми і статуї" [3, 24].

Образ Божий в Старому Заповіті та таргумах. Сам вислів „образ Бога" зустрічається в давньоєврейському тексті Біблії дуже рідко. Натомість, треба зауважити, що слово „образ" вживається тут здебільшого в негативному значенні: „ідол", „бовван". Таке ставлення до поняття "образ" цілком зрозуміле: один з постулатів монотеїзму – заборона робити будь які зображення Бога. Втім, декілька разів воно зустрічається стосовно Ягве. Ми розглянемо ці тексти, але спочатку наведемо основні давньоєврейські терміни, що позначають *образ*.

Целем צלם/*tzelem* – „образ", „ідол", „зображення". Лише один раз вживається стосовно людини як „образу Бога" (Бут.1:26), у більшості випадків позначає ідолів (Чис. 33:52; 1 Сам. 6:5; 2 Цар. 11:18; Єзек. 23:14). В десяти випадках це слово позначає фізичне відображення чогось, в двох випадках – абстрактне поняття[7]. В такому ж значенні слово вживається в аккадській (*tzalmu*) та арамейській (*tzelem*) мовах.

Демут דמות/*dəmûth* – „зразок", „форма", „образ", „подібність". Також лише один раз використовується для позначення людини як „образу Бога" (Бут.1:26), у більшості випадків позначає ідолів або вигляд якоїсь істоти чи предмету, тобто в такому ж значенні, як і слово *целем*, хоча особливо слід відзначити його вживання у містичних видіннях пророка Єзекіїля (Єзек. 1:5, 26; 8:1; 10:1; 23:15; Іс. 40:18; 2Цар. 16:10; 2Хр. 4:3). В арамейській мові використовується як синонім слова *целем*.

Темуна תמונה/*təmûnāh* – „форма", „образ». Двічі вживається стосовно Бога (Чис. 12:8; Пс.16:15), решта – для позначення ідолів або форми чи вигляду чогось (Вих. 20:4; Втор.4:12-15; Іс. 44:21).

Таке нефіксоване вживання термінів (і стосовно Ягве, і для позначення ідолів) потребує уваги до контексту: слово може вживатись і в конкретному значенні (зображення), і в абстрактному („репрезентація") [12, CD]. Слово „образ" тут може застосовуватись і до зображення в прямому значенні (здебільшого з негативним відтінком), і специфічному словосполученні „образ Божий". Оскільки таких випадків небагато, ми коротко розглянемо кожен з них.

Перший уривок – про створення людини (Бут. 1:26–27). В ньому поєднуються в поетичному паралелізмі два терміни – *целем* і *демут*: „І сказав Бог: „Створімо людину за образом Нашим, за подобою Нашою, і хай панують над морською рибою, і над птаством небесним, і над худобою, і над усею землею, і над усім плазуючим, що плазує по землі". Вислів בצלמנו כדמותנו/*bə-tzalmēnû kə-dəmûthēnû* – „за образом Нашим, за подобою Нашою", як це видно з загального контексту історії Створення в обох її варіантах (Бут. 1:1-2:4а та 2:4б–25), стосується *природи* людини та її *статусу* у створеному Богом світі. Вона має статус представника Бога у світі, її завдання – володарювати над творінням; її природа – це поєднання земного і небесного начал. Вживання слова *целем* з прийменником ב/*bə* (так званний *bet essentiae*), вказує на ідентичність, тобто, що людина створена не „згідно з" образом Божим, а „як" образ Божий [12, CD].

Поєднання в людині Божественного і земного емфатично зображено в другому варіанті історії Створення: „І створив Ягве-Елогім людину з пороху земного. І дихання життя вдихнув у ніздрі її, і стала людина живою душею". Якщо джерелом „душі живої" для тварин, плазунів, риб та птахів були земля і вода (Бут.1:20, 24), то в випадку з людиною цим початком стала *нешама* (נשמה/*nəšamāh*) – „подих" Бога. Саме нешама, з'єднана з „порохом земним", дала початок людині, обумовивши її унікальну природу – поєднання земного і небесного, перебування образу Творця серед творіння. Сутність людини обумовила її особливий статус – володаря світу, або, використовуючи більш пізній фразеологізм, „царя природи". Як підкреслює Е. Куртіс, говорячи про людину, як про „образ і подобу Божу", автор книги Буття мав на увазі не якийсь один її аспект, а цілісно її природу.

Цей особливий статус людини як творіння Божого і представника Небес на землі підкреслено в кількох інших уривках Старого Заповіту, зокрема в книзі Еклезіасту: „Я бачив роботу, що Бог був дав людським синам, щоб трудились над нею, усе Він прегарним зробив свого часу, і вічність поклав їм у серце, хоч не розуміє людина тих діл, що Бог учинив, від початку та аж до кінця..." (3:10–11). Людина створена з „вічністю" (עולם/*'ôlām*) в серці, однак живе в плинному світі. Також Псалом 8-й передає унікальну позицію людини в створеному Богом світі: „А однак учинив Ти його мало меншим від Бога, і славою й величчю Ти коронуєш його! Учинив Ти його володарем творива рук Своїх, все під ноги йому вмістив: худобу дрібну та биків, їх усіх, а також степових звірів диких, птаство небесне та риби морські, і все, що морськими дорогами ходить!".

Отже, „образ і подоба" тут не скільки формальна, візуальна категорія, стільки *субстантивна*. Інший текст, який ми розглянемо, згадує „образ Ягве", який бачив пророк Мойсей: „Говорю Я з ним уста до уст, а не видінням і не загадками, і Образ Ягве (תמונת יהוה/*təmunath yhwh*) він оглядає" (Числ. 12:8). Такий вислів виглядає дещо загадково, оскільки П'ятикнижжя Мойсеєве категорично заперечує будь-який факт споглядання *видимого* „образу Ягве". Сам Ягве говорить до Мойсея про момент зустрічі з ним: „І Він промовив: Ти не зможеш побачити лиця Мого (פני/*pānāy*), бо людина не може побачити Мене і жити" (Вих. 33:20). Так само говориться і про зустріч Мойсея з Богом на горі Синай під час дарування Десяти Заповідей: „І промовляв Ягве до вас із середини огню, голос слів ви чули, та виду (תמונה/*təmûnāh*) ви не бачили, окрім голосу" (Втор. 4:12, 15).

Отже, розуміння образу тут ніяк не може бути візуальним, чи таким, що передає форму божества (біблійний монотеїзм заперечує таку можливість взагалі). Знову-таки, мова йде про *субстантивну присутність* Бога, тобто з'явлення Його природи, Його сутності в надприродний, містичний спосіб. Пізніше, в добу пізньої античності, така зустріч з образом Бога отримає назву *споглядання Шехіни* (єврейське שכינה/*šəkînāh* та арамейське שכינתא/*šəkîntā'* означає „присутність") або *з'явленням слави Ягве* (арамейське כבד דיי/*kabod d-yəyā* чи יקרא דיי/*yəqarā' d-yəyā*). Під цими висловами розуміється не візуальне споглядання образу Ягве, а близьке відчуття Його присутності. В такому значенні цей уривок з книги Чисел тлумачиться в таргумі Єрушалмі II: „Я сам відкрився йому (Мойсею) в кущі, і він побачив образ (דמות/*dəmûth*) Моєї Шехіни". Тобто, „образ" пояснюється тут як особливе, іманентне з'явлення Божественної сутності проте похбавлене елементів візуально окресленої форми.

Такий же смисл вислову „образ Божий" ми знаходимо в книзі Псалмів: „А я в правді побачу обличчя Твоє, і, збудившись, насичусь Твоєю подобою" (Пс. 16:15). Тут в паралельному вірші автор говорить про свій духовний досвід переживання містичної зустрічі з Богом, вживаючи вислови „обличчя Твоє" (פניך/*pāneykhā*) та „подоба Твоя" (תמונתך/*təmûnātekhā*). Ми знаходимо тут відоме протиставлення *образу Божого* як незримого, не обмеженого формою, простором і часом містичного з'явлення присутності Всевишнього *образу як видимій формі предмету*. „Образ Ягве" – лише відображення Його сутності, що не може бути вираження в

будь-якій формі, так само як Слово, а не зображення було найпоширенішою формою одкровення в біблійному монотеїзмі.

Образ божества в античній культурі та філософії. Вчення про образ Божества зароджується в античній філософії як *протидія* примітивному міфологічному світогляду, за яким світ богів є повною аналогією світу людей, а реалії земні – лише проекцією небесної дійсності. Боги в Гомерових „Іліаді" та „Одіссеї" та Гесіодовій „Теогонії" – такі ж люди з „плоті і крові", з таким ж пристрастями і прагненнями, хіба що вони відрізняються лише вищим рівнем „тілесності" та безсмертям. Абстрагований філософський підхід до розуміння світобудови привів до переосмислення традиційного вчення про богів: вони почали сприйматись як образи (ἐίκων, μορφή), що відображають різні аспекти єдиного Першоначала.

Ксенофан (570–478 рр. до н.е.), критикуючи примітивні антропоморфні уявлення стародавніх греків про богів, заперечує, що божество має людиноподібний вигляд, і відкидає ідею його зображення взагалі: „Але смертні вважають, неначе боги народжуються, мають одяг, голос і тілесний образ, як і вони. Але якби воли, коні та леви мали руки і могли ними малювати... то коні зображували б богів схожими на коней, воли ж схожими на волів, і надавали б їм тіла такого роду, який тілесний образ у них самих"[8]. Проте, заперечуючи примітивізм у розумінні образу божества, ми не знаємо, чи мав Ксенофан власну альтернативну його концепцію.

Філософ-матеріаліст Демокріт (460–394 рр. до н.е.) особливу увагу приділяв розвитку концепції образу. За свідченням уривку з Оксирінхського папірусу[9], де наводиться критична оцінка Демокрітового вчення, цей філософ вважав, що „від кожного з предметів, що відображаються (в наших очах) випромінюються витоки, що, являючи собою картини, зручно входять до наших очей" [7, 836]. Стосовно поняття „божество", яке він теж розумів матеріалістично, як більш високу форму матеріальної реальності, то за свідченням Августина, „він називає (божественні сили) „образами" і говорить, що повітря наповнене ними". До того ж, згаданий християнський теолог, що критикує язичницького філософа Демокрита за його спотворене розуміння божества, зауважує, що для останнього „боги – це „образи", що випромінюються від матеріальних тіл. Самі ці образи не є густими тілами, вони, через внутрішньо притаманний їм рух, носяться туди і сюди, проникаючи в душі людей, викликають в них думки про божественну силу"[10]. В своїй матеріалістичній системі Демокрит інколи допускав думку про те, що богом є природа, яка випромінює „образи", що сприймаються нами [7, 836].

Відтак, в античній філософії формується уявлення про образ як *еманацію* Божества, і це поняття протистоїть грубій міфологічній концепції образу бога (богів) як простої зовнішньої форми і тілесності. Так в одному пізньому уривку[11] наводиться думка Сократа і Демокрита, яка підкреслює цю ідею: „Чому у Сократа таке велике шанування імен богів?... Тому що ці слова, є звуковими зображеннями богів, як говорить Демокрит. Ім'я Зевса – символ і звуковий образ творчої субстанції [який з'явився] внаслідок того, що перші люди, які давали назви речам, завдяки своїй винятковій мудрості виразили за допомогою імен внутрішню сутність речей, подібно до того, як визначні скульптори роблять це в своїх зображеннях" [7, 974].

У філософії Платона (428–348 рр. до н.е.) поняття *образ* посідає важливе місце в його вченні про три найважливіші онтологічні субстанції: *єдине*, *розум* та *душу*. Основою будь-якого буття є *єдине*, що саме по собі позбавлене будь-яких ознак, є вищім від буття, відчуття і мислення. В ньому приховані *ейдоси* (ἐίδος) – субстантивні первообрази, ідеї, з яких творяться всі існуючі речі. Цікаво відзначити, що і етимологічно, і понятійно цей термін тісно пов'язаний з поняттям *образ*. Первинне значення грецького слова ἐίδος – „вид", „зовнішність", „краса", „образ". В філософській концепції Платона друга субстанція – *розум* – є світловим породженням *єдиного*, що випромінюється в розумі (νοῦς). Розум – родове узагальнення всіх живих істот, що втілює себе в космосі (κόσμος) – гармонії всесвіту.

Третя субстанція – „світова душа" – об'єднує розум і матеріальний світ, вона відрізняється вічною рухливістю, безсмертям. Душа (ψυχή) поєднує безтілесний і безсмертний розум з тілесним світом прекрасним, гармонічним, пропорційним зв'язком. Індивідуальна душа є лише *образ*, еманація „світової душі" [7, 1169]. Отже, *ейдоси* є випромінюванням *єдиного*, що втілюються в гармонії світобудови і у всіх речах. До того ж, Платон розрізняє образ речі, як зовнішню форму і сукупність проявів, та її сутність, що є незрівнянно кращою. Такий приклад ми знаходимо в „Державі": сонце пізнається по „благам", які воно дає, по його образу, але пізнання проявів сонця не є пізнанням його сутності [7, 2364].

Узагальнюючи ідеї Платона щодо *образу*, треба відзначити, що це поняття розуміється однаково як еманація первинної сутності, єдиного, але на різних рівнях: *ейдос* – як ідея будь-якої сутності чи речі, що випромінюється в розумі і реалізується в космосі; *ейкон* – як сукупність зовнішніх проявів сутності. Проте ідея образу у Платона дещо відмінна від релігійної моделі: найвища Ідея в ієрархії ідей *не отожнюється* з Богом, навіть більше того – вона стоїть над Ним. Бог-Деміург (Творець) має особистісні характеристики: Він активно мислить, планує, втілює первинні ейдоси в космосі. Він бере за зразок світ ідей, творить, як майтер, фізичний космос [4, 109]. Отже, образи у Платона не є образами Божества, а відображенням вічних ідей. Хоча ця особливість його філософії не заперечує еманаційного характеру поняття „образ" в античній філософії.

Для Арістотеля поняття *образ* є надзвичайно важливим: так само як і Платон, він вважає, що образ і форма (ἑίκων καὶ μορφή) є невід'ємною властивістю матерії та сутності (субстанції). Образ і форма є абстрактними категоріями (на зразок Платонівських ейдосів), але вони не можуть існувати окремо від матерії, проте і сама матерія може бути лише в образі і формі [7, 2840]. Однак Арістотель був проти будь-якої спроби зображувати Божество (також словесно, як це робив Гомер та Гесіод), вважаючи це невіглаством і спробою людей створити уявлення про Бога на основі власного життєвого досвіду (див. „Політика").

В елліністичний період грецької філософії арістотелівський абстрагований погляд на образ і форму застосовує філософ-неоплатонік Плотін (205–270 рр.) для визначення категорії часу як *еманації вічності*: „Час не є ні рух, ні число чи мірило руху, ні інші його атрибути. Час є інше буття вічності, її рухливий образ або вічна енергія „світової душі". До того ж, Плотін розвиває концепцію образу як еманації, вбираючи і елементи філософії Демокрита, і вчення Платона та Арістотеля. Так, стосовно людської природи він стверджує, що „чуттєва людина" – це лише образ людини ідеальної, що існує в світі ідей, так само як *даймоніон* (δαιμόνιον) божества лише його еманацією. Тобто людина, як нижча від богів істота, займає, відповідно, і нижчий щабель в царстві ейдосів (ідей), тому образ її сутності – це матеріальне тіло, наділене чуттєвою природою. Боги ж, як істоти більш високого рангу (але не абсолютного), еманують свої ейдоси в образи духів, що сходять на жерців, поетів, філософів, чи надприродно втручаються в людське життя.

Що ж до образу чи форми, які могли б бути притаманні Першоєдиному початку всесвіту, Плотін категорично заперечує таку можливість. Він вважає, що розум є „образ Першоєдиного, що містить в собі розмаїття форм, сам Першоєдиний не має ніякого образу, ніякої форми (ἀμορφος καὶ ἀνείδεος), і тільки тому й може бути творчим початком всіляких форм, а якби він сам мав форму, в той час як розум не був би розумом, а тільки началом, що дає здатність міркувати" [7, 6241]. Розум для Плотіна є „началом абсолютно-сущим", що немає ніякої форми: „Ось чому яким би чудовим не був образ, що з'являється душі, вона, зазвичай, шукає за ним ще щось інше – того, хто створив або зафіксував цей образ". Але розум все ж є тільки „образ єдиного", що випромінюється ним.

Отже, підсумовуючи наш огляд концепції образу в античній філософії, ми можемо зробити висновок про сутність цього поняття. По-перше, в своєму первинному міфологічному

значенні образ – це *просторова форма божества* (грецькі божества не претендували на трансцендентність), з її головним атрибутом – обмеженістю. Боги не уявлялися стародавнім грекам надприродними істотами з необмеженими можливостями, це, швидше, були істоти, *вищі* за людей своїми здібностями та безсмертними. В філософському ж осмисленні образ постає як *еманація божества в матеріальному світі*, але не саме божество. Еманація є відображенням сутності, але не самою сутністю Бога. В цьому антична філософія протистоїть давньоєврейському монотеїзму, де образ Божества є субстантивною Його присутністю. В філософії ж Платона та неоплатонізму еманації взагалі не пов'язані з Богом, а з Першоначалом всесвіту, тут Бог розуміється лише як посередник випромінювання вічних ідей та їх втілення в космосі. До того ж, образ божества як його еманація ніколи не має рис *особистості*. Звичайно, таке розуміння є надзвичайно далеким від старозаповітного розуміння „образу Божого".

Філон Олександрійський та апостол Павло. Найяскравіший представник так званого „елліністичного іудаїзму" Філон приділяв особливу увагу розвитку концепції Логоса (Слова) як посередника між Богом та створеним світом. В його вченні поєдналися елементи монотеїстичного біблійного світогляду, єврейської традиції, що пізніше була зафіксована в таргумах та мідрашах, а також античної філософії. Для Філона Олександрійського Логос або Образ Бога є посередником між Богом та створеним світом. Філон використовує різні епітети для позначення концепції посередництва: „Початок" (ἀρχή), „Ім'я Бога" (ὄνομα τοῦ θεοῦ), „Слово" (λόγος), „Людина за [Його образом]" (ὁ κατ' εικόνα ἄνθρωπος)". В інших текстах він називає Мудрість (σοφία) „Початком" (ἀρχή), „Образом" (ἴκων) [11, CD.].

Філон розвиває вчення про Божественного Посередника, яким створено світ, поєднуючи елементи біблійного тексту та вчення Платона про *ейдоси* – образи всіх речей в світі ідей. Для Олександрійського філософа Логос, Божий Син – це *Первообраз* всього створіння, який надає „форму і вигляд" всім речам, дивлячись на їх ідейні прототипи, створені Отцем: „Але чув я і таке висловлювання одного з Мойсеєвих учнів: „Ось муж, ім'я Йому – Паросток" (Зах.6:12). Слова, без сумніву, дуже дивні – в усякому разі, якщо вважати, що це сказано про того, хто складається з тіла та душі; але якщо він безтілесний, тобто зовсім подібний до образу Божого, то ім'я це, ти погодишся, підходить йому в самий точний спосіб. Бо Отець всього сущого наказав зійти старшому Своєму синові, якого в іншому місці назвав Первородним, той, народившись, давав вигляд і форму речам, дивлячись на первинні зразки Його, і, відтворюючи в такий спосіб, шляхи свого Отця" [14, 229, 267].

Він також розкриває своє розуміння поняття „син Божий" та „образ Божий". Для Філона обидва терміни складають одне поняття – відображення сутності Божества. Образом і сином може бути кожна людина, залежно від того, наскільки вона відображає славу Творця, але образ Бога в найвищому розумінні – це Його Син, Його Логос: „І навіть якщо гідна людина ще не отримала ім'я сина Божого, нехай прагне виконувати накази первородного сина Його, Логоса, старшого з ангелів Його, ніби архангела, що має багато імен: „Початок", „Ім'я Бога", „Логос", та „Людина за образом Його", і „Той, Хто бачить", тобто „Ізраїль"... Ми суть діти невидимого образу Його (τῆς ἀειδοῦς εἰκόνος αὐτοῦ), найсвятішого Логосу – це самий шанований образ Його" [14].

У цьому уривку Філон розвиває біблійне вчення про людину як образ Бога, та про Слово, як про найвище Його відображення. Тут явно відчувається вплив раввіністичної герменевтики, зокрема методу *каль ва-хомер* („легке і важке"): людина є найнижчим рівнем образу Бога, Його сином в простому розумінні, найвищим же є Логос.

Подібна концепція зустрічається і в працях апостола Павла, зокрема в його концепції *двох Адамів* – першого Адама, що був створений Богом з землі, що приніс гріх і смерть всьому людству; та другого Адама – „людини з небес", що прийшла відкупити гріх першого Адама і дати можливість воскресіння мертвих (Рим. 5:14–21; 7:1-6; 1Кор. 15:45–57). Другим Адамом

Павло вважає Ісуса. І Філон, і Павло використовують один і той же понятійний і термінологічний апарат: „людина за образом Його" = „образ Бога невидимого" (Кол. 1:15), „Первородний" = „Первісток" (Кол.1:15), „Мудрість" = „Мудрість" (1Кор. 15:30). Терміни Філона виявляють спільність і з іншими авторами Нового Заповіту, зокрема, з Іоанном: „Логос" = „Логос" (Іоан. 1:1-3), „Початок" = „Початок" (Об.3:14). Так як і автори Нового Заповіту, Філон персоніфікує Первообраз (Логос): для нього він не просто порядок всесвіту, задум і план світу, а „Ангел" (ἄγγελος також означає „вісник"), що ототожнюється з таємничою особистістю з Книги Даниїла (10:5–9). Проте для Павла і Іоанна Божественний Посередник має конкретне історичне втілення в Ісусі з Назарету. Філон же нічого не говорить про народження Логоса в людському тілі.

Персоніфікація образу Божого є суто іудейським моментом у філософії Філона Олександрійського[12]. Так само уявлення про появу Логоса в певний момент історії світу для його перетворення є відображенням єврейської есхатологічної концепції Дня Господнього як моменту найбільшого втручання Бога в історію. В цілому ж Філон дотримується поняття образу Божого, що витікає з Старого Заповіту, зокрема це позитивний погляд на створення світу як на творчу дію Бога (а не Вищої Ідеї), в якому Образ-Логос „відтворює шляхи свого Отця". Хоча вплив античної філософії в його працях теж відчутний (зокрема, Платона). Проте саме в працях Філона ми бачимо різницю між біблійним та елліністичним розумінням образу Божого: образ для старозаповітного монотеїзму є вираженням дії Бога в історії, Його *субстантивної присутності*. Оскільки світ у біблійній картині не є дуалістичним, а цілісним, то Творець виражає себе в ньому, з'являючи свій образ, тобто Самого себе.

Відтак, елліністичне уявлення про еманацію абсолютно несумісне з давньоєврейським монотеїзмом: поява матеріального світу для біблійних авторів не була результатом пасивного „випромінювання" ідей, а цілеспрямованою дією Творця. З іншого боку, уявлення про богів як про вищі від людини духовні істоти, зовсім чужа монотеїзму. До того ж, концепція еманації ґрунтується на передачі *формальних якостей* божества (зовнішнього вигляду, сили, розміру тощо), тоді як Бог Старого Заповіту позбавляється таких якостей, оскільки вони притаманні творінню, а не Божеству. Тому ми можемо сказати, що герменевтичний ключ до висловлювання апостола Павла, а відтак і до ранньохристиянських уявлень про Ісуса як Образ Бога, треба шукати в біблійному монотеїзмі, а не античній філософії. Роль останньої ж в цьому випадку стосується більше термінології та, певною мірою, понятійного апарату, але не цілісної концепції.

Треба зауважити, що спроба поєднати уявлення про образ Бога як Його еманацію та субстантивну присутність в Ісусі з'являється в ранньому гностицизмі, конкретно – в докетизмі. Проте ця спроба виявилась невдалою, оскільки поєднати обидві концепції образу Божого неможливо. Давньоєврейське біблійне уявлення про образ як присутність Божества, що було застосовано ранніми християнами до концепції Ісуса як Сина Божого виявилося несумісним з неоплатонічним вченням про еманації. Відмінність ранньохристиянської христології від старозаповітньої концепції образу Божого лише в тому, що в першому випадку субстантивна присутність Бога має своє найвище втілення в Ісусі з Назарета, який названий в Кол. 2:9 „повнотою Божества тілесно" (τὸ πλήρωμα τῆς θεότητος σωματικῶς). Саме це вчення було одним з основних постулатів раннього християнства, тому уявлення про те, що Ісус був лише найвищою еманацією Бога, підривало самі основи християнства.

До того ж, еманативний характер явлення Божества *заперечував саму концепцію втілення*, оскільки еманація не може мати тілесності. Звідси вчення *докетизму* (від грецького дієслова δοκεῖν – „здаватися", „уявлятися"), згідно з яким Ісус лише уявно мав тілесну природу, насправді ж був *еоном* (давньогрецьке ᾐών – „звістка", „повідомлення") Божества.

Згідно з вченням докетизму, божественний еон Христос зійшов на людину Ісуса в момент хрещення, і покинув Його перед розп'яттям [15, 154–156]. Стефан Смоллі вважає, що саме такий конфлікт раннього християнства з докетизмом навколо вчення про втілений образ Бога в Ісусі відображено в Першому Посланні Іоанна [16, CD].

Елліністичний світогляд не сприймає ідеї субстантивної присутності божества, тому вчення, що виникали під впливом античної філософії в середовищі раннього християнства, заперечували одну з головних його концепцій – про людську природу Ісуса. З іншого боку, іудаїзм доби пізньої античності (принаймні його Палестинський та Вавилонський варіанти), маючи вчення про присутність Бога, не мали уявлення про втілення цієї субстантивної присутності в людському єстві. Таким чином, раннє християнство розвинуло свою власну концепцію образу Божого, яка ґрунтувалась на біблійному (старозаповітному) світогляді, але мала свої специфічні риси.

У розглянутому на початку нашої статті уривку з Послання Павла до Колосян (1:15) вислів „образ Бога невидимого" стосовно Ісуса вживається в значенні близькому до розуміння Філона: апостол Павло ототожнює Його з „первістком всього створіння" (πρωτότοκος πάσης κτίσεως), через якого створено світ, і який є „перше всього, і все Ним стоїть" (1:17). Як початок усіх творчих дій Бога, Його задум, прояв Його сили і мудрості, Його сутності, Він є „образ Бога невидимого" в найвищому розумінні. Так як в людині – „образі і подобі Бога" – поєднується земне і небесне, так в незрівнянно вищому сенсі в божественному Логосі поєднується Бог і створений Ним всесвіт. Ми не можемо певно говорити про вплив саме ідей Філона на теологію апостола Павла, швидше, про загальну тенденцію елліністичного іудаїзму, що позначилася на релігійному світогляді раннього християнства.

Зауважимо, що уявлення про *образ* як візуальне відображення Бога відсутнє в тексті Нового Заповіту. Акцентуючи увагу на одкровенні образу Божого в тілесному вигляді в Ісусі, жоден автор Нового Заповіту не дає жодної деталі опису зовнішності Сина Божого. Головна ідея тут – Ісус як унікальне з'явлення Божественної сутності тілесно (Іоан. 14:8–10)[13]. Пізніше, коли в християнстві з'являється іконографічна традиція, новозаповітні згадки про *образ Бога* використовуються як підтвердження необхідності візуального відтворення образу Ісуса, святих та біблійних сюжетів (у вигляді ікон), хоча їх первинне значення інше. В працях Іоанна Дамаскина (VIII ст.) відчувається переосмислення багатьох біблійних текстів в ключі елліністичної традиції образу [8, 247–254]. Втім, це питання вже виходить за межі тематики нашої статті.

Примітки

[1] Вираз взято з Послання апостола Павла до Колосян 1:15.

[2] Під „сучасними" розуміються також твори, що були записані пізніше, але в часи Ісуса та ранньохристиянської громади побутували в усній формі (наприклад, *Мішна*, письмово зафіксована 165 р.).

[3] Під „семітськими джерелами" ми розуміємо давньоєврейський текст Старого Заповіту, арамейські його парафрази (таргуми) та Талмуд. Проте останнього джерела ми торкнемося менше.

[4] Мішна як письмова фіксація усної єврейської традиції була записана у II ст. н. е., її ж мова визначається як особливий різновид івриту (Див. Рыжик М. Язык Талмуда //Вавилонский Талмуд. Антология Агады / Под ред. А. Штайнзальца и С. Аверинцева. – Иерусалим–Москва, 2001. – С. XXXIII; M.H. Segal, Grammar of Mishnaic Hebrew. – Oxford, 1927).

[5] Візьмемо до уваги, що перша редакція П'ятикнижжя Мойсеєвого відбулася в часи царя Давида (1009–969 рр. до н.е).

[6] Як зауважив М. Еліаде, Ягве, Бог Ізраїлю, „виявляється не в космічному часі (як боги інших релігій), а в часі історичному, неповоротному... Історична подія набуває при цьому нового звучання: вона стає теофанією (бого'явленням)" (Элиаде М. Священное и мирское. – М., 1994. – С.73).

[7] У значенні „привид" в Пс.39:7 та „мрія" в Пс.73:20.

[8] Цей уривок з Σίλλοι Ксенофана цитовано в *Строматах* Климента (V 109–110). (Наведено за виданням: Философия от античности до современности. Ксенофан: фрагменты. – М., 2003. – С. 101, яке цитує книгу: Маковельский А. Досократики. Силлы. – Казань, 1915. – Ч. 1, 2.)

[9] Папірус 1609, XIII, 94.

[10] Августин, Послання до Діоскора 118:27.

[11] Він належить Олімпіодору, коментар до „Філеба".

[12] Подібне явище ми зустрічаємо в таргумах, де є розвинута концепція *Мемра* („Слова"), *Йекара* („Слава"), *Шехіна* („Присутність").

[13] У вказаному тексті наведено слова Ісуса про себе як про видимий образ Бога: „Стільки часу Я з вами, ти ж не знаєш, Пилипе, Мене? Хто бачив Мене, той бачив Отця, то як же ти кажеш: Покажи нам Отця? Чи не віруєш ти, що Я в Отці, а Отець у Мені? Слова, що Я вам говорю, говорю не від Себе, а Отець, що в Мені перебуває, Той чинить діла ті. Повірте Мені, що Я в Отці, а Отець у Мені! Коли ж ні, то повірте за вчинки самі" (Іоан. 14:9-11). Акцент тут зроблено на субстантивному *перебуванні* Отця в Сині та на *діяннях*.

Література

1. Аверинцев С. Греческая "література" и ближневосточная "словесность" Противостояние и встреча двух творческих принципов// Типология и взаимосвязь литератур древнего мира. – М., 1971.

2. Ауэрбах Э. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Пер. с нем. Ал. В. Михайлова. – М., 1976.

3. Бычков В.В. Эстетика поздней античности. – М., 1981.

3. Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии.– М., 1930. – Т.1.

4. Реале Дж., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней.– СПб, 1994. – Т. 1: Античность.

5. Свенцицкая С. Апокрифы ранних христиан. Исследования, тексты, комментарии. – М., 1989.

6. Тантлевский И.Р. История Израиля и Иудеи до разрушения Первого Храма. – СПб., 2005.

7. Философия от античности до современности. Демокрит: фрагменты. – М., 2003.

8. Флоровский Г.В. Восточные отцы V–VIII веков. – Париж, 1933.

9. Duff Archibald. A History of the Religion of Judaism 500 to 200 B.C. – London, 1911.

10. Gunkel Herman. The Legends of Genesis. The Biblical Saga & History. Introduction by William Albright. – New York, 1966.

11. Freedman D., ed. The Anchor Bible Dictionary. – New York, 1997, 1992. CD.

12. Kurtis E. Image of God// Freedman D., ed. The Anchor Bible Dictionary. – New York, 1997, 1992. CD.

13. Jacob Edmond. The Spirit and the Word// The Flowering of the Old Testament Theology. Ed. by Ollenburger Ben. C. – Winnona Lake, Indiana, 1992.

14. Philonis Alexandrini opera quae supersunt, vol. 2. – Berlin: Reimer, 1897.

15. Stott J. R. W. The Epistles of John. An Introduction and Commentary. Tyndale New Testament Commentaries. – Leicester: Inter-Varsity Press/Grand Rapids, 1964.

16. Smalley, Stephen S. Word Biblical Commentary, Volume 51: 1, 2, 3 John. – Dallas, Texas, 1998.

17. Targum Onkelos to the Pentateuch. A collection of fragments in the library of the Jewish Theological Seminary of America. – New York – Jerusalem, 1976.

18. 1899,ברלין. תרגום ירושלמי לתורה ממני משה גינזבורגר (Таргум Єрушалмі на П'ятикнижжя. – Берлін, 1899. Іврит).

Анатолій Іванович Яковенко
асистент Східноукраїнського національного
університету ім. Володимира Даля

ОРТОДОКСАЛЬНА ЕКСПЛІКАЦІЯ ХРИСТИЯНСЬКОГО ВЧЕННЯ ПРО БОГОВТІЛЕННЯ

Повноцінний цивілізаційний розвиток українського суспільства немислимий без подолання соціокультурної й духовно-моральної кризи, релігійного нігілізму, без визнання цінностей християнської культури, про що йдеться в Дорученні Президента України № 1-1/657 від 08.07.2005 р. „Щодо подолання морально-духовної кризи суспільства".

Виникла необхідність звернення до категоріальних імперативів християнської національної духовної культури, що потребує глибокого філософсько-культурологічного аналізу феномена християнської культури в історичних рамках духовного розвитку українського суспільства, її місця й ролі в системі духовних цінностей сучасного рівня цивілізаційного розвитку України, що знайшло своє відображення в Указі Президента України №279/2002 від 21.03.2002 р. „Про невідкладні заходи щодо остаточного подолання негативних наслідків тоталітарної політики колишнього Союзу РСР стосовно релігії та відновлення порушених прав церкви і релігійних організацій".

На нашу думку, в межах досліджуваної проблеми певний інтерес представляє релігієзнавчий аналіз онтологічних засад духовності, які знаходять своє відображення в наукових працях В.Бондаренка, В.Долі, М.Заковича, А.Колодного, Л.Конотоп, Б.Лобовика, В.Лубського, О.Онищенка, М.Рибачука, П.Сауха, Л.Филипович, А.Чернія. Проблема ідеалу людського життя знаходить своє відображення в працях А.Гулиги, О.Кульчицького, А. Лоя, О.Яценка.

Бог розглядається в релігійному світогляді як першооснова і першоджерело всього сущого. Бог є Творець і Спаситель світу, і це основа християнської антропології. Аналізу філософських засад релігійної сутності основних принципів християнської антропології сприяє звернення до наукових праць С.Аверинцева, І.Бичка, С.Заріна, В.Зеньковського, О.Клемана, І.Музички, Д.Новікова, І.Огієнка, С.Хоружого, С.Ярмуся й інших. Всебічне розуміння особливостей християнських ціннісних орієнтацій українців ми можемо знайти в дослідженнях А.Великого, А.Колодного, Б.Лобовика, І.Музички, Л.Филипович, С.Ярмуся, П.Яроцького.

Ціль та мета статті – дослідити потенціал духовних цінностей християнства в межах ортодоксальної експлікації християнського вчення про боговтілення та з'ясувати, якими шляхами християнсько-православна духовність виховує особистість, спираючись на християнський догмат про боговтілення.

Християнство, маючи потужний гуманістично-виховний потенціал, впливає на людину, акумулюючи її духовну сутність, і спрямовує її до осягнення досконалості. Доведено, що християнські ортодоксальні духовні цінності виконують насамперед свою головну функцію – втілення в життя євангельських цінностей і задоволення духовних потреб суспільства та можуть бути ефективним засобом процесу виховання духовних цінностей в суспільстві взагалі та особистості зокрема.

Вирішення проблеми якісного перетворення людської особи, досягнення відповідного її сутності ступеня досконалості полягає в тому, що потрібно ефективно використовувати можливість функціонування християнсько-православної духовності в сучасній Україні, поглиблюючи розуміння особливостей християнських ортодоксальних духовних цінностей і їх впливу на формування людини як духовно багатої особистості, а також людинотворчого

© Яковенко А. І., 2007

характеру християнської ортодоксальної духовності. Результати дослідження православних духовних цінностей, зокрема вчення про боговтілення як засіб формування особистості, можуть стати основою для глибокого й усебічного осмислення формування української культури на християнсько-православних засадах у процесі духовного відродження України, поглиблення її інтеграції в християнський світ.

Доброчесне життя – це єдиний засіб, який дає змогу позбавитися від гріха, який панує над людиною з моменту порушення заповіді. Святі отці роблять одне суттєве застереження: спираючись лише на власні сили, ветха людина не здатна жити доброчесно, не може творити добрих справ, оскільки вона ветха, плотська, майже до нерозрізненості споріднилася з гріхом. Не тільки доброчесне життя, а й результат – спасіння й обожнення – самостійно для ветхої людини недосяжні. Єдине, що може змінити цю безвихідну ситуацію, – допомога „об'єкта пізнання" – Бога. Без цієї допомоги людина ніколи не змогла б наблизитися до свого Творця, пізнати Його. У цьому зв'язку виникає питання: яка роль суб'єкта пізнання в процесі осягнення уподібнення Богові? Чи не є він насправді лише пасивним об'єктом впливу Бога? Насправді, якщо „змінити єство може лише Бог" [9, 441], то, можливо, людині взагалі не варто робити ніяких зусиль щодо власного спасіння, поклавши всю надію на Бога?

Така позиція, на думку святих отців, є помилковою, оскільки в справі спасіння повинен брати участь не лише Бог, а й людина, спеціально для цього наділена Творцем вільною волею. Наша справа, конкретизує святий Василь Великий, полягає передусім у роботі над розумом, „щоб він, удосконалившись через зібрані вправи, зробився прозорим, осяятись же нам Духом до розуміння таємниць Його є Божий дар" [3, 14]. Причому, цей дар завжди домірний попереднім зусиллям людини. Даром же він називається тому, що безмірно перевищує все, що може зробити людина. Адже неміч людини є не тільки наслідком рабства гріху. І без цього рабства людина, як істота тваринна, порівняно з Богом була безкінечно слабкою. Це питання детально розглянув Єфрем Сиріон. Преподобний відзначає, що земне життя людини конечне й тому не домірне з безкінечністю Царства Небесного, обіцяного Богом. Тому порівнювати їх необхідно не в кількісному аспекті, а в якісному, тобто дивитись, якою була якість земного життя людини. Якщо людина прожила земне життя доброчесно, то в цьому випадку навіть порівняно „мала праця смертного засвідчує те, що зробив би він і багато. Якщо б продовжилося життя його – більше було б і праці". Звідси, резюмує преподобний, випливає, що активність суб'єкта пізнання, „праця людини й мала, і велика, мала насправді, велика за волею, якої бажання безмежне" [6, 203–204].

Отже, не слід розуміти необхідність активності з боку людини для отримання нею допомоги від Бога в тому смислі, що вільний вибір суб'єкта пізнання якось детермінує відповідну активність Бога. Взагалі, „поняття про часову черговість і про причинно-наслідковий зв'язок тут не придатні. Навпаки, кожне правильне використання вільної волі з самого початку припускає присутність божественної благодаті" [13, 25], адже, підкреслює Григорій Богослов, „потрібна Божа допомога й для того, щоб побажати добра; тим паче саме обрання є щось Божественне, дар Божий людинолюбства" [4, 517]. Вказуючи на складність проблеми співвідношення вільної волі людини й божественної благодаті, святий Херемон у своєму спеціальному міркуванні на цю тему зауважує, що розум людський не може досконало осягнути, як Бог творить в нас усе й разом з тим все засвоює нашій волі [11, 400–420]. Тому найкраще не займатися хитрословесним мудруванням, а вірити православним отцям, „які досягли досконалості серця не суєтним міркуванням на словах, а самою справою – подвигом, і стверджують, що ... Творець всюди творить усе, спонукаючи, сприяючи й утверджуючи без порушення даної Ним же свободи" [11, 421]. Вдалий образ, який ілюструє співвідношення людської волі й божественної благодаті, наводить святий Єфрем Сирін, коли говорить, що

хоча дощ і посилається землеробу даром, однак він не повинен тому „спати й припиняти сіяння й обробку землі" [7, 133].

Отці церкви особливо наголошують на необхідності саме боговтілення як єдиного способу виходу із становища, що склалося. З одного боку, Бог як благий не хотів остаточної гибелі людини, яка очікувала на нього, якби ніщо не змінилось. З іншого боку, як справедливий Бог не міг просто взяти й відмінити вирок, винесений Адамові. Бог, як наголошують святі отці, на відміну від людей, не змінює своїх рішень, тому що, будучи Вседосконалою досконалістю, приймає тільки абсолютно мудрі й істинні рішення, відміняти які немає необхідності. До того ж, „якщо б Бог за всемогутністю проголосив і розрішилася клятва, то в цьому було б видно могутність Повелівшого, і людина зробилася б такою ж, яким був Адам до злочину, прийнявши благодать ззовні, без пристосування її до тіла (оскільки такою й тоді людина введена була в рай), але при цьому вона, можливо, зробилася б ще гіршою, тому що навчилася переступати закон" [1, 351]. У цьому разі, продовжує святий Афанасій Великий, людина знов, як не вкорінена в чесноти, могла бути спокушена і, як наслідок, знову виникла б необхідність відміняти вирок, і так до безкінечності.

Тільки боговтілення могло змінити ситуацію на краще, не відміняючи Божественного вироку, показуючи, що Бог і благий, і справедливий. Адже Адам, порушивши дану Богом заповідь, справедливо був покараний і підпадав під володарювання гріха. Так само справедливо, а не силою, він і його нащадки повинні були й позбавитись від наслідків гріхопадіння. Для цього необхідна була людина, яка виконала б весь даний Богом закон. Але ніхто з ветхих людей не міг зробити цього через підкорення своєї природи гріху з моменту народження. Сам спосіб зачаття й народження людини, який існує після гріхопадіння, є, на думку отців церкви, не що інше, як механізм відтворення ветхої природи. „Плотська похіть, – говорить про це святий Григорій Палама, – будучи незалежною від волі і явно ворожою закону духу, – хоча в доброчесних, шляхом сили волі, і тримається в рабстві, і послабляється тільки з метою дітонародження, – якось від початку приносить осуд, будучи тлінним і називається так, і народженням, звичайно для нетління, і є пристрасним рухом людини, що не усвідомлює честі, яку наше єство прийняло від Бога, але потім уподібнилось тваринам" [5, 155]. З цієї причини, хоча втілений Бог і народжується від жінки, але народжується незвичним способом: без сприяння плотської похоті, без сприяння чоловіка, від союзу Духа Святого й Святої Діви Марії, яка була вищою від усяких плотських помислів. Унаслідок цього Христос не тільки сприйняв людську природу в усій її повноті, а й залишився непричетним до ветхості, гріха, який вразив людську природу після гріхопадіння. Чистота народженої від Діви Марії людини була й необхідною умовою повноцінного боговтілення, оскільки, „якщо б Він походив від сімені, тоді б Він не був начальником і Вождем нового й аж ніяк не старіючого життя, і будучи старої чеканки, не було б йому можливим сприйняти в Собі повну чистоту Божества, і зробити (Свою) плоть невичерпним джерелом освячення, так щоб надлишком сили змити прабатьківське осквернення й стати достатнім для освячення всіх" [5, 156].

Боголюдина не тільки народжується, а й живе доброчесно, непричетно до гріху. Це робило можливим, незважаючи на всі хитрощі диявола, виконання Христом усіх даних людям заповідей. З цієї причини й з цього боку гріх не мав над Христом ніякої влади, й Спаситель не підлягав усім тим наслідкам рабства гріху, які властиві природі ветхої людини. Христос, і тільки Він, підкреслює святитель, є „Той, хто справедливо й заслужено не заслужив того, щоб бути залишеним Богом, оскільки й Сам Він не залишив Бога, як перший Адам залишив Його, переступивши заповідь" [5, 157].

Щоб остаточно, раз і назавжди звільнити людину від рабства гріха, необхідно було примирити її з Богом. Для такого примирення була необхідна жертва, здатна примирити людину з Богом і позбавити її від влади гріха. Інакше кажучи, необхідна була чиста жертва,

тому що тільки вона могла привести до досягнення вказаних цілей. Не тільки жертва, а й архієрей, який приносить Богові цю жертву, повинен бути чистим, щоб не осквернити її чистоти. Ніхто серед людей не підходив ні на роль чистої жертви, ні на роль чистого архієрея через свою нечистоту. „Оскільки, – пише святий Микола Кавасила, – неможливо людською силою відновити грішну людину й людською правдою неможливо людям звільнитися від безчестя. Оскільки гріх становить образу Самому Богові, бо порушенням закону, – сказано, – Бога безчестиш (Рим. 2:23), і потрібна найвища людська чеснота, якою б можна було звільнитися від осуду" [14, 53]. Усі ці умови задовольняв тільки Христос – єдина одвічно справді чиста людина, яка не зробила жодного гріха. З цієї причини Христос Сам Себе Собі, а також Отцю й Духу святому приносить у Жертву, спокутуючи провину людини й не силою, а справедливою хитрістю скидаючи обманщика-диявола з його престолу-панування над людиною, обіграючи його, граючи за його ж правилами. Святі отці наголошують, що в жертву приноситься не безсмертна й недоступна ніякій тварі природа Бога, а сприйнята Ним людська плоть. Необхідність такої жертви ще раз показує необхідність саме Боговтілення, адже, задає риторичне питання святий Григорій Палама, якщо б „Слово Боже сприйняло б тіло непідвладне смерті й стражданню, то яким чином міг би виявитись обманутим, міг би доторкнутися до Нього диявол – саме сутнє зло? " [5, 167].

Отож, у чому ж полягала справедлива хитрість Бога, яка перемогла гріх? Отримавши відсіч з боку Боголюдини й не маючи можливості самостійно Йому нашкодити, диявол через підвладних йому грішників вирішує вбити Христа в надії на те, що після смерті Його тіла душа Його, як і душі всіх інших людей, потрапляє в пекло, у його владу. Однак Христос, будучи безгрішним, і після хресної смерті залишився непідвладним начальнику гріха-зла. Більше того, через безгрішність Його смерть, на відміну від смерті інших людей, не є природною й справедливою, вона „не в порядку речей", а навпаки, неприродно, точніше надприродно порушує устрій, який настав після гріхопадіння прабатьків. Інакше кажучи, сам диявол скидає себе зі свого престолу, спокусившись на те, що йому належало. Рани, скорботи й смерть – це покарання за гріховні справи, причому, оскільки Бог благий, то це не просто покарання, а цілюще покарання. Оскільки ж справи Христові через їхню праведність не підпадали під дію цього покарання – зцілення, „то на нас переходить сила цієї чаші й умертвляє гріх, який перебуває в нас" . Оскільки ж „покарання було великим і напрочуд, і набагато більшим, ніж скільки потрібно було, щоб винагородити за людське зло, то воно не тільки від покарання звільнило, а й принесло таку велику кількість благ, що на саме небо сходять і там долучаються до Царства Божого сутні від землі" [14, 19]. У цьому й полягає „справедлива хитрість" Бога. Навіть перебування в пеклі Христос використовує для перемоги над дияволом у його власній вотчині: потрапивши в пекло, Спаситель звільняє від його влади вмерлих людей, які перебувають там, проповідуючи їм благу вість. „Обманщик обманувся, – говорить Палама, – напавши на плоть Христову, як піддану хворобам і смерті й проти волі приніс Світло в похмуре й жадане для нього пекло" [5, 168]. Мислитель Іоанн Дамаскін навіть називає сприйняту Богом людську природу приманкою, яка прикриває гачок вудки, якою Христос заслужено впіймав людину, яка раніше впіймала, хибною обіцянкою обожнення диявола.

Отже, робить висновок святий Григорій Палама, Втілений Бог рятує своє творіння, позбавляє його від рабства гріха; через Втілення, „через Пристрасті й Плоть Він прогнав диявола; Богові ж й Отцю приносячи її в Жертву як непорочне й всеосвячене Заколення – о, несказанна щедрість! – примирив нас з Богом" [5, 169].

Боговтілення мало величезне значення для святоотецької гносеології. Явище нематеріального трансцендентного Божества в смертному людському тілі представило в новому світлі вже відомі, але забуті ветхою людиною знання й відкрило зовсім нові, нікому з тваринних істот раніше не відомі істини.

Передусім боговтілення нагадало людям, які потонули в гріхах, що є Бог, абсолютно відмінний від будь-якої тварі. Тим, хто до Боговтілення вважав богом природу, помилковість такого уявлення стає зрозумілою з того, що вся природа сповідує Христа Богом, служачи й поклоняючись Йому, що було б неможливо, якби вона дійсно була богом. Для тих, хто ототожнював Бога з тими чи іншими категоріями людей, помилковість такого ототожнення ставала очевидною з порівняння справ Христа й обожнених людей, „тому що, – зауважує святий Афанасій Великий, – у тих, кого визнають богами, немає таких справ, які зроблені Христом" [2, 210]. Насправді, ніхто з людей, кого шанували як богів, не виліковував невиліковно хворих і не воскрешав мертвих, ніхто, крім Людини, яка дійсно була Богом. Навіть для тих, хто поклонявся демонам, пришестя Христове показало істину: самі демони сповідали Божество Прийшлого, беззаперечно підкорюючись Йому, як тварі Творцеві. Одним словом, у боговтіленні Спасителем було зроблено все для того, щоб навіть ветхі люди, які мають у думках лише людське, „побачили, що куди не звернуть почуття свої, скрізь попереджені цими справами, і все навчає їх істині" [2, 211].

Найголовніше полягало в тому, що внаслідок боговтілення людина знову отримала можливість досягнення первісно поставленої перед нею Богом мети – уподібнення Творцеві. Святі отці постійно підкреслюють, що саме це було головною метою Боговтілення. „Він, – пише святий Іриней Ліонський, – Бог наш, Христос, посередник між Отцем і нами – вбирається в людину, щоб привести її до Отця. Христос захотів бути тим, чим є людина, щоб і людина могла бути тим, чим є Христос" [12, 86], тобто богом, але не за природою, як Він, а за благодаттю.

Боговтілення показало істинну славу тіла. Спочатку ця слава була явлена в Перетворенні Боголюдини на горі Фавор. Коли Він піднявся туди з обраними учнями, то перетворився перед ними: і засяяло лице Його, як сонце, одяг же Його зробився білим, як світло (Рим. 17:2). Іоанн Дамаскін у своєму „Слові на Перетворення Господа й Спасителя нашого Ісуса Христа" називає цю подію чудом, оскільки як сонце сяяло саме тіло Христа. Причиною цього чуда було Втілення Бога, який, сприйнявши людське тіло, повідомив йому славу Божества. При цьому, як підкреслює Іоанн Дамаскін, „не ззовні слава приєдналась до тіла, але зсередини, від несказанним чином з'єднаного з ним іпостасно Пребожественного Божества Бога Слова" [10, 62]. Це перетворене, обожнене тіло вже не було подібним тлінному тілу ветхої людини, а становило собою приклад того тіла, яке задумував Бог, що створив його.

Отже, на думку отців церкви, у Боговтіленні людська природа, викривлена гріхопадінням прабатьків, оновлюється, звільняється від „рабства гріха" й тому робиться здатною до Богопізнання. Отці церкви навіть говорять, що Христос – це Новий Адам, „родоначальник святого племені обраних" . Підкреслюється, що сам „Адам й інші святі праотці Ісуса за плоттю зробились Його нащадками за народженням Духом в пакибуття. Він – Отець майбутнього століття..." [8, 99]. Ті, хто у Христі, пише апостол Павло, – нова твар.

Центральним моментом християнської антропології та христоонтології є догмат боговтілення. Унаслідок боговтілення людина знову отримала можливість досягнення первісно поставленої перед нею мети – уподібнення Творцеві, обожнення. Святі отці постійно підкреслюють, що саме це було головною метою боговтілення. Воно не тільки зробило обожнення можливим, а й на прикладі сприйнятої Христом одиничної людської природи, на практиці, дослідно показало, що це таке. Особливо важливо, що на противагу різним формам язичницького містицизму Боговтілення показало, що обожненню підлягає людина в усій своїй повноті, включаючи матеріальну складову.

Перспектива й завдання християнської антропології – вказати людині шлях спасіння від того, що викривлює її дійсний образ, і направити людину на шлях духовного зростання та єднання зі своїм Творцем, за образом Якого її створено. Відтак, християнська антропологія

якнайтісніше пов'язана з еклезіологією – вченням про церкву. Отже, створюються всі передумови для дослідження й розкриття істинних духовно-моральних цінностей у духовному житті людини, для того, щоб естетично удосконалити їх, тобто інтегрувати в духовне життя сучасної людини, зробити їх зміст доступним, зрозумілим і привабливим для неї, для постановки нових філософських завдань з метою відновлення національної релігійної філософії.

Література

1. Афанасий Великий, свт. На ариан слово второе // Творения: В 4 т. – М., 1994. – Т.2. – 686с.

2. Афанасий Великий, свт. Слово о воплощении Бога Слова и о пришествии Его к нам во плоти // Творения: В 4 т. – М., 1994. – Т.1. – 764с.

3. Василий Великий, свт. Толкование на пророка Исайю // Творени: В 5 т. – М.: Паломник, 1993. – 854 с.

4. Григорий Богослов, свт. Слово 37, на евангельские слова: „Егда сконча Иисус словеса сия", и проч. (Матф. 19, 1) // Свято-Троицкая Сергиева лавра, 1994. – 692с.

5. Григорий Палама, свт. Омилия 16. О Домостроительстве Воплощения Господа нашего Иисуса Христа, и о благодатных дарованиях, проистекших благодаря сему для истинно верующих в Него; и о том, почему Бог, Который мог многочисленными способами освободить человека от тирании диавола, именно сие домостроительство употребил // Беседы (Омилии). – М.: Паломник, 1993. – Ч.1. – 584с.

6. Ефрем Сирин, преп. Адам и Енох //Творения: В 8 т. – М., 1995. – Т.5. – 742с.

7. Ефрем Сирин, преп. О покаянии // Творения: В 8 т. – М., 1995. – Т.4. – 659с.

8. Игнатий Брянчанинов, свт. Беседа в понедельник первой недели Великого поста // Творения: Аскетическая проповедь. Письма к мирянам. – М.: Лепта, 2002. – 634с.

9. Игнатий Брянчанинов, святые Творения: Аскетические опыты. – М.: Лепта, 2001. – 856с.

10. Иоанн Дамаскин, преп. Слово на Преображение Господа и Спасителя нашего Иисуса Христа // Альфа и Омега. – 1999. – № 4. – С.61–76.

11. Иоанн Кассиан Римлянин, преп. Собеседования египетских подвижников //Иоанн Кассиан Римлянин, преп. Писания. – Свято-Троицкая Сергиева Лавра; РФМ, 1993. – 782с.

12. Ириней Лионский, свт. Пять книг обличения и опровержения лжеименного знания // Творения. – М.: Паломник; Благовест, 1996. – 564с.

13. Каллист (Уэр), еп. Понимание спасения в православной традиции // Страницы. – 1996. – № 3. – С.17–37.

14. Николай Кавасила, св. Семь слов о жизни во Христе // Христос. Церковь. Богородица. – М.: Изд-во храма святой мученицы Татьяны, 2002. – 240 с.

Світлана Дем'янівна Судак
здобувач Національного аграрного університету

СУТНІСНІ СИЛИ В ПАМ'ЯТКАХ ПІВНІЧНОЄВРОПЕЙСЬКОГО ЕПОСУ "СТАРША ЕДДА" ТА "БЕОВУЛЬФ"

Тексти „Старшої Едди" як зразка ісландського епосу класичного середньовіччя та „Беовульфа" – продукту англосаксонського епосу раннього середньовіччя – мають багату й різнопланову традицію. Ще „міфологічна школа" дослідників, ґрунтовно прослідкувавши текстуальні особливості цих поем, трактувала їхніх головних персонажів як художнє втілення природних стихій. В 20–60-і роки XX ст. в історичних та літературознавчих працях переважав погляд, за яким дані поеми поставали епічного характеру описом історичних подій та історичних осіб. Релігійні філософи, міфознавці витлумачували перипетії сюжетів цих поем як художньо-епічне втілення боротьби світових сил добра і зла.

© Судак С. Д., 2007

Однак аналіз вказаних текстів під кутом зору філософсько-антропологічної проблематики дає змогу виявити в них нові смислові значення філософської та історіософської проблематики. Серед них важливе місце посідає віднаходження в текстах героїчного епосу розмірковувань людини північноєвропейської язичницької культури над проблемами глибинних обґрунтувань людських дій, особливо в умовах переломного характеру, коли від поведінки людини залежить хід історії, доля світу. Ці глибинні регулятори поведінкових актів людини, регулятори, які внутрішньо невіддільні від визначальних психологічних, світоглядних характеристик людини називаються сутнісними силами людини. В різні історичні епохи, в різних культурах ці сили усвідомлюються й розкриваються в мовних, образних, тропних означеннях по-різному. Але все ж – це різні сторони однієї й тієї ж важливої характеристики людини. Виявити уявлення про ці сили в якійсь конкретній культурі означає глибше зрозуміти світоглядні установки, погляди на природу людини та природу міжособистісних стосунків у межах даної культури. Це означає також повніше уявити процеси культурно-історичного розвитку.

Виходячи з цих міркувань, метою даної статті є виявлення в текстах „Старшої Едди" та „Беовульфу" тих мисленнєвих структур, які висвітлювали б функціювання сутнісних сил людини даного соціуму дохристиянського періоду. Такому дослідженню ці тексти в нашій літературі ще не підлягали.

Подібний аспект розгляду ставить перед дослідниками низку проблем. Рукопис „Беовульфу" як пам'ятки англосаксонського епосу датується приблизно 1000 р. н. е., а розповідається в ньому про події VII – початку VIII ст., хоча видатний французький історик Марк Блок стверджує, що в художній тканині „Беовульфу" зафіксована й історична подія 520 р. – морський похід короля гетів [2, 54].

„Старша Едда" була написана приблизно в другій половині XIII ст., відображаючи ще архаїчнішу, ніж в „Беовульфі", стадію культурного розвитку. Тому закономірно постає питання: наскільки християнський світогляд проник у тканину текстів і трансформував первісні уявлення авторів поем і тих часів, про які в них розповідається? Російський дослідник середньовічної культури й філософії А. Гуревич аргументовано доводить, що героїчний епос північно-германських народів хоч і був записаний вже в середньовічні християнські часи, та „...християнська ідеологія не визначає змісту й тональностей епічних поем, і це стає особливо зрозумілим при порівнянні германського героїчного епосу із середньовічною латинською літературою, як правило глибоко пронизаною церковним духом"[4, 18]. І дійсно, скрупульозне дослідження смислових означень різних блоків обох текстів переконує, що дохристиянський світогляд і його розуміння сутнісних сил людини не просто визначальною мірою збереглося в текстах поем, але парадигми цього світогляду помітно здійснюють селекцію християнських цінностей і норм, які з часом інфільтрувались в дані тексти.

Переходячи до безпосереднього викладення проблеми сутнісних сил у „Старшій Едді" та „Беовульфі", зазначимо спочатку деякі їх загальні характеристики.

На початку середніх віків регіон Північної Європи в своєму соціально-політичному та духовно-культурному вимірах разюче відрізнявся від соціуму Середземноморського регіону. „Антична цивілізація була центрована навколо Середземного моря.... Попри всі завоювання Риму, ці ж таки води залишалися протягом багатьох століть віссю імперії. Аквітанський сенатор міг зробити кар'єру на берегах Босфору й володіти маєтками в Македонії. Великі коливання цін потрясали економіку від Євфрату до Галлії... І навпаки, варто було перетнути Райн, як починалася чужа й ворожа, неозора країна варварів" [2, 16 –17].

Ці два культурних світи мали, однак, як відмінні, так і спільні риси світоглядних уявлень – про світ, людину, рушійні сили її поведінки. В давньогрецьких міфах, у поемах Гомера та Вергілія людські сутнісні сили зображувалися не тільки, а почасти й не стільки через дії й

думки людей. В античних міфах та міфопоетичних текстах їх носіями нерідко зображувалися боги, напівбоги й божества. Сутнісні сили вважалися ніби подібними в цих трьох видах живих істот, які постійно між собою спілкуються, ворогують, вступають в союзи, люблять одне одного, ненавидять тощо.

Натомість у згаданих нами текстах „Беовульфу" та „Старшої Едди" сутнісні сили людини подані через протиставлення різних світів, рідше – через стосунки між світами. Сутність людини в згаданих поемах – це „серединний" світ, світ, в якому, окрім людей, вміщуються тварини, духи, боги. Інший світ – підземний – населений істотами сутнісно чужими. Хоч деякі риси, належні цим істотам і подібні до людських (злість, жорстокість, груба сила), все ж онтологічно інші. Це вже не та давньогрецька „сімейна міфологія", за якої всі боги, герої й люди, навіть чудиська, що населяють Тартар – споріднені між собою різним ступенем близькості, родинними зв'язками.

Але, з іншого боку, і ті людські здатності, які герої північноєвропейського епосу отримали від богів, і ті, які були одержані ними від підземних духів, навіть від ворогів богів, виглядають у текстах як притаманні людям сили. Адже й люди, і боги, і жителі підземного світу інколи виявляються створеними одним богом (не обов'язково через родинні стосунки). І серед тих, і серед інших були ті, хто творив людей, творив світ. Інколи й боги (як, наприклад, Одін) брали свої знання від цих істот. Дані риси різко відрізняють світогляд творців північноєвропейського епосу від людей європейського Середньовіччя.

Далі, характер героїв германського епосу подається дуже функціонально, так, що кожен з них втілює якусь одну істотну людську рису, причому частина з цих рис втілює й сутнісні сили людини. „Герої епосу вирубані з єдиного шматка, кожен уособлює якусь якість, яка визначає його сутність", – зазначає А. Гуревич [4, 6]. Гуревич перераховує кілька з цих рис – мужній і рішучий воїн (Беовульф), відданість роду (Гудрун).

Як і в античному суспільстві, в соціумі „нордичного кола"(Північної Німеччини та Скандинавії) [3, 19] сутнісні сили людини – це родові сили, але не в розумінні роду як людського роду, а роду як структурної одиниці архаїчного суспільства. Тобто природа їх закорінена в належності індивіда до роду, до прадавніх його традицій. Причина ж невдач і трагедій індивіда й цілого племені (в „Беовульфі" це образно подано через причини нападів дракона) – відступ від „стародавніх заповідей" [1, 2327–2328] і покарання за порушення споконвічних заповідей.

Необхідно також взяти до уваги ще й той фактор, що в рамках соціуму „нордичного кола", який сповідував міфологічні світоглядні уявлення, вже з'являється історично нова одиниця соціальної структури – збройні групи „товаришів у поході" (gisina). Це своєрідний прототип пізнішого лицарства з своїм кодексом честі, специфічними цінностями, своїми регуляторами поведінки (особливо героїзму), своїми здатностями, що опредмечують ці регулятори. Серед усієї сукупності цих регуляторів М. Блок [2, 167, 238] виділив такі: розрядка фізичних сил, розпачливий гнів, відданість Вітчизні й благородній справі, фаталістичне смирення перед лицем долі, надія знайти винагороду в іншому світі.

Стосовно ж досліджуваної в даній статті проблематики можна було б розділити ці регулятори-стимули на три розряди: особистісні (фізична розрядка й гнів), суспільні (служіння Батьківщині, сеньйору, церкві) й метафізичні (фаталізм, сподівання на долю в іншому світі). Ось цей останній клас регуляторів поведінки для нас зараз особливо важливий. В своїх глибинних характеристиках він може бути усвідомлений лише як продукт трансцендуючих зусиль людини, а також як усвідомлення того, що її (людини) здатності спрямовуються якоюсь трансцендентальною істотою, як усвідомлення свого зв'язку з цією істотою. А саме так формуються й так усвідомлюються сутнісні сили людини.

Як і в будь-якому епосі, в епосі германських народів відчутний дуже сильний вплив міфологічної спадщини, в даному разі міфів давньогерманських етносів. Практично спільним для всіх первісних народів було уявлення про те, що історично першими сутнісними силами людини були надані їй богами вітальні сили – фізична спроможність та духовність:

„Дал Один дыхание
А Хенир – дух,
А Лодур – тепло
И лица румянец" [7, 18] (пер. А. Корсуна).

Зрозуміло, що в міру подальшого соціального й культурно-духовного розвитку людина виробляла все нові й нові форми життєдіяльності, спілкування, самоствердження, витворювала в собі нові фізичні й психічні можливості, творчі й відтворювальні здатності і врешті нові сутнісні сили. Завжди в цьому процесі мусить бути якась спільна духовна основа, якась єдина парадигма, єдине базове уявлення про власну сутність, на ґрунті якого й будуть формуватись нові способи світобачення, нові форми регулятивів життєвої програми. В епосі германських народів такою основою є уявлення про *долю*.

У висвітленні цього питання неминуче доводиться полемізувати з авторами звичних в дослідницьких працях уявлень. В нашій літературі вже узвичаїлась думка про те, що в германському епосі герой не вільний в своїх рішеннях, бо він знає свою долю, приймає її як належне і сміливо йде їй назустріч. Тож ні про яку свободу тут не йдеться: „Епічний герой не вільний у своїх рішеннях, у виборі лінії поведінки. Власне, його внутрішня сутність й та сила, яку героїчний епос йменує Долею, співпадають, ідентичні. Тому героєві залишається тільки найкращим чином доблесно виконати свої призначення" [4, 6].

І дійсно, в цьому епосі є також і розуміння долі як Долі, тобто як фатуму, уникнути якого неможливо. Це добре видно, наприклад, з тексту „Пророцтво Гріпіра" в „Старшій Едді". Гріпір (конунг, який володіє пророчим даром) сповіщає Сігурдові про його майбутній зв'язок з Брюнгільд, про необачні вчинки і помсту Брюнгільд за ці вчинки, що й призведе до смерті героя. Коли ж Сігурд говорить, що він не хотів би вчиняти деякі з майбутніх дій, Гріппір заперечує, що це неможливо. І з цим Сігурд безвідмовно погоджується: „З долею не позмагаєшся". Даний епізод підтверджує тезу, за якою свобода відіграє в германському епосі другорядну, підпорядковану роль.

Але, з іншого боку, нам здається, що така теза все ж є певною абсолютизацією, перебільшенням. Тут, можливо, позначився вплив авторитету О. Лосєва з його позицією щодо проблеми свободи в античному світі.

У германському епосі – як, між іншим, і в античному – проблема долі постає суперечливіше й неоднозначніше. Здійснення повеління долі в житті героя германського епосу дуже часто уможливлюється лише завдяки його активній дії, певній лінії його поведінки і його психологічній налаштованості, а не поза ним самим.

„Судьба от смерти
того спасет, кто сам бесстрашен" [1; 10; 580–582] (пер. В. Тихомирова).

Цей уривочок багато чого вартий. В лінії поведінки героя автор тексту ясно вбачає можливість вибору, вибору моделі поведінки. А звідси й породжуються елементи свободи і насамперед як елементи внутрішньої свободи людини. Більше того, автором усвідомлюється певна взаємодія свободи й долі, присутність свободи у взаємовідношеннях свободи й долі. В різних міфологіях механізм такої взаємодії дуже різноманітний. Тут і повне підкорення велінням долі, і нарікання на її несправедливість, і радісне слідування її вирокам. Германський епос вносить тут свій вклад у скарбницю світової культури, витворюючи цікаву модель взаємозв'язку людини й світу, людини й вищих істот.

Одним із важелів такої взаємодії в міфопоетичній творчості північноєвропейських народів виступає *героїзм*.

Героїзм милий Долі. Герої – улюбленці Долі. Героїзм може навіть порятувати людину в екзистенційній ситуації зустрічі зі смертю. В тексті „Беовульфа" Доля поставлена в один ряд з героїзмом воїна, прославляючи перемогу Беовульфа над Гренделем:

„Благо от Бога
дан человеку
дар многославный
сила и храбрость" [1, 1270–1274].

Навпаки, втрата героїзму відразу ж відсуває індивіда в розряд третьосортних, неповноцінних людей. Херемод в „Беовульфі", втративши хоробрість, не просто позбувається авторитету серед дружини й підданих. Він стає трагічною особистістю:

„… скорбели тогда о судьбе его
многомудрые мужи, прежде чаявшие,
что сумеет он
упасти их от бед" [1, 905–909].

Так само в сутнісному вимірі виступає в „Старшій Едді" й така людська риса, як *воля*.

Ось тут ми вже мусимо говорити про оригінальний вклад германських народів у світову духовну культуру, належно до цього часу не поцінований. Те, що ми називаємо сьогодні європейським типом мислення, європейською (західною) людиною, неможливе без підкреслення суттєвої ролі явища волі – волі особистості, волі нації. Нам здається, розробка проблеми волі в європейській філософії й літературі була б неможливою без того духовного досвіду, який виробила міфологія, виробив епос германських народів.

Героїчна дія, як і будь-яка інша активність в текстах цього епосу немислима без цілеспрямованості, без вольової налаштованості на дію. До перемоги, до влади веде також і воля.

„Рано встает, кто хочет отнять
добро или жизнь;
не видеть добычи лежащему волку,
победы – проспавшему" [7, 58].

Навіть славнозвісний „мед поезії", відвідавши який людина ставала мудрецем, називався Одрьорир (буквально „той, що дух приводить в рух"). Нерішучість, безвольність, знесилюючий сумнів категорично засуджується: „…худшей на свете хвори не знаю, чем духа томленье" [7, 95].

Сутнісною силою в германському епосі волю робить те, що в нелегкій боротьбі за виживання її породив дух не землероба, а активний дух воїна-завойовника. Саме він витворює не лише епос, а й сам спосіб світобачення й світопереживання людини Північної Європи і Скандинавії періду раннього та першої фази класичного Середньовіччя і в інших сферах соціальної й духовної діяльності. Про це стосовно розвитку філософської думки із захопленням говорить в праці про І. Канта іспанський філософ Х. Ортега-і-Гасет: „Коли я спостерігаю в обширній перспективі історії, як здіймаються одна супроти іншої давня середньовічна і новочасна філософії, вони видаються мені досконалими еманаціями двох геть протилежних типів людини. Давня філософія, плід довіри та певності, народжується від войовника. У Стародавній Греції та Римі і в молодій Європі в центрі суспільства стоїть людина війни. Суспільство переймає її вдачу, її ставлення до життя. Новочасна філософія, продукт недовіри й обачливості, народжується від буржуа. Це новий тип людини, що втручає войовничу вдачу і стає соціальним прототипом"[6, 211].

У „Беовульфі", так само як і в поемах Гомера, герой майже постійно переповнений бурхливими емоціями. Свою правоту, свої надзавдання він практично завжди стверджує силою. Без сили людина, на переконання авторів епічних творів, людина неминуче загине, ставши беззахисною жертвою ворожих істот. Слава, як вища цінність у германському епосі, теж здобувається силою. Уявлення про це відбились і в іменах міфічних персонажів. За текстом „Старшої Едди" („Промова Грімніра") Одіна в священному центрі обслуговують валькірії Хільд („битва"), Труд („сила"), Гейр („спис"). Можливо, що ці назви вважалися також якостями, які наближають людину до богів, виступали в свідомості людини „нордичного кола" посередниками між людьми та богами.

Але виділити силу як окрему сутнісну характеристику людини в германському епосі, на нашу думку. немає достатніх підстав. Справа в тім, що в текстах воля і сила дуже часто ототожнюються, різниця між ними досить розмита, бо сила там виступає не лише як суто фізична якість, але взагалі як здатність до оволодіння кимось або чимось, як життєствердження. Навіть саме життя героя в „Старшій Едді" реалізує себе як життєствердження, як активна життєдіяльність в різних сферах. Ось в чому особливість того „духу", який, як запевнюється у „Беовульфі", був первісно наданий людині богами.

Це ще один вирішальний аргумент на користь того, щоб вважати волю сутнісною силою людини в германському епосі. Так само й слава, хоч вона і є одним з найвищих надбань людини, бо, на переконання автора „Беовульфу", тільки слава залишається після людини, все інше з часом гине. Але слава цінна тільки земним людям, про неї судять нащадки, а не якась вища сила.

На відміну від цього *розум*, який, як добре відомо з літератури, був у глибокій пошані і в Гомера, і в середовищі більшості античних філософів, виразно не сприймається авторами північноєвропейських епічних текстів як щось важливе для людини. На противагу героям творів Гомера „хитромисліє" має в „Беовульфі" значно нижчий статус, аніж, наприклад, героїзм чи сила. Тому, наприклад, слова Хродгара про Беовульфа як мужа „мудромислія" не підтверджуються сюжетами тексту, і це, напевно, пізніша вставка. Так само і в тексті „Старшої Едди" розум людини не дуже в пошані:

„Следует мужу в меру быть умным,
не мудрствуя много;
лучше живется тем людям,
чьи знанья не слишком обширны" [7, 54].

Розум і як мудрість, і як інтелект – прерогатива богів, а людям Хьоніг дав дух, а не розум „Мудрість, – пише Є. Мелетинський, – виявляється в чомусь спорідненою з хтонічними силами, адже нею володіє мертвий Мімір, пробуджена від смертного сну вьольва, сам Одін після смертних мук на дереві або між багаттями. В мудрості Одіна є, однак, не тільки екстатичне (шаманське), а й строго інтелектуальне начало. Одін – божественний тул, тобто знавець рун, переказів, міфічних каталогів, жрець" [5; 2, 242]. До цього можна додати й ще один доказ: Одін у „Промові Високого" говорить Лоддфафніру, що йому (Лоддфафнірові) „навіки невідомі" закляття, якими володіє сам Одін, хоч самі по собі вони були б дуже корисними людям.

Нових рис до розуміння проблеми сутнісних сил в північноєвропейському епосі розкриває нам розуміння відносин Життя і Смерті в текстах „Старшої Едди" та „Беовульфу".

Найперше кидається у вічі відмінність між сприйняттям життя як цінності в античних греків та давніх германців. В германському епосі, як і в давньогрецькому, віталістичні установки незаперечно домінують в системі світогляду. „Краще живим бути, аніж мертвим; живий – наживає!" – говориться в тексті „Старшої Едди". Перевага живого полягає в тому, що він, як про це вже було сказано, здатен реалізовувати життя як життєдіяльність, як

життєствердження. Живий здатен до корисної діяльності, навіть будучи обмеженим в своїх фізичних можливостях:

„... їздити може кривий,
безрукий – пасти,
битись – глухий;
навіть сліпець до спалення корисний –
що користі від трупа!" [7, 71].

То ж закономірно, що сутнісні сили в германському епосі „заряджені" віталістичним настановленням. Але далі ми спостерігаємо істотні відмінності між греками й германцями в сприйнятті Життя і Смерті як цінностей. Для героїв „Беовульфа" та „Старшої Едди" життя не вартісніше за славу:

„...должно воителю
идти, дабы славу
стяжать всевечную,
не заботясь о жизни!" [1, 1534–1537].

Слава для скандинавського чоловіка-воїна важливіша за життя, бо після смерті небіжчик оживає і в іншому світі він теж буде оточений славою. Бога в „Беовульфі" названо „Правителем Слави", що само по собі є промовистим аргументом.

„Уже лучше воину
уйти из жизни,
чем жить с позором" [1, 2889–2890].

Звідси цілком закономірно, що сутнісні сили людини в міфоепічній спадщині германських народів сконцентровані навколо концептів самоствердження, як то: воля, слава, сила. Якщо ж врахувати, що ці концепти виступають для людини не як моральні надбання, а як надані людині богами даності, то сутнісні сили постають як онтологічні, а не лише антропологічні сутності.

По-друге, на відміну від міфології стародавніх греків усвідомлення власної смертності давніми германцями породжує і стимулює в них прагнення життєвої активності, прагнення дійовими і вольовими зусиллями уславити себе:

„ Каждого смертного
ждет кончина;
пусть же, кто может
вживе заслужит
вечную славу" [1, 1384–1388].

Страх перед смертю, такий характерний і виразний для героїв давньогрецьких міфів, значно послаблений і розмитіший для персонажів германської міфопоетичної спадщини. Германці менше боялись помирати, бо мали інші традиційні уявлення про потойбічне існування. Замість похмурого Аїду для вбитих у бою хоробрих скандинавських воїнів є „житло радощів" – Гладсхейм, де панує Одін, а також Фольквангр, де господарює Фрея [Промови Грімніра в 7; 8, 14].Тому скандинавські воїни не боялися помирати. Смерть же вони сприймали як могутній стимул для життєствердження. Тому християнські уявлення на цю проблему лягли в світогляді людей Північної й Центральної Європи на благодатний грунт, підготовлений міфопоетичною спадщиною.

Як бачимо, екзистенційні уявлення двох провідних міфопоетичних систем Європи різняться між собою.

Звідси можна зробити кілька висновків: перший – однією з ціннісних і навіть методологічних передумов виникнення „філософії життя", філософських концепцій А. Шопенгауера й Ф. Ніцше було міфологічне осмислення феноменів волі в їх метафізичному й

життєорганізуючому аспекті в міфопоетичній спадщині північноєвропейської міфології. Другий – ставлення до Життя й Смерті в середньовічній християнській свідомості європейців (зокрема філософів) зумовлювалося наявністю в їхній духовній спадщині двох різних світоглядних установок на цю важливу проблему, представлених античною та германською міфопоетичними традиціями.

Подальше вивчення текстів північноєвропейського епосу, безумовно, розкриє нові риси й властивості людської природи, сутнісних сил людини не тільки в історичному, а й у філософському планах.

Література

1. Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о нибелунгах. – М.: Художественная литература, 1975. – 750 с.
2. Блок М. Феодальне суспільство. – К.: Всесвіт, 2002. – 526 с.
3. Всесвітня історія dtv – Atlas. К.: Знання-Прес, 2001. – 631 с.
4. Гуревич А. Средневековый героический эпос германских народов //Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о нибелунгах. – М.,1975.
5. Мелетинский. Один //Мифы народов мира: В 2 т. – М., 1985. – Т.2.
6. Ортега-і-Гассет Х. Кант//Вибрані твори. – К.: Основи, 1994. – 419 с.
7. Старшая Эдда //Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о нибелунгах. – М., 1975.

Дмитро Григорович Гаврилець
заслужений діяч мистецтв України, професор,
Національна музична академія
ім. П. Чайковського

ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ АЛЬТИСТІВ: КОНЦЕПЦІЯ МАЙСТЕРНОСТІ ГРИ

Активний розвиток школи виконавства на альті зумовлює інтерес до навчання цьому мистецтву, яке стає дедалі самостійнішим. Про зростання популярності цього інструмента свідчать видатні досягнення радянської, у тому числі української альтової школи, зразки кращих виконань альтового репертуару відомими вітчизняними і зарубіжними альтистами.

Знані українські фахівці-альтисти, концентруючі виконавці З. Дашак, А. Венжега, Є. Лобуренко, Б. Палшков, Б. Щуцький, С. Кулаков є авторами багатьох науково-методичних праць з теорії альтового виконавства. У своїй педагогічній роботі вони продовжували й удосконалювали кращі традиції М. Ростроповича, Г. Козолупової, С. Вільконського, І. Вакса.

Альт – неодмінний учасник струнного квартету, камерного та симфонічного оркестрів. Утім, незважаючи на епізодичне використання соло альта композиторами XVIII—XIX ст. у визнаних шедеврах камерної та симфонічної музики («Бранденбурзький концерт № 6» Й.-С. Баха, «Концертна симфонія для скрипки та альта з оркестром» В. Моцарта, симфонія «Гарольд в Італії» Г. Берліоза та ін.), доводиться констатувати, що загалом у світовій музичній літературі кількість сольних творів для альта досить незначна порівняно з кількістю і рівнем концертних творів для скрипки та віолончелі. На цій підставі склалася хибна думка про альт як про інструмент, що не має достатньої художньої виразності й ваги, що, відповідно, призвело до недоліків у навчанні та виконавстві.

Водночас, якщо простежити за використанням соло альта в оркестрових творах різних епох і стилів, можна помітити той факт, що композитори доручають цьому інструменту передусім партії елегійного настрою, ліричного змісту. Такими є, зокрема, фрагменти для альта соло з балетів «Жізель» А. Адана, «Коппелія» Л. Деліба, «Полум'я Парижа» Б. Асаф'єва, «Оповідь про кам'яну квітку» С. Прокоф'єва, уривки з симфонічного скерцо «Учень чародія» П. Дюка та ін. І навпаки, великою рідкістю є драматизовані, віртуозно розвинені епізоди для альта соло, такі як супровід романсу Анхен в опері К. Вебера «Вільний стрілець».

Теоретично описати характер альтового звучання досить важко. Найхарактернішою рисою його тембру як самостійного інструмента слід вважати насиченість, м’якість і водночас певну приглушеність. Якщо порівняти звучання струнно-смичкових інструментів і людського співочого голосу, то альт нагадує контральто. Виходячи з такого суто умовного зіставлення, досконале звучання альта має бути м'яким, соковитим, з «оксамитовим» нижнім регістром і рівним, стриманим, без різкості — верхнім, із застосуванням широкого, густого вібрато. Недарма сучасні виконавці, особливо музиканти високого рівня технічної майстерності, навіть на високій струні «ля» вміють виявити у звуці інструмента передусім неповторно красивий

© Гаврилець Д. Г., 2007

«оксамитовий» тембр. Натомість деяку «гугнявість», про яку йдеться у літературі, не можна вважати характерною ознакою альтового звуку.

Отже, використання тембру альта для музичної характеристики певного настрою відповідає звуковому потенціалу цього інструмента. Відомо, що в творах для альта соло чи в супроводі фортепіано інструмент здатний виражати найширшу гаму почуттів. Так само роль альта соло в оркестрі може бути практично необмеженою, хоча, на жаль, вона ще не отримала свого належного застосування.

Загалом значне підвищення рівня підготовки, передусім технічної, виконавців зумовило утвердження альта на концертній естраді як у нашій країні, так і за кордоном. Відтак актуалізувалася проблема розкриття яскравої своєрідності виражальних можливостей альта через написання повноцінних, оригінальних сольних творів. Потрібно визнати, що поступово розширюється якісний альтовий репертуар, зростає кількість композиторів, які пишуть для цього інструмента. Існує й інша проблема, пов'язана з питаннями початкового навчання альтиста. Адже процес підготовки кваліфікованих фахівців настійно потребує добре розробленої, підтвердженої практикою методики, відмінної від скрипкової.

Варто зазначити, що тривалий час у скрипковій педагогіці панувала думка, що альт – це, мовляв, велика скрипка, тому в навчанні на ньому не потрібна ніяка спеціалізація. На жаль, цей помилковий погляд цілком не викорінено і досі. Звичайно, кожен скрипаль, беручись грати на альті, відчував необхідність пристосуватися до нового інструмента та змінити деякі звичні прийоми гри, але теоретичного обґрунтування й систематизації цих змін у рамках якоїсь методики ще не зроблено, значною мірою через поширену практику використання з навчальною метою маленьких альтів, які не потребують принципових змін у манері гри.

Водночас нині з розвитком концертного альтового виконавства необхідність теоретичного узагальнення досвіду спеціального навчання альтистів стала надзвичайно важливою й потрібною справою.

Відомо, що гри на альті починають навчатися двома шляхами: 1) з самого початку навчання музики (рідше) і 2) перейшовши на альт зі скрипки (здебільшого). З біографій видатних альтистів відомо, що багато хто з них були чудовими скрипалями до того, як остаточно перейти на альт. Це, зокрема, В. Примроуз (1904–1982), В. Трамплер (1915), славетний російський альтист В. Бакалейников (1885–1953), який закінчив Московську консерваторію в І. Гржималі як скрипаль та ін. Чимало скрипалів грають як на скрипці, так і на альті. І навпаки – багато альтистів бездоганно володіють альтами як великих розмірів, так і їхніми різновидами з порівняно маленькою мензурою – віоль д'амур. У їхньому числі були, скажімо, А. Казадезюс (1879–1947) та В. Борисовський (1900–1972). Відомими в Україні альтистами є З. Дашак, С. Кочарян, А. Венжега, Ю. Холодов, Є. Лобуренко, Б. Палшков, Б. Щуцький та ін. Членом знаменитого камерного оркестру «Віртуози Москви» під керівництвом В. Співакова є скрипаль, альтист і диригент А. Холоденко, що навчався у Московській консерваторії у Л. Когана й І. Безродного, а в 1985 р. здобув перемогу на престижному конкурсі імені Н. Паганіні в Генуї.

Більшість відомих виконавців на альті починали навчатися гри на цьому інструменті, вже добре володіючи скрипкою. Недарма В. Борисовський вважав таку практику початкового навчання альтистів на скрипці «доцільною, більше того, єдино можливою» [4; 126]. Один із найвідоміших американських альтистів П. Доктор (1919) говорив, що «альтисти мають потребу в технічній стимуляції, що може їм дати скрипка, так само як і скрипалі повинні мати загальне уявлення про більш багате звучання, якого вони можуть досягти, граючи на альті» [3; 136]. А оскільки скрипалі й альтисти мають бути рівноправними партнерами у процесі безпосереднього виконавства, необхідно активно підвищувати рівень формування музиканта-альтиста в ДМШ і музичних училищах.

Зазначимо, що проблема початкового навчання гри на альті пов'язана насамперед із вибором інструмента. Так, у педагогічних колах широко обговорюється проблема використання маленьких альтів і безпосереднього початкового навчання на них. Загальновизнано, що при таких розмірах альта єдиний виграш – це звикання до альтового ключа на ранньому етапі навчання. Однак він далеко не компенсує втрат звукового, художньо-естетичного та техніко-фізіологічного характеру.

До речі, щодо питання про розміри інструмента: ще в середині XIX ст. Г. Берліоз (1803–1869) у своєму «Великому трактаті про сучасне інструментування й оркестровку» нарікав на те, що більшість альтів, на яких грають у французьких оркестрах, не мають належних розмірів, а тому не характеризуються силою звуку справжніх альтів, тобто звучать практично як скрипки, тільки зі зміненими струнами альтів. Видатний композитор наголошував на тому, що музичні керівники повинні зовсім заборонити користування цими «народженими незаконно» інструментами, слабка звучність яких знебарвлює одну з найбільш цікавих оркестрових партій, псує її емоційно-виразний характер, особливо в низькому регістрі [1, 85].

З іншого боку, свого часу побутувала в музичній практиці й інша крайність – захоплення надто великими альтами, гра на яких складна і доступна не кожному. У цьому позначився вплив В. Борисовського, що сам блискуче володів великим альтом (роботи Гаспара да Сало, 470 мм) і не визнавав інструментів маленького розміру.

Нарешті, після тривалих дискусій 1960 р. в італійському місті Асколи-Пічено на референдумі, присвяченому альту, було встановлено світовий еталон довжини альта – 420 мм. Рекомендовано прагнути до цього еталону й уникати як занадто маленьких, так і занадто великих інструментів.

Попри розбіжності в питанні щодо розмірів інструмента спільним переконанням педагогів є те, що в клас альта не варто приймати учнів із маленькими руками, короткими і тонкими пальцями, вузькою кистю тощо. Видатний альтист сучасності В. Примроуз дотримувався з цього питання такої думки: «Винятково важливо, щоб руки майбутніх альтистів були сильними і з широкою кистю, тому що мензура на альті вимагає більшої розтяжки і напруги пальців, ніж на скрипці. Роки досвіду показали, як багато розчарувань і серцевих мук чекає в майбутньому альтистів із маленькими і несильними руками» [3, 108]. Утім, як показує практика, можливо, щоб на початковому етапі навчання деякі, ще не сформовані фізично, учні могли тимчасово грати на маленьких альтах, але це швидше виняток, аніж правило.

Не менш складними й методично суперечливими є питання і рекомендації щодо часу переходу учня-скрипаля на альт, причому на інструмент, що за розміром відповідає фізичним даним учня. Загалом, за навчальними програмами ДМШ, переводити учня на альт рекомендується не раніше ніж після п'ятого класу, однак на практиці грати на альті починають ще пізніше, тобто після закінчення ДМШ або училища за класом скрипки. Така думка вважається доцільнішою, однак подібна практика призводить до того, що в оркестрах і ансамблях ДМШ й училищ нерідко бракує альтистів. Упродовж деякого часу існувала мода навчати дитину 7–8 років відразу на альті, тобто на маленькій скрипці (1/4 чи 1/2) з альтовими струнами й альтовим ладом, однак використання цього методу припинилося. Історії відомі факти, коли чудові альтисти, ніколи не тримаючи в руках скрипки, з першого класу школи навчалися грати лише на альті, але варто визнати, що вони являють собою скоріше виняток, ніж правило.

На думку більшості педагогів, «надолужити» на альті той технічний багаж, що не був набутий на скрипці, майже неможливо. Тому перш ніж учень почне грати на альті, він повинен опанувати увесь спектр скрипкової техніки, виробити міцний апарат, красивий звук, нарешті, фізично зміцніти. Цієї думки дотримується, наприклад, відомий американський концертуючий альтист і педагог В. Трамплер, який вважає, що перш ніж перейти на альт, скрипаль повинен довести свою технічну майстерність до виконання концертів Моцарта, Мендельсона, Веняв-

ського, В'єтана та ін. П. Доктор, розглядаючи альт як інструмент передусім співучий, а не віртуозний, як скрипка, вважає водночас необмеженими і технічні можливості гри на альті.

Беручи до уваги технічні складнощі в сучасних партіях альта у сольній, камерній і оркестровій літературі, з наведеними думками не можна не погодитися. Питання ж моменту переведення скрипаля на альт в кожному окремому випадку потрібно вирішувати лише індивідуально, виходячи з фізичних даних учня, його технічної підготовки, володіння звуком тощо. При цьому поспішати не слід, тому що спізнитися в переході на великий інструмент практично неможливо, тоді як передчасне перевантаження апарату може стати фатальним.

Водночас загалом формувати клас альта бажано починати ще в дитячих музичних школах і музичних училищах. Певна річ, що у скрипалів, які рекомендуються до переводу на альт, необхідно заздалегідь виявити здатність до гри на цьому інструменті, провести пробні уроки для з'ясування технічних можливостей учня в цьому плані. Важливо заохотити учня з «альтовими руками» до нового інструмента, ознайомити з особливостями звуковидобування на цьому інструменті. Така різнобічна підготовка робить процес переходу на альт комфортним, і дає змогу педагогу-альтисту органічно продовжувати процес подальшого розвитку юного музиканта.

Загальновизнано, що виховання альтиста має низку специфічних рис, однак у будь-якому разі найпершим завданням педагога є навчити учня передавати неповторність тембру інструмента, його звукове багатство. При тому, що учні приходять у клас альта з різних причин, обмежитися яким-небудь одним видом діяльності професійний альтист не може, адже крім сольного виконавства він має бути готовий до оркестрової й ансамблевої гри.

Крім потреби опанування новим інструментом і пристосування до його розмірів, вивчення альтового ключа і деяких специфічних моментів постановки рук, альтист-початківець має усунути недоліки, що могли гальмувати його розвиток у попередні роки в класі скрипки. При цьому зазначимо, що при переході скрипаля в клас педагога-альтиста зовсім не обов'язково відразу змушувати учня грати на альті. Якщо він ще не готовий для цього фізично або технічно, то певний час дуже корисно продовжувати заняття в класі альта на скрипці, однак з урахуванням специфіки альтового звуковидобування, вправ на розтяжку пальців лівої руки тощо.

Надзвичайно важливими є зміни в постановці правої руки. Глибше тримання смичка в поєднанні з гнучкими та пластичними кистю й пальцями дає можливість видобування більш глибокого звуку. У свою чергу, використання ваги руки поряд зі швидкістю проведення смичка дає можливість опанувати альтистові найрізноманітнішими тембральними барвами інструмента.

Як свідчить практика, основним недоліком початківців у грі на альті здебільшого є затиснення м'язів ігрового апарата, що веде до скутості рухів і в результаті призводить до відсутності вправності у володінні штрихами, позбавляє краси і м'якості звучання цього інструмента. Тому робота над звільненням м'язів є основним, найбільш вагомим аспектом першого періоду занять на новому інструменті й нерозривно пов'язана з виправленнями дефектів початкової постановки рук, що, як відомо, є індивідуальною в кожного, хто грає на музичному інструменті.

Особливо складним моментом переведення у клас альта є те, що досить часто такий крок розглядають як покарання «відсталих» учнів-скрипалів. Водночас це зовсім не так, і діти в жодному разі не повинні відчувати зневагу з боку навколишніх. Навпаки, уміло формуючи психологічну настроєність, керівник може розбудити в дитині інтерес до цього інструмента і бажання грати на ньому. Тим паче, що в разі змушування до переведення завжди виникає активний опір учня. Дуже важливо протягом певного часу психологічно готувати юного скрипаля до переходу на альт: проводити спільні прослуховування, обговорювати подальші перспективи навчання, ретельно зважувати всі «за» і «проти» цього відповідального кроку.

Особливу роль у навчальному процесі відіграє робота з концертмейстером-піаністом. Зазвичай учні дуже люблять цю роботу, оскільки вона наближає їх до сцени. Доволі часто грають із піаністами за першої ж нагоди, навіть без педагога. На уроках доцільно чергувати гру з концертмейстером і без нього, при цьому спільна з піаністом гра повинна мати відтінок заохочення.

Бажано, щоб на уроках були присутні й інші учні класу. Це підвищує відповідальність кожного за свою гру. Важливо також привчати учня до артистизму та коректної манери поводження на естраді – відповідного одягу, ходи, міміки тощо, загалом постійно виховувати скромність і повагу до слухацької аудиторії.

У навчальних програмах для класу альта мають бути враховані індивідуальні особливості учня й педагогічні завдання. Форми роботи у класі можуть бути різними: гра напам'ять вивченої п'єси, читання з листа, виконання клавіру, виконання з піаністом окремих фрагментів. На уроках корисні спеціальні вправи в ансамблі – чергування епізодів прискорення, уповільнення тощо. У процесі занять є дуже корисними покази педагога окремих фрагментів, виконання з ним дуетів, гра з ними в ансамблі, перевірки завдань тощо. Необхідна і самостійна робота учня над легкими творами, читання нот з листа, слухання однокласників та спільне музикування з ними. Пропоновані репертуарні списки не повинні сковувати ініціативи педагога, їх можна і треба доповнювати і розширювати.

Загалом протягом усіх років навчання рекомендується вести роботу паралельно з усіма складовими елементами музичного виконавства – виразністю звучання, метроритмом, динамікою, інтонацією тощо. Завжди потрібно пам'ятати, що техніка – це засіб, а не самоціль.

Отже, віримо, що справжній розквіт мистецтва гри на альті, запізнілий порівняно зі скрипковим та віолончельним, ще попереду. Однак, підводячи підсумок сказаному, слід наголосити, що переходити у клас альта варто передусім скрипалям, що добре підготовлені професійно та мають необхідні фізичні дані, адже грати на альті багато в чому складніше, ніж на скрипці з причини більшого розміру інструмента. Тому перехід на альт має бути виправданий, природний і підготовлений. Виховувати ж майбутнього альтиста потрібно так само відповідально, як і скрипаля, і висувати до нього достатні вимоги, зрозуміло, з урахуванням індивідуальних можливостей учня і специфіки інструмента. Підвищення рівня національної альтової школи багато в чому залежить від правильного формування класів альта і професійного виховання учнів у дитячій музичній школі й музичному училищі.

Література

1. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке. – М., 1972. – Т. 1.
2. Палшков Б. Б. Особливості звуковидобування та інтонування на альті. — К., 1982.
3. Понятовский С. История альтового искусства. – М., 1984
4. Юзефович В. В. Борисовский – основатель советской альтовой школы. – М., 1977.

Микола Анатолійович Підгорбунський
кандидат історичних наук, доцент,
докторант Київського національного
університету культури і мистецтв

ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІ ВПЛИВИ НА РОЗВИТОК БОГОСЛУЖБОВОЇ МУЗИКИ В УКРАЇНІ

Історія розвитку православного богослужбового співу в Україні XVI–XVII ст. є складною та багатогранною. В цей період православна церковна музика перебуває під впливом католицько-польської пропаганди та реформаторського руху, який охопив всі країни Європи. Внаслідок чого у західноруських землях відбувається становлення партесного (багатоголосного) співу на зразок європейської церковної музики. У радянські часи ця тема була майже поза увагою українських дослідників. У працях російських вчених, на нашу думку, не завжди об'єктивно та ґрунтовно досліджується поява і розвиток партесного співу на західно-руських землях. На сьогодні ми не можемо остаточно стверджувати, коли було введено багатоголосний спів у південно-західних землях Польсько-Литовської держави: чи до запровадження унії, чи після. За допомогою доступних нам матеріалів спробуємо прослідкувати західноєвропейські впливи церковної музики на українських теренах.

Чимало українських, польських і російських вчених-істориків та мистецтвознавців досліджували розвиток церковної музики в XVI–XVII ст. – Д. Разумовський, Л. Саккетті, А. Преображенський, В. Металлов, М.Успенський, М.Бражников та ін. Незважаючи на значну кількість мистецтвознавчих та історичних праць, вивчення становлення партесного співу в Україні залишається недостатнім.

Починаючи з XV ст. відбувається планомірна, систематична латино-польська пропаганда серед православного населення в західних землях Русі, які захопила Польща. За правління Сигизмунда активізується переслідування православних, створюється Флорентійська унія (1439 р.), наслідком якої стало призначення митрополитом Григорія – прибічника унії. Але православні його не прийняли і об'єднання не відбулося, через це наступник Сигизмунда король Казимир забороняє будувати православні церкви. Незважаючи на це, польський уряд не втрачав надії, і на сеймах в Любліні (1447 р.), в Парчеві (1451 р.), в Сгородську (1452 р.), в Парчеві (1453 р.), в Опочні (1454 р.) активно обговорюють об'єднання двох держав [7, 28]. Але литовці і руські неухильно відстоюють свою незалежність, вважаючи поляків іноземцями.

Католицько-польська пропаганда не мала чіткого релігійного характеру. Польський уряд, систематично обмежуючи політичні, земельні, та суспільні права, намагався наставити українську шляхту в католицьку віру. Щодо православної церкви та духовенства, то польський уряд використовував право патронату, яким необмежено користувалися королі та магнати – великі землевласники, на території яких проживали руські православні. Католицькі патрони на своїх землях намагалися не тільки обмежити, а й послабити та деморалізувати православну віру, ставлячи на вищі посади руської єрархії людей, відданих або симпатизуючих католицькій вірі. Відтак, наприкінці XVI ст. значна частина православних єпископів була підконтрольна польському уряду, що зумовило невдоволення вірних православних, підриваючи авторитет православної єрархії та створюючи умови для введення церковної унії.

У XVI ст. починається реформаторський рух, який охопив усю Європу. Лютерани, кальвіністи, аріани, соцініани, унітари починають пропагувати нові вчення. З часом у Польщі та Литві значна частина шляхти відходить від католицизму і православної релігії. Так, у

© Підгорбунський М. А., 2007

Новогродському воєводстві було 650 православних церков та близько 600 православних дворянських родів і тільки 16 залишилися православними [7, 36].

Активним пропагандистом євангелійсько-реформаторського віросповідання став канцлер Великого князівства Литовського Радзівілл Чорний, котрий виписав відомих проповідників, які роз'їжджали по всій країні, агітуючи за нову віру. Їм активно допомагали шляхтичі: Кішки, Ходкевичі, Сапєгі, Вишневецькі, Воловичі, Огинські, Горські, Глебовичі, Грушевські та багато інших, які зрадили православну віру і перейшли до різних реформаторських течій, наслідуючи своїх родичів, які раніше прийняли католицьку віру. Одним із головних знарядь реформаторського руху були їхні школи та протестантська література, яка широко розповсюджувалася серед православного населення.

Діяльність церковних братств, що існували з часів запровадження християнства в Київській Русі, носила переважно благодійницький характер. Історичні умови, що склалися наприкінці XV ст. – на початку XVI ст., зумовили активізацію цих громадських установ. За короткий час церковні братства розповсюджуються в західноруських землях і набувають широкої підтримки серед православного населення. Провідну роль відігравали Львівське Успенське, Віленське, Могилевське, Брестське, Київське Богоявленське, Луцьке, Кременецьке та інші церковні братства. Щоб протидіяти діяльності латино-польських та протестантських пропагандистів, західноруські церковні братства почали засновувати школи та друкарні, в яких викладали сім вільних наук, серед яких був партесний спів.

У Західній Європі розвиток гармонічного співу розпочався з діяльності перших теоретиків – Гукбальда Аманського (IX ст.) та Гвідо Аретинського. Їхніми наступниками стали Франкон Кельнський (XIII ст.) та Іоанн де-Муріс (XIV ст.), внаслідок чого гармонічна музика розвивалась у вигляді контрапункту. Наприкінці XVI ст. контрапункт був замінений акордовою гармонією, над якою працювали теоретики Озіандер і Вінченсо Галілей. Після триденського собору (1543–1563) під тиском протестантів у католицьких церквах була введена акордова гармонія [3, 66]. Отже, коли в Європі процвітав гармонічний спів, між Великим князівством Литовським та Польщею була заключена унія. Церковний спів під акомпанемент органа, святкові меси та концерти, багате внутрішнє оздоблення костьолів – все це було направлено католиками на заохочення православних відвідувати польські костьоли. А відтак і на перехід у католицьку віру. Тому православні церковні братства у відкритті своїх шкіл велику увагу приділяли церковному співу. З учнів шкіл та любителів співу організовували церковні хори, які брали активну участь у богослужінні в православних церквах та монастирях. Щоб протистояти багатоголосному католицькому співу, православна церква отримала підтримку від грецьких патріархів, які патронували руських православних. Було надано грамоти, які дозволяли використовувати у богослужінні партесний спів, що давало братствам законне право прийняти західну музичну систему гармонізації.

На початку XVII ст. існував відомий шкільний хор Львівського братства, яким управляв учитель Феодор Сидорович. Православні хори почали використовувати в своїй діяльності теоретичні досягнення музичної науки Європи, а саме – гармонічний церковний спів [6, 89]. Ставлення Київського братства до гармонічного співу спочатку було негативним, але на початку XVII ст. братство прийняло його для противаги католицьким “мусикійським органам” [6, 90].

1624 р. Луцьке братство зобов’язало ігумена монастиря утримувати протопсалта (регента хору) і заохочувати до співу дітей, які мають певні здібності. В розпорядженні братства були дві партесні книги на 5, три на 6 та ще кілька на 8 голосів, які, на жаль, не збереглися [1, 17]. У Могилевському братстві була прийнята постанова про запровадження в церкві монастиря “пения согласного” [3, 58]. Навчання в київській та луцькій школах призначалося на суботу. Ці заняття слугували підготовкою до недільного богослужіння. Один із навчальних

посібників мав назву "Наука всея мусикіи, аще хощеши разумети кіевское знамя и пеніе согласно и чинно сочиненное" [5, 81–82].

Монастирські хори були більш консервативними і намагалися зберегти первинність стародавніх розспів від європейської гармонізації. Та, незважаючи на закритий характер, монастирі не могли стояти осторонь музичних впливів Європи. На монастирських кліросах вперше пробують гармонізувати стародавні розспіви, але ці спроби проходили суворий відбір. Новий тип гармонізації затверджувався і став загальноприйнятим. Провідну роль у розробці нового типу гармонізації відігравав Києво-Печерський монастир, де було розроблено багатоголосний київський розспів, який наполовину містив піснеспіви стародавнього знаменного розспіву [4, 80–81].

Київська Академія з перших років свого існування славилася хоровим співом своїх вихованців. Для вивчення музики запрошували вчителів. Першими були іноземці. Призначався супер-інтендант, який стежив за навчанням студентів: слухав вокальну та інструментальну музику, стежив за регентом та капельмейстером відповідно до угоди, подавав кожної неділі рапорт до правління академії, в якому повідомляв про музичні успіхи учнів, надавав інформацію про новоприбулих, про придворні нові музичні твори. "Обиходное пение" викладав у всіх нищих та середніх класах академії регент академічного хору – зазвичай, студент вищих класів – богословського чи філософського. Хоча партесний спів був не обов'язковим предметом в академії, багато вихованців вважали за честь вступити в "братскую капеллію" [2, 579–580]. Іриней Фальковський, ще не будучи ректором, як ігумен Братського монастиря створив у останньому клас нотного співу, до якого запрошував і студентів Академії. Під час академічного свята на Благовіщення студенти молилися та інколи загальним хором співали всю літургію. На інші свята, наприклад, у день перенесення верби в лазареву суботу та день народження київського митрополита, вони співали концерт, а митрополит нагороджував співаків грошима [8, 314–316].

Вроджена співучість українського народу, красиві старовинні церковні мелодії які не були порушені, завдячуючи православним монастирям та братствам, використання досягнень європейської музичної культури – все це створило умови для розквіту православного церковного співу, яким захоплювалися іноземці, а також стало потужним опором латинопольській та протестантській пропаганді.

Література

1. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. – Львів, 1937. – 86 с.
2. Линчевский М. Педагогія древних братских школ и преимущественно древней Киевской Академии // Труды Киевской Духовной Академии. – К., 1870. – Т. 3. – С. 578-588.
3. Металлов В. М. Очерк истории православного церковного пения в России. – М., 1896. – 138 с.
4. Преображенский А. В. Культовая музыка в России. – Ленинград, 1924. – 123 с.
5. Разумовский Д. В. Церковное пение в России. – Москва: 1-й вып. – 1867; 2-й вып. – 1868; 3-й вып. – 1869.
6. Сиротенко С. Церковное пеніе в южной и северной Россіи в XVII веке // Труды Полтавской ученой архивной комиссии, 1905. – Вып. 2. – С. 87-100.
7. Сливов И. Іезуиты в Литве // Русский Вестник. – 1875. – С. 24-55.
8. Титов Хв. Стара вища освіта в Київській Україні XVI – поч. XIX в. – К., 1924. – 432 с.

Віктор Захарович Самітов
кандидат мистецтвознавства,
докторант Національної
музичної академії України
ім. П. Чайковського

ДО ПОНЯТТЯ КАТЕГ ОРІЇ "МИСЛЕННЯ" МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ

Мислення як поняття – це здатність людини до розумових операцій в наданні оцінки певному явищу (явищам) в широкому розумінні цього терміна: від явищ навколишньої дійсності – до самоаналізу внутрішніх відчуттів, почуттів тощо. Мислення – як об'єкт пізнання – має свої суб'єкти існування. Тобто мислення виникає і залежить від спрямованої діяльності конкретної особи. Специфіка розумових процесів ґрунтується на специфіці діяльного. В цьому відношенні музично-виконавське мистецтво має особливу почуттєво-розумову спрямованість: „Поєднання композиторського та виконавського аспектів музичного мислення з реалізацією конкретного звучання складає специфіку виконавського мислення, на відміну, наприклад, від формально-аналітичного підходу, який диференціює і синтезує різноманітні засоби музичного вираження лише в уяві" [3, 33].

Оскільки зміни соціального напрямку вносять корективи у психічну діяльність людини, остільки актуальність розкриття проблем мислення була, є і має бути: „...не у звуковій грі у „схованки" (знайти відповідний інтонованому звукокомплекс), не в мандрах слуху по лабіринту звукосплетінь, не у вирішенні завдань звукоперспективи тут справа, а в тому, що на високих стадіях свого розвитку музика, як смисл, стає адекватним всім іншим проявам людської свідомості, відображенням і реалізацією існуючої дійсності, пізнавальною і втілюваною, перетворюваною людиною" [1, 181].

Дана стаття не торкається аналізу мислення конкретного музиканта-виконавця, а розглядає загальне розуміння категорії *мислення* і загальне розуміння мислення творчої індивідуальності, оскільки специфіка мислення музиканта-виконавця потребує конкретно-методологічних міркувань, окремого розгляду.

Багатогранність трактування розумової діяльності людини відображає неоднозначність самої категорії *мислення* у свідомості науковців як щодо предмета і суб'єкта мислення, так і щодо процесів, які забезпечують їх (предмет – суб'єкт) взаємовпливи. В результаті аналізу і синтезу, конкретизації і узагальнень, теоретичних та експериментальних досліджень з'явилися різні теорії щодо мислення, а саме: як єдиного процесу, який інтегрує всі рівні психічного; як інтерпретацій розумової діяльності у вигляді концепцій, що відображають детермінацію мислення специфічними видами діяльності; як методичних рекомендацій щодо формування мислення в процесі навчання і виховання тощо.

Виникла термінологія, яка по-різному відображає той чи інший аспект розгляду категорії *мислення*, а також по-різному репрезентує одну й ту ж змістовність, а саме: продуктивне, репродуктивне, практичне, інтуїтивне, емпіричне, теоретичне, вербальне, мовно-логічне, інверсійне, емоційне, образно-емоційне, континуально-генетичне, диз'юнктивне, недиз'юнктивне, абстрактне, формально-логічне, творче, дискурсивне, діалектичне тощо.

Виникає природне запитання: чи існує, наприклад, теоретичне мислення у вигляді об'єктивної реальності, доступної кожному індивіду, чи воно доступне тільки для особистості, яка має індивідуальні дані онто- і філо-генетичного походження? І якщо поняття «творче»,

© Самітов В. З., 2007

«теоретичне» дійсно представляють типи мислення, то в чому є принципова різниця між ними? Маємо певний висновок: кожна наукова дисципліна, яка вивчає процеси життєдіяльності людини, оцінює їх у контексті найбільш актуальних проблем.

Процеси мислення відображуються і фіксуються в різних знаково-понятійних системах, зокрема графічній – як звукообразній (нотно-знакові системи, умовні позначки тощо); візуальній – живопис, архітектура, тощо); інтонаційно-звуковій – логіка розгортання мелодичних ліній, функціональної гармонії, фактури, тембру тощо; візуально-звуковій – диригування, балет, опера. Кожна з систем оригінальна у втіленні інтелектуально-почуттєвої інформації, спрямованої на сприймаючі рецептори людини.

Об'єкт мислення має два джерела походження:

– зовнішнє – все, що оточує індивідуальність і викликає його увагу (мотивація ззовні);

– внутрішня мотивація, тобто – фізіолого-психологічні потреби самої особи. Єдність цих двох факторів (інтелектуально-емоціонального = емоціонально-інтелектуального) складає основу розумової діяльності людини.

Відповідно до належності людини до того чи іншого типу психічного складу, процеси мислення набувають притаманної спрямованості: або переважно раціональної, або переважно емоційної тобто, в одних випадках превалює характер, в інших – темперамент. Балансування характеру-темпераменту і темпераменту-характеру відображує особистісні якості індивідуальності, які визначають розумові процеси, а отже, характер творчого мислення музиканта-виконавця.

Розглядаючи специфіку музично-виконавської діяльності, не можна не торкнутись вихідних мотивів, що визначають і спрямовують мислення особистості. Спектральний аспект процесуального існування розумової діяльності не можна розглядати поза часом, оскільки перетворення, що відбуваються в організмі і психіці людини не підлягають одноразовій фіксації. Умовно ці процесуальні явища можна розподілити як: на спонтанно-імпульсивну (інтуїтивну) спрямованість і на свідомо-цільову. Розподіл цей умовний, оскільки при вирішенні послідовних цільових завдань у діяльності, виникають нові думки, а отже, і нові почуття, емоції, що модифікують спрямованість процесу музично-виконавського мислення. Такий рух безмежний в породженні думок, мотивів, почуттів: „Музичне мислення може бути розглянуто як особливе відображення дійсності, як узагальнення, оцінка і перетворення цієї дійсності свідомістю музиканта (композитора) в його світосприйнятті і світовідчутті, його естетичних, загальнохудожніх і, власне, музичних ідеалів і, як утворення на цій основі нових специфічних образів об'єктивного світу – музичного" [4, 215].

Рухлива спрямованість емоційно-розумових процесів саме рухлива, оскільки процесуальність непередбачувана у своєму протіканні, творчому втіленні і складає основу прогнозованої „безпідставності" саме формуванням взаємоасиміляційних дій емоціонального і раціонального факторів, співвідношення яких відображують специфіку її особистістно-індивідуальної характеристики як виконавця-музиканта.

Процесуальність мислення виконавця-музиканта розгортається не тільки в часі пізнання-опанування, а й у самій його особистості, що невід'ємні одне від одного. Констатуючи, що прояв інтелекту і афекту має відносну домінантну стабільність, у кожної особистості можна гіпотетично виявити певні ознаки, що характеризують музиканта-виконавця. Ці особливості детермінуються, зокрема, міжособистісними психологічними стосунками.

Вище було згадано, що мотиваційно-емоційні потреби існують як основа фізіолого-психологічних проявів людини. Спектральна об'ємність морально-психологічних прагнень музиканта-виконавця потребує супутньо-реалізованих мотивацій. Мотивація як стимулюючий фактор спонукає до діяльності, що може або реалізуватись, або ні. Завдання творчого спілкування, як аспекту розумово-психічної діяльності, складаються в певно-цільовому призна-

ченні, спрямованому на реалізацію намірів, завдань, п ошуків тощо. І це потребує конкретно-дійового змістовного аналізу.

Понятійне розуміння та понятійне мислення співіснують і як терміни однозначні, і як багатозначні. Мислення ґрунтується на відчутті та суттєво-смисловій наповненості певного конкретного поняття. Наприклад, під образним значенням мистецтва як поняття взагалі, можна припускати необмежене коло творчої діяльності багатьох; при інтелектуально-почуттєвому розумінні – конкретну людину. Це підтверджується низкою чинників: людина підготовлена або не підготовлена до сприйняття мистецтва; вікові особливості сприйняття і осмислення; специфічно-фахова дійова спрямованість; виховання (фізичне, естетичне, моральне, почуттєве); умови сприйняття тощо. Отже, розумовим аспектом сутнісного розуміння категорії мислення є аналіз емоціонального-раціонального стану людини і протікання її художніх та ситуаційних емоцій. Для цього необхідне індивідуальне творчо-дійове спілкування.

Насамперед треба з'ясувати, що хвилює музиканта в період його зосередження над опануванням конкретним музичним твором і його публічним виконанням. Якщо наміри виконавця зосереджені лише на вузько-виконавських завданнях, вони набувають відповідного базисного супроводу з його певним методичним змістом. Тобто, якщо традиційна робота над музичним твором має суто виконавський аспект (знайомство з нотним текстом, аплікатура, динамічний план, фактурні незручності, опанування певними прийомами гри тощо), то й цільова спрямованість має свою специфічну забарвленість. Коли ж цільова спрямованість музиканта-виконавця зорієнтована не тільки на суто виконавський аспект, а й на інтерпретацію музичного твору, педагогічну і наукову діяльність, то співвідношення цільового і методологічного спрямовує його увагу на пошуки інших джерел інтелектуально-емоційного і творчого наповнення його діяльності. Це й визначає глибину, переконливість і аналітичність виконавського мислення музиканта.

Крім того, існують питання особливого професійного мислення, які постають перед виконавцем при спілкуванні в різних оточеннях. Зокрема: мислення музиканта-виконавця при самостійній (суто виконавській) роботі, перед учнем і перед слухачем. Що являє специфіку мислення в цих різних „жанрових" ситуаціях?

Ці питання вирішуються через проблеми міждіяльнісних творчих стосунків. Наприклад, музикант-виконавець по відношенню до слухача спрямовує свій інтелект з певним цільовим завданням, цільовою спрямованістю: показати, втілити, навчити, здивувати тощо. Тобто, виникають проблеми представлення, репрезентації, виховання, задоволення попиту тощо. Інакше – демонстрація музично-виконавського мистецтва на рівні самодостатнього, громадсько-вартісного явища. Але, слухач у своїй масі неоднорідний щодо культури сприйняття художніх музичних цінностей, має розмаїтий рівень обдарування. Це зобов'язує виконавця досягати майстерного вміння проникати у почуттєвий стан слухацької аудиторії. І тут перед виконавцем виникає проблема доведення до слухача власної музичної концепції виконуваного твору через методику досягнення результату почуттєво-чуттєвого, свідомого-несвідомого-неусвідомленого сприйняття слухацькою аудиторією музичних творів з різним рівнем розумово-понятійних-емоційних показників. Ракурс цього питання складається з кількох факторів, зокрема: доступності образно-емоційного рівня пропонованого репертуару; рівня виконавської майстерності, відповідного вимогам всіх рівнів сприймаючих; потребі зосередження на суто „мистецтві – заради мистецтва", або працювати на кожну категорію слухача окремо.

Маємо завжди позитивні відповіді: якщо концертний репертуар для дітей – відповідний; якщо концертний репертуар для інших категорій публіки – відповідний. Водночас цілі у майстра-виконавця не мають прямої залежності від кожної з категорій слухачів. Це означає, що мистецтво виконавця-музиканта або пристосоване до окремих категорій слухачів, або воно повинно бути всюдисущим – для всіх. Тобто, завжди існує дилема: або цілеспрямованість

повинна бути суто мистецькою, незалежною від окремих смаків і потреб певних слухацьких категорій, або вона цілеспрямована на окремі групи сприйняття музичного мистецтва. Отже, можна констатувати:

1. Розгляд питань розкриття понятійного змісту категорії мислення музиканта-виконавця – процес безмежний, оскільки кожна людина в процесі діяльності мислить по-різному в процесі сприйняття, спостереження, в процесі інтелектуально-емоційних перетворень.

2. Однозначної відповіді на вищевикладені спостереження не існує.

3. Якщо мати на увазі ідеал музиканта-виконавця, точніше – цілі і завдання, які на нього покладені, то можна конкретизувати певні явища, які внесуть здобуток у загальне призначення музично-виконавського мистецтва, а саме: „Закони мислення є складовою частиною принципу розвитку, йому підпорядковані і закони музичного мислення, які треба розглядати як специфічну розумову діяльність людини, запроваджуючи в собі основні закономірності мислення взагалі" [2, 74].

Література

1. Асафьев Б. В. Избранные труды. – М., 1957. – Т. 5. – 388 с.

2. Вопросы методологии теоретического музыкознания: Сб. статей. – Вып. 7/ Сост. А. Яковлева. – М.: Музыка, 1984. – 214 с.

3. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста). – К.: Музична Україна, 1997. – 240 с.

4. Сохор А. Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия // Вопросы социологии и эстетики музыки. – Вып. 1 / Сост. Ю. Капустин. – М.: Советский композитор, Ленинград. отд., 1980. – С. 213–234.

Владислав Федорович Князєв
кандидат мистецтвознавства,
доцент Інституту мистецтв
при Прикарпатському національному
університеті ім. В. Стефаника

СЦЕНІЧНІ АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ У ТВОРЧОСТІ ПРОВІДНИХ УКРАЇНСЬКИХ БАЯНІСТІВ

З поглибленням змістовності та зростанням образного навантаження в сучасному мистецтві виразно прослідковується поступ до візуалізації та театралізації концертної подачі артиста. Ця тенденція знаходить своє безпосереднє відображення також у баянному мистецтві та виявляється як у композиторській, так і виконавській творчості. У цьому процесі виконавсько-технічні та сценічні засоби мистецького впливу починають відігравати рівноправну роль поруч із композиторськими. Виконавська техніка передбачає віртуозне володіння концертантом не тільки всією палітрою технічно-виражальних засобів інструментальної виразності, а й відповідними артистично-акторськими якостями. З огляду на це розгляд сценічних аспектів виконавської техніки баяністів є актуальним та своєчасним.

Мета даної роботи – простежити сценічні аспекти виконавської техніки у творчості провідних українських баяністів та запропонувати умовну типологізацію баянного виконавства на основі аналізу особливостей артистично-театрального та інтонаційно-технічного відображення композиторських ідей у творчості видатних вітчизняних виконавців.

© Князєв В. Ф., 2007

У теорії виконавства отримали поширення об'єктивна (класична) та суб'єктивна (романтична) стильова диференціація. "При цьому такі характеристики, як "романтичний" стиль чи "класичний" стиль виконання пов'язуються перш за все з емоційним забарвленням інтерпретації – вільної, із загостреними контрастами чи строгої, гармонічно врівноваженої" [1, 14]. Залежність даної виконавської стильової класифікації від відповідних напрямків композиторської творчості не дозволяє категорично підходити до неї. Адже загальновідомими є широкі стилістичні розгалуження у сучасному мистецтві, що породжує різнобій думок із приводу визначення та класифікації музично-виконавського стилю. Тому в кожному випадку варто окремо розглядати співвідношення об'єктивних та суб'єктивних рис у виконавському стилі кожного з названих представників української баянної школи. Аналізуючи та зіставляючи виконавське мистецтво цих концертантів, за характерними рисами їх сценічного, артистично-театрального представлення, можна умовно поділити на три типи: акторський (П.Фенюк, Ю.Федоров), імпровізаційний (І.Єргієв, К.Жуков), спонтанний (В.Мурза, В.Зубицький). Проте слід зазначити, що широке розмаїття творчих виявів у баянному виконавстві в цілому та у даних виконавців зокрема не може охопити всієї багатоманітної мистецької панорами в галузі та не дозволяє беззаперечно підходити до даної класифікації. Кожен із вищезазначених виконавців, при домінантності характеристик властивих даному типу, має певні якості, притаманні двом іншим. Зокрема, спонтанність присутня в кожному з них як психологічне першоджерело зовнішнього самовираження названих типів театральності.

Одним із провідних представників сучасного українського баянного мистецтва у переконливій демонстрації академічної манери виконання є Павло Фенюк, заслужений артист України, лауреат міжнародних конкурсів, в.о. професора НМАУ ім. П.І.Чайковського. У його грі знаходимо врівноважене поєднання суб'єктивного та об'єктивного начал, високого артистизму, майстерного володіння всіма специфічними виконавсько-технічними засобами та високого смислового інтонування музичного змісту виконуваних музичних творів найрізноманітніших стилів, жанрів та форм.

Емоційна наповненість та логічна змістовність кожного мелодичного нюансу, наскрізна кантиленність навіть стакатних епізодів, живе дихання музичної тканини, виважено-доцільна експресивність виконавського інтонування яскраво демонструє техніку гри "від інтонації", що особливо помітно при виконанні ним творів романтичної спрямованості ("Танець вітру" Л.Пахлаями, "Циганські наспіви" П.Сарасате).

Так, у виконанні П.Фенюком "Циганських наспівів" П.Сарасате звертає на себе увагу широка розспівність, майже наочно-вокальна, водночас змістовно-декламаційна якість звуковедення, ніби повернення до народної виконавської традиції поєднання мелодійного і вербально-поетичного начал у передачі лірико-імпровізаційної стихії першого розділу твору (Lento). Незважаючи на імпровізаційність викладу, логіка розкриття мелодичної структури твору тут чітко продумана. Вона відчувається у штрихо-динамічному взаємозв'язку мотивів та речень, що базується на основі емоційно-експресивного звуковимовлення. Тому навіть багатство цезур, люфтпауз, які ніби відтворюють живе людське дихання, розмовний жанр та створюють певний прошарок тиші, не порушують загальної цілісної концепції композиції. Концертант надзвичайно динамічно гнучко та вишукано проводить мелодичні епізоди, влучно підкреслюючи протяжні ноти міховим (динамічним) *vibrato*, що суттєво додає експресивності у звучання, яке за звуковиразністю фактично не поступається скрипковому.

У другому, швидкому, розділі виконавська техніка "від інтонації" виявляється в іншому аспекті, це: чіткість та рівність штрихових ліній у віртуозних пасажах, чітко артикульоване туше, метрична точність, опертість сильних долей, яскраво виражена (у деяких творах навіть трохи перебільшена – Каприс №19 Н.Паганіні) акцентність виразного інтонування. Емоційне нагнітання відбувається за рахунок активної ритмізації та динамічного виділення інтонацій-

них вершин пасажів. Експресивності розвитку додає своєрідне відтягування-притримування окремих тонів перед блискавичними темпо-мелодичними злетами у віртуозних фрагментах.

Показовим у плані відтворення музики бароко сучасними виконавсько-технічними засобами є виконання баяністом Фантазії та фуги a-moll Й.С.Баха. Відмовляючись від звуконаслідування оригіналу, широко використовуючи специфічно баянну виразність, артист переконливо демонструє правомірність своєї виконавської версії твору. За рахунок напруженого емоційного тонусу, надзвичайної динамічної гнучкості, що не була притаманна старовинним інструментам, баяніст додає музиці рис виразної почуттєвості. Делікатно використовуючи, адекватно до вимог бахівської стилістики, ті ж виконавсько-технічні засоби, що і для відображення музики романтичного напрямку, артист значно пожвавлює виконання і подає твір Баха як музику нашого часу, не порушуючи традиції органічної єдності метро-ритму, артикуляції та кантилени, притаманних відтворенню саме бахівського стилю. Тенденція до імпровізаційності, яка притаманна романтичній стилістиці, виявляється в деяких елементах *rubato*, що виражається в незначному *tenuto* метричних опор, розширенні *allargando*, виразній емоційній палітрі. Показовою у виконавській техніці П.Фенюка є її зовнішня невимушеність і легкість в інтонуванні найскладніших технічних епізодів, природність і простота, доцільний відбір технічних засобів для достовірної передачі авторського задуму.

Особливо яскраво ці якості його виконавської техніки прослідковуються при відтворенні сучасної оригінальної музики, що вирізняється активною моторно-токатною специфікою. Зокрема, це виявляється у виконанні баяністом сюїти № 1 "Портрети композиторів" В.Рунчака. Так, у III частині циклу – "Присвяченні Стравінському", п'єсі доволі складній як у виконавсько-технічному, так і у вузько-фізичному плані, артист демонструє витончено деталізовану експресію ритмізування. Звертає на себе увагу зовнішня "непомітність" відтворення таких візуально-ефектних баянних технічних прийомів, як міхове тремоло та рикошет, що засвідчує підпорядкованість виконавської техніки художньо-мистецьким завданням. Почуттєве проникнення виконавця в інтонаційно-образний зміст твору засвідчує чітка контрастність у передачі ним музичної образності п'єси, що відтворює ніби раптове фокусування уваги із загальної картини народного дійства на його окремі епізоди, які протікають в контексті цілого.

Незважаючи на рясне представлення у сучасній оригінальній літературі, в тому числі й у фактурі п'єс даного циклу, різноманітної акцентуації, сфорцандо, синкопованої, гострої ритміки, інтонаційна домінанта виконавської техніки артиста прослідковується у фактичній відмові від ударного характеру звуковидобування, делікатності відтворення експресивно-пульсуючої, ритмо-інтонаційної сфери (В.Рунчак "Наслідування Д.Шостаковича", "Біля портрета Паганіні", П.Макконен "Диско-токата"). Тому, попри домінуюче роздільно-стакатне забарвлення композицій, відтворення відбувається на мелодичній основі, що втілюється завдяки узагальнюючому характеру руху штрихо-артикуляційно рівних пасажів, що виконуються в контексті із загальною перспективою динамічного розвитку композиції.

Спостерігаючи за артистично-театральними аспектами сценічної поведінки виконавця у подачі музичної класики, слід відзначити його доцільно виважену емоційність. Виконавець уникає статично-врівноваженої манери виконання, яка в більшості переважає та притаманна для відтворення музики даного стилю. Він емоційний. Проте його емоційність не виходить за рамки живого одухотворення музичної тканини, не видозмінюється у імпульсивність. Продукуючи почуттєвість, баяніст не виходить за межі регламентованої стилем поведінки та манери виконання, а органічно підживлює музику безпосередньою сценічністю, іноді у процесі виконання привертаючи візуальну увагу **глядача** до певних технологічних моментів втілення, виразно підкреслюючи емоційністю музично-смислові нюанси виконуваної музики. Використовуючи сценічність у мистецьки доцільній мірі, П.Фенюк водночас переконливо впливає і

на **слухача** філігранним, логічним виконавським нюансуванням найдрібніших деталей музичної тканини та стрункістю побудови форми в цілому.

У передачі романтичної та сучасної музики виконавець виразно демонструє експресивність не тільки у відтворенні суто музичного матеріалу, а й у візуальній низці його втілення. Так, наприклад, при виконанні Фантазії Ваксмана на теми з опери "Кармен" Ж.Бізе виразна міміка та відповідна постава голови ніби відтворюють відповідні елементи танцювальності, що притаманні фламенко, у ліричних епізодах п'єси бачимо контрастне пластичне змалювання музичної образності, що передає романтичне схвилювання, мрійливість. Подібне відображення, але вже в "російському" стилі, спостерігаємо при виконанні "Присвячення Стравінському" В.Рунчака – у епізодах, що нагадують "петрушечний" награш, імітацію ярмарочного балагану та колективний танок.

У своєму сценічно-артистичному амплуа П.Фенюк повною мірою використовує акторську подачу сценічності. На сцені він грає не скільки інструментально, але й театрально. Відчувається, що всі його рухи попередньо вивірені, а візуальна низка виступу логічно продумана та попередньо чітко відрежисована. Спостерігаючи за виступом артиста, не помітиш естетично негарної емоції або художньо невиправданого жесту, що подекуди трапляється при імпульсивному виконанні. Спонтанність у його концертуванні представлена мінімально. Незважаючи на характер та образність музики, що відтворюється, виконавець внутрішньо спокійний і повністю контролює ситуацію, знаючи, що і як він буде робити у наступний момент. Проте це не виключає певних рис імпровізаційності у його мистецтві. Так, побувавши на концертах виконавця чи переглядаючи відеозаписи його виступів, слід відзначити відсутність жорсткої статики у сценічній подачі артиста. Відповідно до реакції публіки, згідно з концертною ситуацією, П.Фенюк видозмінює пластично-візуальну лінію, залишаючись, проте, в межах свого строго означеного академічного амплуа. Можливо, опосередковано виражена імпровізаційність та спонтанність його виконавства визначила й відповідну репертуарну орієнтацію, де фактично не представлені твори естрадно-джазового напрямку, що передбачає домінування саме останніх показників.

Стрімкий розвиток "нової" музики для баяна-акордеона, передбачає оволодіння баяністами новими звукотехнічними можливостями інструмента, здебільшого сонорної якості, завдяки яким відображається нове звукове поле, абстрактна образність, та які часто не пов'язані зі звичними баянними звуковими та фактурними структурами.

В українському баянному мистецтві модерн-баян гідно представляє лауреат міжнародних конкурсів, володар Гран-прі конкурсу виконавців сучасної камерної музики *Orpheus Prize* в Антверпені (Бельгія), заслужений артист України, Іван Єргієв. Названий сценічний імідж є провідним для митця. Крім сольного виконавства, він також репрезентує цей напрямок у камерному мистецтві в складі дуету "Каданс", де спостерігаємо незвичне поєднання баяна зі скрипкою (Іван Єргієв-баян, Олена Єргієва-скрипка). У репертуарі ансамблю широко представлені композиції "нової" музики, створені спеціально для цього колективу, а також п'єси класичного та популярного жанрів.

Як приклад відображення специфічного комплексу інтонаційно-виконавських завдань музики постмодерну для баяна, розглянемо виконання І.Єргієвим п'єси К.Цепколенко "Той, хто вийшов з кола", що є однією з перших композицій українських композиторів у даній стилістиці.

Істотного значення при сценічному інтонуванні творів цього стильового напрямку (та, зокрема, даного твору) набуває творчо-імпровізаційний, інтерпретаторський хист виконавця, який виявляється в умовах вільної часової організації та обмежено-алеаторичної забарвленості композиції. Виконавській техніці баяніста притаманна особлива виразність динаміко-агогічних виголошень. Вона, зокрема, яскраво прослідковується у різнохарактерному відтворенні малої

терції, що складає основну лейтінтонацію композиції та отримує наскрізний розвиток, динаміка вираження якої проходить еволюцію від меланхолійно-відреченого забарвлення звуковимовлення до імпульсивно-схвильованого, емоційно-напруженого. Важлива виражальна роль належить відповідному відтворенню кульмінаційності, що втілюється завдяки активному виконавському "фактуроведенню" та відіграє суттєвого значення у розвитку драматургії твору. Незважаючи на багатство розмежувальних композиторських прийомів (пауз, цезур, rit. і т. ін.), цілісність виконавської драматичної концепції досягається завдяки домінуючому стикуванню мотивів та розділів на межі мінімальної малої гучності, що відіграє об'єднуючу функцію безперервного плину музичної думки. Відображення у творі мінливої почуттєво-образної палітри демонструє витончену виконавську психотехніку артиста, що ґрунтується на модифікуючому характері емоцій виконавця в контексті зі смисловим навантаженням музики, що виконується.

Сценічне амплуа "модерн-баяніста", хоча і є домінуючим вектором творчості, не вичерпує всіх аспектів виконавської діяльності І.Єргієва. Репертуар артиста різноманітний, у ньому представлені і твори музичної класики, і оригінальні п'єси популярного жанру.

У "прочитанні" класичної музики виконавець не прагне до імітації тембро-динамічної звучності з оригіналом, натомість намагається осягнути всю змістовність художнього явища і відтворити авторський задум по-новому, специфічно-баянними засобами. Він мислить великими побудовами, не акцентуючи увагу слухача на деталях. Звісно, це не виключає наявності відповідного нюансування у його грі, виконавець сповна використовує техніку мікроструктурного інтонування, проте прагнення до цілісності відтінює деталі. Так, у виконанні Органної прелюдії ре-мінор Й.С.Баха спостерігаємо наближену до терасоподібної динаміку, а у Токкаті ре-мінор М.Регера укрупнене фразування, що засвідчує намагання до цілісного виконавського формотворення. В артистичному відображенні даних творів він демонструє доволі експресивну сценічну манеру, яка, парадоксально поєднуючись із деякою особистою відстороненістю, доволі органічно доповнює його музичне прочитання твору. Певні риси статичності, що притаманні класичній стилістиці, не відповідають природі сценічного обдарування митця, можливо тому даний репертуарний напрямок мінімально представлений у його творчості.

Більш органічно вписуються в сценічне амплуа І.Єргієва оригінальні композиції легкої музики, які знаходять ширше відображення в його творчому доробку. Так вражає яскрава, візуальна передача ним художньої образності у музичних ілюстраціях до роману Ільфа-Петрова "Золоте теля" Є.Дербенка. Виконуючи "Танго Командора", артист за рахунок своєрідної міміки, відповідної постави та різких, чітких рухів, що притаманні цьому танцю, не тільки виразно передає пристрасть танго, а водночас дуже влучно та достовірно ніби відтворює образ танцюючого Командора. У поєднанні з бездоганно інтерпретованим та проінтонованим нотним текстом створюється яскрава музично-театралізована ілюстрація. У наступній музичній зарисовці – "Багдад" візуально ефектними, фактурно-технічними засобами баянно-інструментального сонору, виконавець відтворює східну колористику та важкий поступ каравану. Наступна ілюстрація – "Антилопа Гну" – яскравий музичний шарж, де специфічно-баянними прийомами звуконаслідування відображається подорож героїв повісті на старому, подержаному автомобілі. Виразна артистично-театральна подача з легкою іронією змальовує всі потуги, шипіння та бряжчання старої, несправної машини, досаду і скептицизм її пасажирів, додає чіткості у сприйняття образності твору.

Характеристика виконавської творчості І.Єргієва буде неповною, якщо не згадати про його діяльність у складі дуету "Каданс" (баян і скрипка), що становить перспективний напрямок камерного розвитку баяна. З однаковою переконливістю у їхньому виконанні звучать як авангардні композиції, так і твори класичної та легкої музики. В кожному з вищезазначе-

них жанрів артисти демонструють вишуканий артистизм, інтонаційно-технічну витонченість та гармонійно-досконале ансамблювання, що особливо звертає на себе увагу при відтворенні ними п'єс "нової" музики. Музична низка цих творів (що сама є подекуди доволі сонорно-звізуалізованою) часто суттєво урізноманітнюється їх яскравим театралізованим виконанням. Артисти дуже пластичні, емоційні, активно реагують один на одного, візуально обігруючи сценічні ситуації. При відтворенні музики, якій притаманна моторно-токкатна специфіка (В.Германавічус "Каденції", Р.Калімулін "Східна фантазія") така своєрідна інсценізація істотно додає експресії їх виконавському інтонуванню, знаходячи безпосередній відгук у аудиторії. Граючи п'єси філософського-драматичного змісту (Дуель-дует №5 К.Цепколенко, С.Беринський "Морський пейзаж", Й.Тамульйоніс "Per musika ad astra") імпульсивна емоційність баяніста і витончена експресивність скрипальки дивовижно влучно відтворюють інтелектуальну ауру композицій, додають динамічності у розвиток та доповнюють музичну образність, оптимізуючи слухацьке сприйняття твору.

У своєму сценічно-артистичному виступі І.Єргієв яскраво демонструє імпровізаторський тип виконавця. Це особливо виразно виявляється у домінуванні в його репертуарі композицій з алеаторичним забарвленням, що посилює особистісно-імпровізаційний фактор індивідуальної інтерпретації. У своїй артистичній подачі баяніст чітко усвідомлює та відтворює музичними й візуально-пластичними засобами відповідну образність. Це служить ніби основою, від якої він відштовхується, своєрідно доповнюючи, модифікуючи та імпровізуючи в заданому контексті в процесі інтонування. На відміну від П.Фенюка, він не демонструє сталість акторсько-експресивного виконання, демонструючи швидше імпульсивність, аніж статичний динамізм у подачі музичного образу. Візуально-пластична низка його виступів є продуманою, проте не є ґрунтовно зрежисованою, залишаючи своєрідне поле для імпровізації. Безпосередня імпульсивність в мистецьки виправданих межах надає свіжості та природності його виконанню, спонукаючи глядача-слухача до інтенсивного співпереживання. Звертає на себе увагу підкреслена зосередженість артиста на виконанні, зокрема, сучасної музики. Можливо, деяка особисте відсторонення, спричинене специфікою відтворення музичної мови сучасних композицій, де, на думку І.Єргієва, "неможливе банальне трактування за типом образів-героїв, тут музика душевних станів…" [2, 352]. Виконавській техніці артиста притаманна більша увага до відображення кольору, настрою, аніж контуру. Чудово володіючи музично-інтонаційним та сонористичним звуковим полем, він надає перевагу відображенню витонченого-психологізму, настрою та жанровим замальовкам. Блискуча феєрія віртуозності не знаходить відображення в його творчості. Він є швидше "художником", аніж "техніком". Незважаючи на яскраве обдарування ігровими якостями, І.Єргієв доволі прискіпливий до театралізації композицій, використовуючи її відповідно до стилю та контексту музики, що виконується. Особливо артистично відтворює він оригінальні твори естрадно-джазового напрямку, імпровізаційність яких відповідає природі його сценічного амплуа та де візуалізація є особливо доречною. Риси спонтанності у його концертуванні тут виявляються особливо виразно. Так, при виконанні п'єси В.Власова "Одеський дворик", спостерігаємо спонтанно-імпровізаційне, театралізоване музикування в дуеті. Артист повною мірою застосовує всі переваги гри стоячи – вільно рухаючись по сцені, створюючи різноманітні ігрові ситуації не тільки з партнеркою, але і з публікою.

Іншу сторону імпровізаторського типу артистичності спостерігаємо у грі лауреата міжнародних конкурсів Костянтина Жукова. Його виконавському інтонуванню притаманна блискуча, феєрична віртуозність, емоційна насиченість та надзвичайна активність у сценічному представленні. Яскравим прикладом, що ілюструє всі ці показники, може служити виконання баяністом Джаз-партити №2 В.Зубицького.

Концертант виразно демонструє статично-експресивну манеру гри, проте виразний емоційний тонус ніколи не переходить в афективне збудження. Легко та невимушено відтворює він найскладніші віртуозні епізоди. Його виконання відзначається впевненістю, яка подекуди межує з напористістю. На відміну від П.Фенюка та І.Єргієва, в артистичній подачі яких спостерігаємо у першому випадку постійний невловимий контакт із публікою, в другому – до певної міри, в залежності від виконуваної музики, у К.Жукова цей чинник виражається доволі опосередковано. Він настільки зосереджений на виконанні (переважно навіть граючи із закритим очима), що, здається, неначе "перебуває в іншому вимірі" і за його виступом спостерігаєш, ніби зі сторони. Вся пластика його рухів фактично не виходить за межі технічної необхідності та виконавської доцільності. Візуальна низка гри концертанта є спонтанно зімпровізованою на сцені, відзначається відвертістю та приваблює природною стеатралізованістю. У цьому ракурсі, будь-яке "режисерське" втручання позбавить її безпосередньої свіжості та органічності. Уважно контролюючи свою гру, виконавець мимоволі візуально привертає увагу глядача до певних технічних моментів, змушуючи слідкувати за найдрібнішими нюансами інтонування, чітко вимальовуючи музичні контури твору. Природній артистизм, безпосередня емоційність, чіткість, активність, виразність та впевненість всіх виконавських рухів, підвищена експресивність динаміки виконавського процесу, в комплексі із музично-візуальною ефектністю твору В.Зубицького, захоплюють та справляють надзвичайно потужний емоційно-психологічний вплив на слухача-глядача.

На сучасному етапі розвитку в баянному мистецтві доволі відчутно простежується вплив джазу та естради. Адекватне відображення стилістичного та сценічного комплексу цих музичних напрямків ставить відповідні вимоги до артистичної подачі та виконавської техніки концертанта. Всі ці показники особливо яскраво прослідковуються у виконавстві представника одеської баянної школи, заслуженого артиста України, Володимира Мурзи. Слід зазначити, що естрадно-джазовий напрямок не є домінуючим вектором його творчості. У репертуарі артиста представлені також твори музичної класики та оригінальні композиції "нової" музики.

Яскрава артистичність та віртуозне спрямування його творчості виявляє виразну суб'єктивну тенденцію. Виступи баяніста вражають захоплюючою театралізованістю, а в комбінованому поєднанні з блискучою віртуозністю вони завжди знаходять активний, позитивний відгук у публіки. Вся музика у його виконанні зазнає інсценізації в більшій чи меншій мірі. Переважно така активна візуалізація органічно доповнює звукову низку, але, наприклад, при відтворенні класичних полотен (Й.С.Бах-Хоральна фантазія №3) може сприйматися неадекватно, як неприродне поєднання класичної стилістики та академічного інтонування з відеопластичним рядом, що наближений до естрадної манери сценічної поведінки. У виконанні баяніста найбільш переконливо звучать оригінальні п'єси та твори естрадно-джазового спрямування, зокрема композиції одеського композитора В.Власова. В них знаходимо найбільш повне та безпосереднє відображення всього комплексу сучасних артистично-театральних показників концертування, тим більше, що в даному випадку, специфіка як композиторського, так і виконавського мислення передбачає застосування широкої амплітуди різноманітних засобів артистичної самореалізації. Велике розмаїття прийомів театралізації, що є у творчому арсеналі виконавця, надзвичайна акторська обдарованість, витончена психотехніка, дозволяють йому еталонно виконувати композиції у жанрі перформансу – В.Власов "Телефонна розмова", "П'ять поглядів на країну ГУЛАГ" та ін., що вимагають чіткого візуального підкреслення художньої образності та певної сценічності, передбаченої автором. Відтворення цих творів ставить неабиякі виконавські завдання перед концертантом не тільки у вузькотехнічному плані, але й висуває підвищені вимоги до відеопластичної сторони інтонування, вимагає відповідно продуманої режисури виступу.

У виконанні джазових п'єс В.Власова ("Мені подобається цей ритм", "Басо-остинато" та ін.) спостерігаємо яскраве відтворення стихії джазового музикування не тільки через імпровізаційний виклад музичного матеріалу, а також за рахунок примхливої, гнучкої динаміки, пульсуючого, пружного ритмізування музичної тканини інтонаційно-виразовими засобами та природнього, спонтанного відображення-візуалізації музики широкою палітрою невербальних засобів. Концертант акцентує увагу на характерності творів, не тільки використовуючи своєрідну міміку, надзвичайно рухому поставу та чітко окреслену виконавську жестикуляцію. Постійно "граючи на публіку", виконавець подекуди практикує безпосередній візуальний контакт із глядачем, ніби долучаючи зал до музикування, природня посмішка надає враження легкості та простоти його інтонуванню, суттєво додаючи рис невимушеної комунікабельності до сценічного сприйняття артиста. Для підсилення візуальної виразності він широко практикує ігрові рухи всім корпусом, які, з огляду на розташування інструмента та специфіку гри, у переважної більшості концертантів використовуються строго в рамках виконавської необхідності.

Артист інтонує не тільки музично, деталізовану експресію джазового ритмізування він відображає буквально всім тілом, загострена ритмізація буквально пронизує всю візуальну низку його виступу та простежується у безпосередньому зв'язку зі звуковою інтонацією. Таке "подвійне", синхронне інтонування істотно додає видовищності його концертуванню та значно оптимізує глядацьке сприйняття виконавця. Проте, незважаючи на широке представлення у його репертуарі творів із ритмічно-виразною, швидкісно-моторною специфікою, інтонаційна спрямованість виконавської техніки баяніста виявляється у фактичній відмові від ударного характеру звуковидобування. Він у повній мірі демонструє наспівну природу баянного звучання, у контексті художньої необхідності, майже наочно імітуючи всі агогічно-динамічні нюанси людської мовної інтонаційності, що можна зауважити, прослухавши у його виконанні п'єсу В.Власова "Телефонна розмова". Авторський задум композиції (розмова чоловіка і жінки) зумовлює діалогічний виклад художнього матеріалу, де жіночі мовні виголошення відтворюються на інструменті, що передбачає відповідну якість та зображальність виконавського "звуковимовлення".

Сценічне представлення В.Мурзи настільки спонтанне та природнє, що складається враження живої імпровізації. Відчувається, що в процесі своєї творчої еволюції артист пройшов ґрунтовну стадію роботи над усіма відеопластичними аспектами виконавського інтонування. Проте його артистизм далекий від акторської подачі і, передусім, ґрунтується на яскравих природних даних виконавця. Він добре знає всі виражальні можливості своєї пластики, які викристалізувалися в оригінальний, індивідуально-неповторний стиль артистизму. Продукуючи постійну насичену динамічність виконання, спонтанно застосовуючи візуалізацію, В.Мурза не переступає межу неконтрольованої почуттєвості, залишаючись у рамках строго означеної емоційної амплітуди та художньої доцільності.

Підсумовуючи розгляд виконавської майстерності провідних українських баяністів та характерних артистично-театральних рис їх сценічного представлення, зупинимося на таких висновках:

– розширення художніх ініціатив українських виконавців виявляється у широкому розмаїтті їхніх репертуарних уподобань, оригінальному сценічному представленні та артистично-театральному самовияві, що залежно від домінування відповідних показників у їхньому концертуванні умовно може бути поділений на три типи: акторський, імпровізаційний та спонтанний;

– у всіх вищезазначених виконавських типах спостерігається активне синтетичне поєднання засобів інструментально-баянної виразовості та комплексу показників акторсько-театральної майстерності;

– емоційна експресивність, одухотвореність та лірична спрямованість виконання українських баяністів виражає домінування суб'єктивно-особистісних ознак у їхній творчості, що виступає стимулом для нових творчих пошуків та безпосередньої реалізації їх у різноманітних виявах артистизму та нестандартних виконавських ініціативах.

Література

1. Катрич О.Т. Стиль музиканта виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). – Дрогобич: Відродження, 2000. – 98 с.

2. Ергиев И.Д. Модернаккордеон как новое явление исполнительского искусства // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. – Вип. 3. – Одесса: Астропринт, 2002. – С. 346–356.

Тетяна Іванівна Сідлецька
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач Вінницького
факультету менеджменту і бізнесу
Київського національного
університету культури

ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ АКАДЕМІЧНОГО ПРОФЕСІЙНОГО НАВЧАННЯ НА НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТАХ

Питання запровадження і розвитку професійного навчання на народних інструментах в Україні були і залишаються об'єктом досліджень вітчизняних вчених. Так, низка праць М. Давидова присвячена висвітленню проблем розвитку професійної підготовки фахівців народно-інструментального мистецтва, деякі відомості щодо запровадження навчання на народних інструментах також містяться у розвідках Є. Бортника, Д. Грудіної, М. Даньшева, Р. Ескіної, Ю. Лошкова.

Однак, попри значимість доробку вчених, у вітчизняному мистецтвознавстві помітно бракує досліджень, присвячених історичному розвитку академічного професійного навчання на народних інструментах. Відтак, метою даної статті є виявити особливості становлення і розвитку академічного професійного навчання на народних інструментах.

Культурне відродження в Україні на початку XX ст. спричинило становлення і розвиток національної музичної освіти. Велике значення для цього мала творча діяльність української інтелігенції, що сприяла відновленню морально-духовних засад життя народу. Особлива роль у процесі відродження національної музичної культури належить видатному композитору, фольклористу, педагогу, музично-громадському діячу М. Лисенку. Своїми теоретичними працями про народну пісню і народні музичні інструменти композитор заклав підвалини української наукової фольклористики та інструментознавства. 1904 р. саме з ініціативи М. Лисенка в Києві була заснована Музично-драматична школа, що стала центром спеціальної музичної і театральної освіти.

До цього ж періоду належить запровадження академічного професійного навчання на народних інструментах. Так, саме в Музично-драматичній школі 1908 р. було відкрито клас бандури, який очолив відомий український кобзар І. Кучугура-Кучеренко. 1909 р. при гуртку «Просветительный досуг» Харківського товариства були відкриті класи народних інструментів (домра і балалайка). Викладачем гри на цих інструментах був відомий харківський культурно-громадський діяч, диригент, музикознавець В. Комаренко [12, 17].

© Сідлецька Т. І., 2007

1913 р. відкриваються Київська і Одеська, а 1917 р. – Харківська консерваторії, що стало зародженням вищої музичної освіти в Україні*. 1918 р. на основі Музично-драматичної школи імені М. В. Лисенка в Києві було організовано Музично-драматичний інститут імені М. В. Лисенка.

Важливим чинником, що сприяв запровадженню професійного навчання на народних інструментах стало зародження у 20-ті роки ХХ ст. художнього самодіяльного руху, головним завданням якого було масове культурне виховання народу під контролем держави. Це спричинило виникнення великої кількості мистецьких колективів – капел бандуристів, балалаєчних, домрово-балалаєчних, мандолінних, українських оркестрів народних інструментів. Відповідно, виникла потреба у фахівцях, які би керували самодіяльними художніми колективами і володіли грою на народних інструментах.

Навесні 1921 р. було створено Відділ мистецької освіти, який розробив систему музичної освіти в УРСР за схемою – інститут, технікум, професійна школа [2, 33]. 1921 р. в Харкові у музичній професійній школі було відкрито клас народних інструментів (домра, кобза, мандоліна, балалайка, бандура, цимбали). Випускники цього навчального закладу отримували кваліфікації оркестранта, соліста, інструктора народних інструментів. З 1922 р. в Україні функціонувало більше тридцяти музичних професійних шкіл: серед них у Харкові – шість**, Києві – дві, Одесі – дві, Кременчуці – одна, в Подільській губернії – чотири, Катеринославській – три, Волинській – одна, Чернігівській – одна і в більшості з них створені класи народних інструментів [4, 18].

1924 р. в Києві у Державному музичному технікумі, що працював на засадах вищого навчального закладу, також почали навчати грі на народних інструментах. У цьому ж році у Харківському музично-драматичному інституті на базі капельмейстерсько-хорового факультету було відкрито клас народних інструментів. Першими викладачами були В. Комаренко (клас домри, оркестровий клас) та М. Даньшев (клас балалайки). 1926 р. тут було відкрито клас бандури, який протягом 12 років вів видатний бандурист, композитор, етнограф, письменник Г. Хоткевич. Йому належить роль засновника професійної школи бандурного мистецтва. Митцем була розроблена комплексна програма викладання гри на бандурі, що поєднувала детальне пізнання історико-теоретичних, технічних, репертуарних, художніх та педагогічних аспектів. 1926 р. у Харківському музично-драматичному інституті було організовано кафедру народних інструментів, яку очолив В. Комаренко [5, 8; 3, 202–203]. На кафедрі створювалися і запроваджувалися у життя програми підготовки виконавців на народних інструментах. Було організовано квартет бандуристів під орудою Г. Хоткевича, до складу якого входили студенти його класу – Олешко, Гаєвський, Л. Гайдамака, О. Геращенко, і порушено питання про створення українського народного оркестру [6, 115]. Слід зазначити, що результатом плідної творчої діяльності квартету бандуристів стала організація класів бандури у всіх ланках національної музичної освіти.

1928 р. в Києві у Музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка було відкрито спеціальний відділ, що мав готувати керівників хору, духових та народних оркестрів. Цей відділ кілька разів змінював свою назву: «Політпрос», «Компрос», «Інструкторсько-педагогічне», «Диригентсько-народно-духове». Тут навчали грі на народних інструментах [6, 12].

Принагідно зазначимо, що соціалістична держава всіляко підтримувала народне мистецтво, використовуючи його як один із засобів ідеологічного впливу на маси. Прагнучи зробити мистецьку освіту доступною для широкого загалу, наприкінці 20-х років було відкрито короткотермінові курси при Київському, Харківському та Одеському музично-драматичних інститутах [5]. Тут же з метою підготовки керівників художньої самодіяльності було створено народні оркестри. 1928 р. у Києві, а в 1929 р. у Харкові було відкрито Робітничі консерваторії, де

проводилось навчання грі на домрі, балалайці, гармоніці, фортепіано та смичкових інструментах. Тут же існували оркестр народних інструментів домрово-балалаєчного складу і хор [15].

Отже, підготовка виконавців на народних інструментах у цей період велася на всіх музично-освітніх рівнях і охоплювала вищий навчальний заклад (інститут), середню ланку (технікум) і початковий щабель (школу). Це свідчить про те, що у 20-х роках були закладені надійні підвалини розвитку академічного професійного навчання на народних інструментах у наступний період.

У 30-х роках XX ст. активізується становлення і розвиток народно-інструментального мистецтва загалом і навчання на народних інструментах зокрема. Так, 1932 р. в Одесі у Робітничій консерваторії було організовано відділ народних інструментів, де проводилось навчання по класу баяна, акордеона, домри, диригування, існував оркестровий клас. Відділ готував викладачів для музичних професійних шкіл [6, 144]. 1934 р. в Київській консерваторії, що готувала фахівців вищої кваліфікації з різних спеціальностей, почали готувати й виконавців на народних інструментах. Серед перших випускників відділення народних інструментів консерваторії були в майбутньому видатні фахівці народно-інструментального мистецтва – Ю. Тарнопольський, Ж. Лінке, В. Воскобойникова, В. Дзиндра, М. Хіврич, К. Стрельченко, В. Шевченко [6, 13–14]. 1938 р. у Київській консерваторії було засновано кафедру народних інструментів, де здобували освіту спеціалісти в галузі народних інструментів – виконавці, диригенти, педагоги.

Організатором і першим викладачем класу народних інструментів (а згодом – кафедри) Київської консерваторії був видатний педагог і музикант М. Геліс. М. Давидов відзначає великий внесок М. Геліса у розвиток академічного народно-інструментального мистецтва. На етапі зародження професійного навчання на народних інструментах ніякої методичної основи для підготовки фахівців не існувало [7, 43]. Але М. Геліс, вивчаючи різні методики, виконавські стилі, інтерпретації музичних творів провідними музикантами того часу, відбираючи все корисне і доцільне та на основі власного педагогічного досвіду розробив методику навчання грі на народних інструментах. Згодом вона стала відомою як київська школа гри на народних інструментах.

30-ті роки XX ст. характеризуються значним розвитком художньої самодіяльності. Про це свідчить проведення щорічних оглядів, олімпіад самодіяльного мистецтва, національних декад літератури і мистецтва. Відбувається заснування численних музичних гуртків, у різних містах і селах України відкриваються дитячі музичні студії, при яких існували класи гри на народних інструментах [10, 29].

1932 р. за ухвалою Народного комісаріату освіти в с. Водички Проскурівського району Вінницької області було створено перший в СРСР колгоспний університет самодіяльного мистецтва. Основною метою цього закладу стала підготовка керівників масового самодіяльного мистецького руху – з музики, театру, образотворчого мистецтва для колгоспів і хат-читалень [9, 47]. При університеті функціонували майстерні музичних інструментів і музичний кабінет [2, 40].

1939 р. в с. Лозоватка Шполянського району Київської області було створено вечірню колгоспну музично-вокальну студію. Тут навчали грі на фортепіано, скрипці, духових та народних інструментах.

Варто зазначити, що у вищезгаданих музичних гуртках, студіях, робітничих консерваторіях суто пропагандистсько-виховні завдання поєднувалися з фахово-освітніми.

У 50–60-х роках відбувається становлення стрункої державної системи музичної освіти, що охоплювала музичну школу, музичне училище і консерваторію. У консерваторіях Одеси (1949), Харкова (1951), Львова (1951), Донецька (1968) відкриваються кафедри народних інструментів. На кафедрах починають вирішуватися проблеми теорії і методики викладання.

Програми, розроблені на кафедрах народних інструментів мистецьких навчальних закладів були спрямовані на підготовку фахівців широкого профілю – виконавців, диригентів, педагогів, інструментознавців, методистів.

Велике значення для розвитку професійного навчання на народних інструментах мало відкриття 1951 р. у Київській консерваторії першої в СРСР виконавської аспірантури з народних інструментів, що готувала викладачів для кафедр народних інструментів вищих навчальних закладів.

У 60-х роках в Україні створюється розгалужена мережа училищ та інститутів культури, в яких навчання проводилося за спеціальними програмами, з урахуванням тогочасних найновіших мистецьких і методичних досягнень. Так, 1968 р. на базі київського філіалу Харківського інституту культури (відкритий 1929 р.) засновується Київський інститут культури, що мав два філіали – культосвітні факультети у Рівному і Миколаєві. Ці навчальні заклади готували керівників музичних самодіяльних колективів з виконання хорової, духової і народно-інструментальної музики. Тут же були відкриті кафедри народних інструментів, де навчали грі на всіх поширених в Україні народних інструментах – бандурі, гітарі, цимбалах, домрі, балалайці, баяні, акордеоні.

Слід відмітити, що надзвичайно важливою подією у розвитку народно-інструментального мистецтва загалом і професійного навчання на народних інструментах зокрема стала організація професійних українських оркестрів народних інструментів (Оркестру народних інструментів Українського радіо і телебачення (1959) і Оркестру українських народних інструментів Музично-хорового товариства УРСР (1969). Створення цих колективів зумовило потребу у висококваліфікованих виконавцях на народних інструментах і диригентах із професійною музичною освітою. Так, для забезпечення належного виконавського рівня оркестрів і поповнення їх складу із 25 січня по 5 лютого 1977 р. в Києві було проведено Республіканський конкурс виконавців на народних інструментах. У конкурсі взяли участь 108 виконавців – артисти музичних театрів і концертних організацій республіки, студенти мистецьких навчальних закладів [14]. Результати конкурсу засвідчили, що істотно бракувало виконавців на народних інструментах, особливо не вистачало цимбалістів, бандуристів, сопілкарів, виконавців на кобзі. Тому перед кафедрами народних інструментів мистецьких навчальних закладів України порушувалися питання про збільшення класів цимбалів, відкриття класів сопілки та інших народних духових інструментів, ознайомлення всіх студентів кафедри з українським народним інструментарієм, створення ансамблів народних інструментів, вивчення народно-інструментального виконавства [13].

У 80-х роках на кафедрах народних інструментів музичних навчальних закладів України відбуваються деякі зміни - удосконалюється підготовка фахівців шляхом запровадження диференційованої методики викладання і розробки методу комплексного підходу до складання індивідуальних робочих планів студентів із диригування, загального фортепіано, інструментовки та читання партитур. Це є свідченням нового етапу у розвитку методики викладання гри на народних інструментах, що заснований не на емпіричному досвіді, а має науково-методичне підґрунтя.

У 90-х роках спостерігається значна активізація розвитку національної музичної освіти загалом і професійного навчання на народних інструментах зокрема. Це значною мірою пов’язано із радикальними змінами і новими тенденціями в розвитку музичної культури України. У всіх мистецьких навчальних закладах існують відділи і кафедри народних інструментів, де здійснюється підготовка виконавців на народних інструментах. Новаторством стало запровадження у музичних навчальних закладах викладання на народних духових інструментах. Студенти професійно опановують сопілку з її різновидами, свиріль, флояру та

інші інструменти. Це дало змогу поповнити висококваліфікованими фахівцями професійні оркестри і ансамблі народних інструментів.

На сучасному етапі навчальні плани кафедр народних інструментів музичних навчальних закладів охоплюють багато аспектів - до них входить сольне, ансамблеве та оркестрове виконавство, диригування оркестром, диригування капелою бандуристів, оволодіння фортепіано, опанування навичками композиції в класах інструментовки, читання партитур. Результатом цього стала поява у сфері народно-інструментального мистецтва композиторів, диригентів-симфоністів, теоретиків. Найбільш відомими серед них є А. Штогаренко, Є. Станкович, В. Зубицький, І. Карабиць, А. Гайденко, В. Власов, В. Подгорний, В. Івко, К. Мясков, А. Білошицький, В. Сіренко, В. Здоренко, В. Жадько, С. Литвиненко, В. Варакута, А. Дубина, О. Сокол, Д. Ровенко та ін.

На сьогодні при всіх музичних академіях існує виконавська асистентура, де набувають вищої кваліфікації фахівці народно-інструментальної музики. Тут представлено такі спеціальності: баян, акордеон, бандура, кобза, гітара, цимбали, сопілка. Найталановитіші випускники асистентури – лауреати перших премій найпрестижніших міжнародних конкурсів залучаються до педагогічної роботи на кафедрах народних інструментів мистецьких навчальних закладів.

Слід відзначити, що упродовж свого нетривалого існування у порівнянні з іншими жанрами академічної музики, у сфері народно-інструментального мистецтва створено солідну методологічну базу, що включає 3 докторські та понад 30 кандидатських дисертацій, 15 підручників, низку посібників, монографій [8, 6]. Зокрема, ґрунтовно розроблено теорію формування виконавської майстерності (докторська дисертація М. Давидова, низка кандидатських дисертацій – Ю. Бая, В. Самітова, В. Шахова, В. Шарова, В. Князєва, Є. Іванова (баян), Н. Брояко (бандура), Л. Матвійчук (домра), теорію та історію народно-оркестрового виконавства (докторська дисертація О. Ільченка, кандидатські дисертації М. Лисенка, Ю. Лошкова, О. Трофимчука, Т. Сідлецької), теорію перекладення творів для оркестру народних інструментів (кандидатська дисертація В. Дейнеги), теорію народно-інструментального ансамблевого виконавства (кандидатська дисертація Л. Пасічняк), теорію виховання духовного потенціалу музиканта-виконавця (докторська дисертація О. Олексюк). Низка дисертаційних досліджень вітчизняних вчених присвячена висвітленню історичного розвитку народного музичного інструментарію і окремих жанрів народно-інструментального мистецтва. Серед них – кандидатські дисертації Т. Барана, О. Незовибатька (цимбали), Р. Безуглої, Д. Кужелева (баянне мистецтво), В. Дудчак, Н. Морозевич (бандурне мистецтво), Є. Бортника (домрове мистецтво). Справжньою енциклопедією народно-інструментального мистецтва є підручник М. Давидова «Історія виконавства на народних інструментах» (Українська академічна школа)», де детально висвітлено творчі, виконавські, науково-теоретичні та педагогічні здобутки у сфері народно-інструментального мистецтва України.

Вітчизняна школа народно-інструментального мистецтва виховала славну плеяду митців-професіоналів. Про це свідчать багаточисленні перемоги українських музикантів на багатьох найпрестижніших міжнародних і всеукраїнських конкурсах.

Однак, слід зазначити, що на сьогоднішній день помітними є ознаки спаду популярності народно-інструментального мистецтва. Це помітно на всіх щаблях сучасної професійної освіти і, безумовно, пов'язано з процесами в економічній, соціальній, політичній сферах нашої держави. Нині більшим попитом у населення користується вітчизняна та зарубіжна естрадна музика, причому не найвищої якості, а народна музика перебуває у затінку, вона втратила масового слухача.

Виникає дивна ситуація. У 70-х роках XX ст., як зазначалося вище, була відчутною потреба у музикантах, які грали б на вітчизняному національному інструментарії, а тепер ці фахівці не можуть зайняти належного їм місця у музичному мистецтві України.

Тому основним завданням української академічної школи народних інструментів є підготовка фахівців, які були б конкурентноспроможними на сучасному ринку праці. Вони повинні бути професіоналами та сподвижниками своєї справи. Адже саме музиканти повинні донести і максимально наблизити найкращі зразки народно-інструментального мистецтва до сьогоднішнього слухача.

Відтак, характерними особливостями академічного професійного навчання на народних інструментах є:

- здійснення підготовки виконавців на народних інструментах на всіх музично-освітніх рівнях (музична школа, музичне училище, музична академія, виконавська асистентура);
- комплексність і багатогранність підготовки фахівців народно-інструментального жанру (сольне, ансамблеве, оркестрове та диригентське виконавство, оволодіння навичками композиції в класах інструментовки, оркестровки, читання партитур);
- створення потужної методологічної та науково-теоретичної бази народно-інструментального мистецтва;
- активна популяризація народно-інструментального жанру.

Насамкінець слід відмітити, що у пропонованій статті не охоплено коло питань, пов'язаних із дослідженням виконавської діяльності педагогів кафедр народних інструментів навчальних закладів, специфіки підготовки диригентів оркестру і капели бандуристів, підбору навчального репертуару. Зазначені проблеми можуть вирішуватися у наступних дослідженнях.

Примітки

* У подальшому у зв'язку з численними реорганізаціями Київську, Одеську і Харківську консерваторії багато разів перейменовували. 1924 р. Київський музичний інститут (консерваторія), зберігаючи за собою права вищого навчального закладу, стає Державним музичним технікумом. 1928 р. цей навчальний заклад об'єднують з Музично-драматичним інститутом імені М. В. Лисенка. Новий заклад дістає назву Вищий музично-драматичний інститут імені М. В. Лисенка, який 1934 р. реорганізували в Київську консерваторію і театральний інститут. Одеська консерваторія була розділена на Одеський музичний інститут і Одеський музичний технікум (1923–1925), далі заклад функціонував як Одеський музично-драматичний інститут (1925), і знову – Одеська консерваторія (1934). Харківська консерваторія, своєї черги, мала такі назви – Музична академія (1920), Музичний інститут (1921), Музично-драматичний інститут (1923) і знову – консерваторія (1934) [1, 8–9; 198].

** За іншими даними, у 20-х роках ХХ ст. у Харкові функціонували лише дві музичні професійні школи [11, 497].

Література

1. Академія музичної еліти України: Історія та сучасність: До 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського / Авт.-упоряд.: А. Лащенко та ін. – К.: Музична Україна, 2004. – 560 с.
2. Бабий А. Музыкальное образование на Украине после Октября // Советская музыка. – 1935. – № 1. – С. 31–40.
3. Бортник Є. Струнний інструментарій Слобідської України в минулому і сучасному // Музична Харківщина. – Харків, 1992. – С. 191–206.
4. Бортник Е. Формирование и развитие домрового искусства на Украине в аспекте русско-украинских музыкальных связей: Автореф. дисс. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / АН УССР ИИФЭ им. М. Ф. Рыльского. – К., 1981. – 26 с.
5. Грудіна Д. Державний музично-драматичний інститут у Харкові // Нове мистецтво. – 1927. – № 8. – С. 8–10.
6. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах. (Українська академічна школа): Підручник. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. – 419 с.
7. Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва: Посібник. – К.: НМАУ, 1998. – 224 с.
8. Давидов М. Українське струнно-щипкове академічне мистецтво: функціонування, проблеми збереження та розвитку // Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних

музичних вузів України: Тези Всеукраїнської науково-теоретичної конференції (2 грудня 2005 р.). – К., 2005. – С. 72–78.

9. Даньшев М. Колгоспний університет самодіяльного мистецтва // Радянська музика. – 1934. – № 2–3. – С. 47–49.

10. Ескіна Р. Кілька зауважень про роботу дитячих музичних студій // Радянська музика. – 1934. – № 10. – С. 29–33.

11. Історія української музики: В 6 т. / АН УРСР. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського. – Т. 4.: 1917 – 1941. / Ред. колегія Л. Пархоменко, О. Литвинова, Б. Фільц. – К.: Наукова думка, 1992. – 616 с.

12. Лошков Ю. Володимир Андрійович Комаренко: Монографія. – Харків: ХДАК, 2002. – 113 с.

13. Мокренко А. Не скаламутити джерело // Україна. – 1989. – № 46. – С. 24.

14. Наказ Міністра культури УРСР № 233-к від 14 лютого 1977 р. «Про підсумки Республіканського конкурсу музикантів-виконавців на народних інструментах». – ЦДАМЛМ України. – Ф. 1128. – Оп. 1. – Спр. 26. – Арк. 7.

15. Рік роботи Харківської Робітничої консерваторії // Вісти. – 1930. – 10 квітня.

Зіновія Григорівна Ядловська
викладач Київського національного
університету культури і мистецтв

СКРИПКОВЕ ВИКОНАВСТВО ЯК ОБ'ЄКТ ІНСТРУМЕНТОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Інструментальна культура України посідає одне з чільних місць у мистецькому доробку нації, засвідчує її належний художньо-професійний потенціал та інтелектуальну зрілість. Особливо це стосується виконавців на скрипці – інструменті, володіння яким потребує безупинної та ретельної роботи над виробленням професійної майстерності. Тому більшість людей вважає скрипкове виконавство заняттям для обраних, хоча цей інструмент завжди був суто народним.

Скрипка у сукупності смичкових інструментів сформувалася у процесі тривалої еволюції. Невідомо взагалі, в які часи люди навчилися видобувати звуки із струн за допомогою простого смичка. Згодом вони навчилися робити резонатори, тобто корпуси для музичних інструментів, на які можна було натягувати струни. Так з'явилися перші смичкові інструменти, у тому числі «смик» – давньоруський смичковий інструмент типу гудка, поширений у Київській Русі. (На фресці Софії Київської «Скоморохи» один з музикантів грає на інструменті, схожому на скрипку.)

Історія розвитку української культури свідчить про те, що український народ завжди мав свої оригінальні музичні інструменти, які здебільшого мали призначення служити акомпанементом до співу; таке призначення бандури, торбана, ліри. Інші струнні інструменти, як гуслі й позичені з Італії скрипка та басоль або ударний бубон, служили переважно музикою до танцю. Так, тріо зі скрипки, басолі й бубну (в центральних областях України) або скрипки, цимбали й бубну (в західних областях України) мало в народі спеціальну назву „музика троїста" й обслуговувало танці на святах і ніколи не призначалося для виконання музики суто для слухання [11, 405]. Завдяки своїй досконалості, широким технічним та художньо-виразним можливостям група смичкових інструментів становить основу оркестру. Це цілком відповідає народній традиції тому, що у складах троїстих музик головну роль завжди відігравала скрипка.

© Ядловська З. Г., 2007

Перші згадки про троїсту музику належать до кінця XVII – початку XVIII ст. В минулому троїста музика займала провідне місце в музичному побуті українського села. Ансамбль виступав на народних святах, ярмарках й найчастіше – на весіллях. У репертуарі троїстих музик були переважно українські народні танцювальні і пісенні мелодії.

Функціонування інструмента, специфіка виконавства на ньому завжди притягувала увагу дослідників як українських (О.Верба, Н.Дика, В.Заранський, Н. Семеняк та ін.), так і зарубіжних (Г. Адлер, Б. Струве, Д. Бойден та ін.). Попри значну кількість наукової літератури дана проблематика залишається нерозкритою. Мета цієї статті – узагальнити напрямки дослідження проблеми скрипкового виконавства.

Скрипка (нім. *Violine,* франц. *Violon,* італ. *Violino*) – це чотириструнний смичковий музичний інструмент, поширений у Європі. Скрипка, на думку російського музикознавця Б.Струве, сформувалася у результаті тривалого розвитку через взаємодію декількох видів смичкових інструментів. Головним її попередником був гітароподібний фідель, але його еволюція в скрипку відбувалася не безпосередньо, а через смичкову ліру й шляхом схрещування з іншим інструментом, який набув на той час поширення у Західній Європі, – з ребеком [9, 109]. Відповідно ж до концепції англійського мистецтвознавця Д. Бойдена, скрипка з'явилася в Італії «завдяки геніальному осяянню невідомого майстра, який успішно поєднав в одному інструменті достоїнства ребека, фіделя і ліри «да браччіо» [13, 10].

Історіографія, присвячена розвитку скрипки і скрипковому виконавству, відображає досвід скрипкового мистецтва в нашій країні. У західноєвропейських країнах, у тому числі в Італії, струнно-смичкові інструменти – радше середньовічне, ніж античне явище. Але наприкінці доби античності у «музичних конкурсах» (agones musicoi) брали участь духовики і струнники (виконавці на щипковій кіфарі й арфі) – попередниках смичкових. Смичковий інструмент з плечовим способом тримання (a braccio), а не в ногах (a gamba), уперше зображено на знаменитій фресці Київського Софійського собору (початок XI ст.).

Першими професійними творами для скрипки вважаються: Перша соната, написана для скрипки соло (1617 р.) італійського композитора, скрипаля Б. Маріні, його ж збірник скрипкових п'єс «Музичні афекти» (1617 р.), де він увів деякі нові прийоми скрипкової гри, наприклад, тремоло; збірник скрипкових п'єс «Capriccio stravagante» («Дивні капричіо») його сучасника К. Фаріни, в якому вперше в музичній літературі були використані позначення – стаккато, піццикатто, удар смичком та ін.

Засновником художньої гри на скрипці вважається італієць А.Кореллі; продовжувач його справи Дж. Тартіні (1622–1770 рр.), скрипковий композитор і музичний теоретик, розвинув жанри: концерту для скрипки з оркестром (125 творів); скрипкової сонати (175 творів, у тому числі „Трель Диявола", „Покинута Дідона") й тріо-сонати. Він є автором музично-теоретичних трактатів й засновником Музичної академії у м. Падуї (1727 р.). П. Локателлі (1713–1790), учень А. Кореллі, розвив бравурну техніку скрипкової гри.

У м. Кремона на Півночі Італії протягом XVI–XVIII ст. працювали відомі скрипкові майстри: родини Аматі, Гварнері й Страдіварі. Засновником кремонської школи став Андреа Аматі (1520 – біля 1580 рр.), який разом зі своїми синами Антоніо та Ієронімом надали скрипці того довершеного вигляду, який, майже без змін, дійшов до наших днів. Інструменти, які вони виготовляли? мають негучний, ніжний, сріблястий голос, що нагадує своїм звучанням сопрано.

Найвищим рівнем майстерності виготовлення скрипок стала діяльність італійських майстрів смичкових інструментів Антоніо Страдіварі (1644–1737 рр.) та Андреа Гварнері Дель Джезу (1698–1744 рр.). На створених цими майстрами музичних інструментах (скрипках, альтах, віолончелях) грають найвідоміші сучасні музиканти.

За роки свого існування скрипка майже не змінилася зовні. Смичок же набув сучасного вигляду в результаті реформи, здійсненої на початку XIX ст. сімейством французьких майстрів Турт. Високо цінуються французькі смички роботи Ф. Турта, а також Ж. Б. Вуарена, Д. Пекката і Ж. Б. Вільяма, які визнані кращими. Зразковими є й вироби німецьких фахівців К. Грімма і Л. Бауша, а також російського майстра Н. Кіттеля.

Потужний внесок у розвиток скрипкової музики здійснили видатні італійські композитори Антоніо Вівальді, Арканджело Кореллі, Франческо Верачіні, Джузеппе Тартіні, провідні діячі австро-німецької культури доби Просвітництва Йоганн Себастьян Бах (1685–1750 рр.) й Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791 рр.). Але неперевершеним майстром європейської й світової музики слід вважати Н. Паганіні (1782–1840 рр.) – італійського музиканта і композитора. Він концертував з одинадцятирічного віку, завоювавши світову славу. „Демонічна" зовнішність, феноменальна виконавська техніка породили легенди про маестро. Творчість Паганіні – один з яскравих проявів музичного романтизму – здійснила переворот у скрипковому виконавстві. (Багато творів митця вважалися неможливими для виконання з огляду на технічну складність.) Н. Паганіні був першим із скрипалів, що грав у концертах напам'ять. Він є автором 24 „каприсів" для скрипки соло (вид. 1820 р.) й 6 концертів для скрипки з оркестром (1815–1830 рр.). Скрипка після Н. Паганіні стала душею музики.

XIX століття, без перебільшення, було переповнене скрипковою музикою. В жанрі концерту для скрипки з оркестром з'явилися грандіозні полотна, в яких невеликий і тендітний інструмент зазвучав епічно, проголошуючи торжество найгуманніших людських почуттів та драматизм існування людської душі у тривожному й буремному світі.

Історія скрипки й скрипкового виконавства традиційно є об'єктом дослідження українського мистецтвознавства. Останнім часом інтерес цієї галузі практичних знань посилився. З'явилися науково-популярні видання, статті, монографії, авторські наукові розвідки. Зокрема, у кандидатській дисертації В. Заранського „Український скрипковий концерт. Тенденції жанрово-стильової динаміки" [4] аналізуються тенденції та перспективи розвитку українського скрипкового концерту. Автором при цьому простежено шляхи формування національного різновиду зазначеного жанру, започаткованого В. Косенком й збагачуваного М. Скориком, О. Козаренком, В.Бібіком, Є. Станковичем та іншими українськими композиторами. Охарактеризовано період 80–90-х років, позначений докорінним переглядом структурної інваріантності одночастинного концерту лірико-медитативного спрямування.

Функціонуванню інструментальних моделей західноєвропейського бароко в українській музиці технічними засобами скрипки другої половини XX ст. присвятила свою дослідницьку роботу І. Тукова [10]. Барокова музична культура інтерпретується тут як відтворення та збагачення культурно-естетичної традиції нашого народу. Здійснена успішна спроба з'ясування механізму функціонування старовинних жанрових моделей у національній музичній практиці XX ст. Авторка сформулювала засадничі принципи екстраполяції інструментальних жанрів західноєвропейського бароко на українську музику другої половини XX ст. у яскравому розмаїтті її складових.

Дослідження проблеми доцільності формування й умов функціонування виконавського апарату інструменталістів на прикладах звуковидобуваючої та звуковідтворюючої системи виконавського апарату скрипаля стала об'єктом дисертаційного дослідження Н. Семеняк [7]. У ній фахово аналізується стан та особливості скрипкового виконавства на сучасному етапі його розвитку, психологічні передумови формування ігрових рухів правої руки скрипаля, специфіка сучасної техніки звуковидобування на скрипці. Причому виконавський апарат скрипаля інтерпретується як своєрідна біомеханічна система. З метою підвищення виконавської майстерності запропоновано електронно-механічний прилад, який сприяє забезпеченню досягнення об'єктивних ігрових характеристик засобами скрипкового смичка та струн. За

допомогою комп'ютерних технологій моделюються процеси звуковидобування й звуковідтворення на скрипці поліваріантних ігрових умов. Як результат – дослідницею сформульовано якісні нові висновки щодо оперування з потенціалом скрипкових струн і смичка.

Феномен багатоваріантності як техніки письма й принципу музичного розвитку проаналізовано в дисертаційній роботі О.Верби [1]. Із застосуванням методу художнього моделювання, на прикладах різних стильових та жанрових моделей, розроблено систему критеріїв варіантності як музичної універсалії. Визначено термінологічний апарат аналізу сучасної музичної композиції та з'ясовані композиційні закономірності варіантної форми й специфіка взаємодії варіантності з іншими принципами музичного розвитку формотворення. На засадах методології дослідження варіантності у різних функціональних проявах виконавського апарату інструменталістів запропоновано типологію варіантних форм.

За допомогою осмислення діалектичних, онтологічних, естетичних та музично-функціональних аспектів індивідуального стилю музиканта-виконавця у дисертації О. Катрич „Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти)" [5] викладено методику сучасного дослідження останнього.

Камерно-інструментальній творчості К. Шимановського присвячено дослідження А. Середенка, супроводжуване детальним аналізом провідних художньо-естетичних тенденцій першої третини XX ст., важливих у контексті стильової виразності творчих пошуків видатного польського композитора [8]. Окреслено діапазон камерно-інструментальних жанрів його творчого доробку. Мистецький стиль композитора «акумулював» розмаїття традицій у поєднанні з пошуками нових варіантів стилістики. Проаналізовані твори композитора для скрипки і фортепіано, передусім два широко відомі квартети.

У дисертації І.М. Пилатюк „Скрипкова творчість Мирослава Скорика в соціокультурному контексті другої половини XX ст." [6] здійснено концептуальний аналіз мистецької спадщини цього видатного композитора, характеризується її місце у контексті традицій світової й національної скрипкової творчості. Особливу увагу акцентовано на інтерпретації М. Скориком філософсько-етичної проблеми змісту діалогу композитора з рідним йому соціокультурним середовищем.

Предметом зацікавлення Н. Дикої стали камерно-інструментальні ансамблі України 60–80-х років минулого століття та їхнє місце у запровадженні нових композиторських стилів, регіональний аспект камерно-інструментального виконавства [3]. Нею досліджено особливості взаємодії композиторської та виконавської творчості як важливого фактору розвитку скрипкового мистецтва, основні тенденції розвитку українських квартетів і тріо ансамблів нетрадиційного складу. На обширі розмаїтого фактологічного матеріалу характеризується співтворчість українських композиторів-новаторів В. Сильвестрова, Є. Станковича, Ю. Іщенка, Л. Грабовського з колективами камерно-інструментальних ансамблів.

Серед досліджень, присвячених національній інструментальній музиці кінця XVIII – першої половини XIX століття, заслуговує на увагу праця доктора мистецтвознавства М. Гордійчука "Зародження української симфонічної музики". У гетьманський період вітчизняної історії було започатковано професійні інструментальні капели, відносяться ще до XVII – першої половини XVIII. Важливого значення поширенню скрипкового мистецтва надавав Б. Хмельницький. Його син Тиміш 1652 р. заснував капелу, до складу якої входили органісти, віолончеліст, скрипалі та бубенщик. Свої музичні колективи мали гетьмани І. Брюховецький, І.Мазепа, І. Скоропадський, Д. Апостол, К. Розумовський та ін. Орієнтації вітчизняного скрипкового виконавства на традиції європейської музики сприяло будівництво резиденцій гетьмана К. Розумовського у Глухові та Батурині – мініатюрних копій Петербурзького імператорського двору. Тут у супроводі інструментальної музики, окрім світової скрипкової класики, звучали українські народні пісні.

Створенню сучасної манери композиторської діяльності й інструментального виконавського мистецтва у XX ст. сприяла новаторська діяльність Р. Вагнера (1813–1883 рр.) – німецького композитора, диригента й музикознавця. Він прагнув створювати монументальні оперні полотна – своєрідний синтез музичних жанрів та сфер мистецтва – музики, поезії, акторської діяльності, танцю, живопису тощо. В діяльності митця матеріалізувалися основні принципи його оперної реформи: симфонізація зазначеного музичного жанру, заміна „номерів" (арій, ансамблів) вільно побудованими (на основі системи лейтмотивів) монологами й діалогами, наскрізний розвиток музично-сценічної дії. Вагнер став автором численних вокальних й інструментальних композицій, в якості диригента виступав з концертними програмами, зокрема у Москві та Петербурзі.

Австрійський історик музики вказує на небезпеку створення історії музики «майстрами середньої руки» [12, 2] й підлеглості становища музикантів-виконавців авторитаризованій персоні композитора. XX ст. висунуло потребу розмежування фахових функцій виконавця й композитора – альтернативи традиційного синтезу зазначених видів мистецької діяльності.

Неперевершеними майстрами вітчизняного скрипкового виконавства є Давид Ойстрах та Леонід Коган. Д. Ойстрах (1908–1974 рр.) вважається засновником потужної радянської скрипкової школи. Він став першим виконавцем присвячених йому творів Д. Шостаковича і С.Прокоф'єва. У 1937 р. митець був удостоєний першої премії на Міжнародному конкурсі скрипалів імені Е. Ізаї (м. Брюссель), а 1960 р. – Ленінської премії. Гра Л. Когана (1925–1982 рр.) вражала надзвичайно віртуозним розмахом, красою звуку й глибиною створення музичних образів.

Сучасні українські музикознавці ґрунтовно досліджують історію скрипкового мистецтва та життєдіяльності його майстрів. У виданні „Скрипкові майстри України" містяться відомості про більше ніж 180 скрипкових майстрів нашої країни – етнічних українців, поляків, чехів та росіян [2]. Редактор книги – викладач Іршавської дитячої школи мистецтв Сергій Голубокий – відомий фахівець у цій справі, який виготовив понад 200 скрипок.

Отже, встановити період, коли відбулося остаточне завершення конструювання скрипки як музичного інструмента, з достатньою точністю неможливо. Однак відомо, що сучасний вигляд скрипки усталився до XVI ст. Саме тоді відбулося остаточне завершення співвідношень у будові інструмента. Удосконалювання інструмента тривало безупинно, і кожен майстер вносив у нього щось своє, однак провідну роль у цьому процесі відіграли італійські майстри брешіанської (Гаспаро да Сало, Дж. Маджині) і кремонської (А. і Н. Аматі, Дж. Гварнері, А. Страдиварі) шкіл.

Специфіка академічного скрипкового виконавства як об'єкта наукового дослідження зумовлює складність та багатоаспектність його аналізу. Сучасні українські й зарубіжні музикознавці працюють над цією проблематикою у таких напрямах: 1) досліджують закономірності формування й розвитку скрипкового інструменталізму і трансформації інструментальної виразності (Б. Струве, Д. Бойден, Н. Семеняк та ін.); 2) аналізують творчість композиторів на ниві скрипкової музики (О. Катрич, І. Пилатюк та ін.); 3) вивчають особливості скрипкової виконавської інтерпретації в особистісному вимірі та у контексті історичного розвитку музично-виконавського мистецтва загалом (Б.Асаф'єв, Н. Дика та ін.).

Література

1. Верба О.О. Варіантність та її композиційні закономірності (на прикладі інструментальної музики українських і російських композиторів 70–90 років XX ст.): Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. – К., 2002. – 20 с.

2. Голубокий С. Скрипкові майстри України. – К.: Конус-Ю, 2007. – 44 с.

3. Дика Н.О. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960 - 1980 рр.): Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України. – К., 2001.

4. Заранський В.І. Український скрипковий концерт. Тенденції жанрово-стильової динаміки: Автореф. дис... канд. мистецтвознав: 17.00.03 / / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т.Рильського НАН України. – К., 2001. – 20 с.

5. Катрич О.Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. – К., 2000. – 17 с.

6. Пилатюк І.М. Скрипкова творчість Мирослава Скорика в соціокультурному контексті другої половини XX ст.: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Одес. держ. муз. акад. ім. А.В.Нежданової. – О., 2004. – 16 с.

7. Семеняк Н.М. Теоретичні основи системно-функціональної організації процесу звукоутворення на скрипці: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. – К., 1999. – 18 с.

8. Середенко А.С. Камерно-інструментальна творчість К.Шимановського (до проблеми індивідуального стилю композитора): Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. – К., 2001. – 16 с.

9. Струве Б.А. Процесс формирования виол и скрипок. – М.: Музгиз, 1959.

10. Тукова І.Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини XX ст.: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. – К., 2003. – 19 с.

11. Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича. – К.: Либідь, 1993.

12. Adler G. Der Stil in der Musik. – Leipzig: Breitkopf, 1911.

13. Boyden D.D. The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin Music. – Oxford University Press, 1965.

Мирослава Олександрівна Новакович
старший викладач, здобувач
Львівської національної музичної академії
ім. М. Лисенка

ПРО ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ МОВИ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО ЯК ОСЕРДЯ ЙОГО СТИЛЮ

Актуальність обраної теми зумовлена сучасним станом української музичної культури, зокрема активізацією музикознавчого інтересу до проблем музичної мови та мовлення. Це пов'язано також з усвідомленням музичної мови як "бази стилю" (М. Арановський). "Тому музичний стиль можна визначити як конкретно-історичний стан системи музичної мови" [2, 96].

Проблеми мово-стилю неодноразово висвітлювалися в працях українських музикознавців, зокрема Н. Горюхіної, І. Ляшенка, О.Козаренка тощо. Проте новизна теми, яка пропонується у цій публікації, визначається лінгвосеміотичним підходом до аналізу музичної мови та мовлення.

Об'єктом зацікавлення є постать одного з найвизначніших українських композиторів минулого століття – Б. Лятошинського, музичній спадщині якого присвячений досить значний об'єм праць. У центрі уваги – мово-стиль композитора, що почав формуватися у так звану епоху перелому, коли всередині однієї культури відбувається зіткнення різних світоглядів і часів (це стосується як поняття національного стилю, так й історичного, пов'язаного із зміною епох). Як стверджує М. Лобанова, "культури епох перелому за своєю природою поліфо-

© Новакович М. О., 2007

нічні, в них відбувається безперервна і жорстка суперечка між відкинутою системою, яка ще не є зжитою, – системою канонічного "старого" мистецтва і явищами, які виникли і ще не оформилися у систему" [5, 22]. Особливістю цих епох є специфічне осмислення культурного канону. Його сутність полягає в експерементуванні, а отже, і в порушенні канону. І тут, на думку М. Лобанової, існує декілька можливостей. *Одна з них* – заперечення митцем минулого культури (явище, притаманне для авангардизму), *друга* – несприйнятя сучасного (вияв консервативного мислення, що якнайповніше виразив себе в офіційному каноні української музики першої половини ХХ ст.), *остання* – намагання поєднати ці можливості.

Щодо Лятошинського, то його творчість – яскравий приклад втілення останньої з трьох зазначених вище можливостей, яка полягає у прагненні поєднати минуле з новаторським. Адже ХХ століття відзначається посиленням тенденцій до глобального охоплення всіх стилів як минулого, так і сучасного, що дає підставу говорити про "поліфонію стилів". Це явище характерне і для української культури перших десятиліть минулого віку, в якій співіснувало декілька культурно-світоглядних форм мислення та культурних моделей. Одна з цих моделей займалася подальшою розбудовою саме "українського напрямку" (П. Козицький, М. Вериківський, Л. Ревуцький), окрім цього, багато хто з тогочасних композиторів орієнтувався на російську культурну модель, зокрема на О. Скрябіна та С. Рахманінова. Не можна заперечити у даному випадку і впливу ідей європейського модернізму, особливо імпресіонізму та експресіонізму (риси якого є відчутні і в музиці Лятошинського).

Розглядяючи українську музику першої третини ХХ ст., слід зазначити, що вона є явищем епохи перелому. У чому це проявляється? Як відомо, "специфіка музики закладена в інтонації" [1, 19], а інтонація – одна з підвалин музичного стилю. Це дає підставу стверджувати, що початок ХХ століття – епоха "зміни інтонаційного стилю" національної музичної культури, навіть більше – це епоха зміни мовних кодів. Так, домінуючим мовним кодом національної культури ХІХ століття був усний. Йдеться про те, що у своїх проявах та була "виключно інтонаційно-пісенною та розспівною, чим визначалась і вся система музики" [3, 217].

Аналізуючи усний код української музики, музичним архетипом для якого слугувало фольклорне середовище, спостерігаємо: "панування мажоро-мінорної системи, входження у неї модальності натуральних ладів, "перемінності-переливчастості" мажору-мінору [4, 92] тощо. З появою на вітчизняному мистецькому горизонті постаті Б. Лятошинського відбулася кардинальна зміна інтонаційного контуру української музики. Тому творчість майстра слід сприймати як порушення не так певних усталених естетичних норм, як – мовної, лексично-інтонаційної норми. Адже музична мова, на думку М. Арановського, формує музичну свідомість, діючи через норму. У чому ж можна вбачати порушення Лятошинським мовної норми, закріпленої у музичній практиці національної культури початку ХХ ст.? Як відомо, інтонаційна природа української музики у своїй сутності є вокальною, пісенною. Аналізуючи музичну інтонацію, властиву для мислення композитора, спостерігаємо за процесом її зближення з інтонацією природного мовлення. Як зауважила К. Руч'євська, синтаксис такої інтонації спирається на слово, синтагму. В результаті відбувається процес еволюції музичної мови, носієм якого є динаміка звуковідносин. Якщо весь попередній процес розвитку національної музичної культури в якості цих оптимальних звуковідносин вбачав консонанс у його досконалому та недосконалому варіантах, то в тому типі музичної мови, яку репрезентує творчість Лятошинського, в якості оптимальних звуковідносин утверджується ще й дисонанс (септима, тритон, секунда). Для прикладу візьмемо Першу сонату для фортепіано (тв.13), створену композитором 1924 р. Так, у початковому чотиритакті твору (тема вступу) спостерігаємо ходи на септиму, нону, а також на малу секунду у висхідному та низхідному русі. Це є свідченням специфіки інтонації ХХ ст., що проявляється у поєднанні "широти мелодичних ходів з їх гостротою, тобто застосування інтервалів септими і нони – особливо великої септими і малої

нони”[6, 38]. Адже саме ці інтервали різко відрізняються від решти своєю жорсткістю і гостротою. Власне, на цю їх особливість і звертає увагу Лятошинський, втілюючи яскраво виражену експресивну образність твору. Невипадково з початкової інтонації теми вступу (йдеться про низхідний хід на велику септиму) у подальшому виростає весь тематизм сонати (головна та побічна партії). Тому інтервал септими можна розглядати як головний лейтінтервал твору. Причому останній фактично є оберненям малої секунди і малої нони, а вони також відіграють значну роль у формуванні тем сонати.

Про те, що Лятошинский використовує новий мовний код, свідчать численні чинники. Якщо для мелодики і усного, і писемного кодів попередніх епох є нехарактерним вживання стрибків на широкі інтервали в початковому фрагменті твору, використання декількох стрибків підряд в одному напрямку, особливо коли інтервал більший за октаву, то в текстах Лятошинського зустрічаємось з явищем протилежним щойно зазначеному. Так, саме зі стрибка на малу септиму у низхідному русі починається головна партія першої частини фортепіанного тріо №1, створеного 1922 р., з ходу на велику септиму – вже згадувана тема вступу з Першої фортепіанної сонати, ця ж тенденція спостерігається у вступних темах Третьої та Четвертої симфоній майстра. Притому мелодична лінія початкової теми Третьої симфонії поєднує у собі два стрибки на септиму, почергово взяті в одному напрямі. А це дає підставу стверджувати, що початковий хід на септиму є однією зі стильових ознак музики майстра.

Слід також заакцентувати увагу на особливостях трактування композитором самого дисонансу. Як стверджує Л. Мазель, ходи на інтервали септими чи нони досить часто сприймаються як спотворення найбільш близької до них октави, і в результаті – вимагають відповідного розв’язання. Щодо музики Лятошинского, то тут спостерігається відсутність такого розв’язання, а це є свідченням самодостатності цих інтервалів, їх природності. Так, у другому-третьому тактах Першої фортепіанної сонати мелодичний хід на малу нону, з його подальшим розв’язаням у велику нону, сприймається цілком закономірно. Більше того, Лятошинський часто використовує акорди терцевої структури, зокрема септакорди та нонакорди, які в своїй основі мають інтервал великої септими чи її обернення. На думку В. Самохвалова, це і є “характерні інтервали” композитора, коли “будь-який вертикальний зріз зафіксує контроль великої септими чи малої секунди як обернення” [8, 147].

Чим викликане таке особливе ставлення Лятошинського до згаданого вище інтервалу? Це насамперед пов’язано з яскраво вираженою експресивною манерою його музичного висловлюваня. Як вже було констатовано, композитор репрезентує новий семіотичний код, і тут ми наблизились до з’ясування одного важливого поняття. Його сутність полягає у тому, що *тип мовлення у значній мірі залежить від певного типу комунікату.* Якщо скористатися відомою комунікативною теорією, запропонованою американським лінгвістом Р. Якобсоном (остання налічує шість основних функцій), то можна спостерегти, що домінуючою функцією музичного мовлення Лятошинського є *експресивна* (емотивна). Вона тісно пов’язана з інтонаційними особливостями природного мовлення. К. Руч’євська зауважує, що мовна інтонація виконує і комунікативні функції, тому що”у мовленні існують типологічні інтонаційні формули – інтонеми, основою яких є інваріантні якості” [7, 19].

Інтонаційні типологічні моделі (Руч’євська визначає їх як семантичні інтонеми) поділяються на окремі групи: *інтелектуальні, волюнтативні, емотивні, зображальні.* Аналізуючи *емотивну* (експресивну) функцію мовленнєвого комунікативного акту, можна зауважити, що домінувати тут будуть саме емотивні інтонеми. Як стверджує Р. Якобсон, основою емотивної функції мови є вигук. Отже, емотивна інтонема музичної інтонації, як правило, виражається через широкі інтервальні ходи, характерну ритмічну організацію (акценти) тощо.

Аналізуючи тип музичної мовленнєвої інтонації, характерної для мислення Лятошинського, звертаємо увагу на певну ознаку, а вона полягає у гіперболізації емоції, що втілилось

у ходах на широкі інтервали. Звідси у композитора тенденція до використання "різких для слуха інтервалів – зменшених терцій, збільшених секунд, тритонів, септим <…> Дуже часто мелодичні лінії експресивних тем займають великий звуковисотний діапазон, так як рельєф мелодичної лінії переповнений різко окресленими зиґзагами – стрибками" [9, 35]. А це свідчить про домінування у творах Лятошинського музичної інтонації інструментального плану, що є однією з ознак писемної форми коду.

Значний вплив на музичну мову майстра мали основні тенденції культури XX століття. Йдеться про зміни, що відбувалися з самою мовною інтонацією (тенденція, яка поширюється не тільки на музичну, а й прозаїчну та поетичну мови). У кінцевому результаті можна говорити про домінування декламаційного, ораторського типу інтонації. Щодо Лятошинського, то незважаючи на всю новизну і сучасність своєї музичної мови, композитор переосмислює і синтезує мовні засоби найвизначніших музичних стилів минулого, а також окремих авторських стилів. У цьому випадку слід вказати на полігенетичність та гетерогенність засвоєних слухом композитора інтонаційних елементів. Для цього спробуємо проаналізувати одну з найхарактерніших для Лятошинського ритмо-інтонаційних лексем, в основі якої лежить тріольно-пунктирна формула. Присутність цієї лексеми можна зауважити вже у творах, написаних композитором у 20-х роках XX ст. У фортепіанному тріо №1 на ній побудовано тему побічної партії. Як стверджує І. Царевич, ця тема "несе в собі найбільш відчутний відбиток впливів, ще не подоланих молодим композитором. Вся її емоціональна, інтонаційна і гармонічна будова близька до творчості раннього Скрябіна" [11, 108]. Притому слід зазначити, що вищезгадана лексема характерна для фортепіанної музики Скрябіна початку 1900-х років. Але якщо намагатися дослідити витоки даної тріольно-пунктирної формули, то можна зауважити, що вона є також характерною для Вагнера і далі – для Ліста та Шопена.

У музичній практиці тріольно-пунктирна ритміка асоціюється насамперед із мазуркою, тобто – із сферою танцювальності. Саме на основі тих закономірностей, які притаманні польській народній музиці, сформувалася у значній мірі мелодика Шопена. Щодо творчості Скрябіна, то, на відміну від Шопена, Ліста та Вагнера, у котрих вищезгадана формула не є конститутивною ознакою стилю, у даного композитора таке часте її використання слід сприймати як один з основних факторів образно-емоційної єдності його стилю. І тут неможливо не зауважити безпосереднього впливу на Скрябіна саме Шопена. Адже гіпертрофована танцювальність у завуальованій формі стає однією з ознак музики Скрябіна. Щодо використання цієї тріольно-пунктирної формули Лятошинським, то остання є конститутивною ознакою стилю композитора як раннього періоду творчості, так і пізнього і поєднується з лірико-експресивною виразовою сферою.

Вплив Скрябіна на Лятошинського з приводу використання ним тріольно-пунктирної ритміки не викликає жодного сумніву. Це відчутно і в її інтонаційному наповненні. На відміну від Шопена та Ліста, у яких згадана ритмоформула виступає у поєднанні з поступальним плавним рухом мелодії, у Скрябіна вона доповнюється злетами на широкі інтервали (кварту, сексту, септиму, нону), що надають їй особливого динамічного характеру, так званої "польотності". Щодо образного вирішення цієї ритмо-інтонаційної лексеми Лятошинським, то в її мелодичному втіленні також спостерігаються стрибки на широкі інтервали, зокрема на малу та велику септиму, що надає їй гострого та експресивного звучання. Однак слід наголосити, що у митця ця лексема, незважаючи на певний скрябінівський і не тільки вплив, набуває неповторного глибокоіндивідуального смислу. У чому це виражається? Насамперед – у відмінності світоглядних основ обидвох композиторів.

Як вже було зазначено, тріольно-пунктирна ритміка у Скрябіна є результатом наявності в його творах у дещо заувальованому вигляді танцювального первня. Коли йдеться про Лятошинського, то відомо, що танцювальність загалом не притаманна для музичного мислення

композитора. Тому можна говорити про "вивітрення" танцювальної шопенівсько-скрябінської семантики з цієї лексеми у текстах Лятошинського.

Тріольно-пунктирна ритміка є визначальною у творах Скрябіна з яскраво вираженою екстатичністю. Можливо, в поодиноких випадках у вокальній музиці Лятошинського раннього періоду творчості були наявні певні ознаки цієї злегка еротизованої екстатичності, свідченням чого є цикл з чотирьох романсів на слова П. Шеллі (тв. 14), зокрема романс "Я ласк твоїх боюсь", у якому вищезгадана лексема в кульмінаційному епізоді з'являється у партії фортепіано, що викликає алюзіїї із Скрябіним. Але загалом ця формула у вокальній музиці Лятошинського не зустрічається і не пов'язується з екстатичною образністю. Як стверджує А. Ніколаєва, скрябінська пунктирність пов'язана з наявністю у його музиці яскравого емоційного стану, визначеного як "польотність", результатом чого є поява відомої ритмічної фігури. Щодо її використання Лятошинським, то у нього така емоційно-образна конотація відсутня. В інтонаційному плані для даної лексеми характерні стрибки на квінту, септиму чи нону у висхідному русі з подальшим низхіним ходом на малу секунду в якості розв'язання. Подібне спостерігається і у зворотньому напрямі, при цьому стрибок на той чи інший інтервал закріплюється або повторенням його нижнього звука, або поверненням у попередній. Такі інтонаційні ходи викликають ефект стійкості та утвердження, тоді як у Скрябіна зауважуємо наявність декількох стрибків-злетів мелодії у висхідному русі, внаслідок чого виникає виразний ефект "польотності".

І останнє: напрошується ще одне порівняння Лятошинського, але вже не зі Скрябіним, а – з Вагнером. Відомо, що тріольно-пунктирна формула пронизує його "Валькірію" (тема любові Вельзунгів і всі похідні від неї лейтмотиви), проте об'єктом нашої уваги є інша опера композитора, а саме – "Трістан та Ізольда", де з тріольно-пунктирною ритмікою пов'язані найголовніші теми драми, зокрема "тема любові", що втілює її трагічну ідею. Вперше вона з'являється в оркестровому вступі слідом за лейтмотивом "любовної знемоги" з "трістанакордом" у центрі, і її ритмічна формула разом з гармонією згаданого акорду стає джерелом формування нових тем. Ця паралель проведена тут не випадково, тому що у "Трістані" вищезгадана тріольно-пунктирна лексема пов'язується із сферою трагічного, тобто, з яскраво вираженою експресивною образністю. Це ж саме спостерігається і в музиці Лятошинського, у якого дана лексема виступає носієм драматичного трагічного первня.

Отже, починаючи від Шопена, спостерігається тенденція до поступового парадигматичного перекодування знаку. Це перекодування виникає тоді, коли, як стверджує Ю. Лотман, реалізується можливість семантично відмінного його використання. Якщо у Шопена ще наявні ознаки його традиційно романтичної сутності – танцювальності, то вже у "Трістані" Вагнера ця танцювальність "вивітрюється" із згаданої лексеми, у Скрябіна вона гіпертрофується в екстатичність, а в Лятошинського відбувається семантична модуляція, коли йде значне спотворення романтичних значеннєвих напруг лексеми, їх деформація. Так, уведення в цю лексему інтервалу септими чи нони разом з пунктирним ритмом надає їй особливої гостроти та драматизму. І тут потрібно усвідомити ще одну важливу проблему, на яку багато хто з дослідників творчості композитора звертає увагу. Мова йде про наявність у його музиці рис експресіонізму, в основу якого закладений принцип деформації, що розглядалося на прикладі згаданої вище ритмо-інтонаційної лексеми. Експресіонізм Лятошинського полягає насамперед в особливій емоційній загостреності його мови, у "вибуховому прояві" цієї емоційності. Однак "сила експресії виражається не в необмеженості її виявлення, а в протилежності поміж величиною експресії та граничною обмеженістю поля її застосування, у граничному часовому стисненні і, відповідно, граничній концентрованості музичної експресії" [10, 240]. Тому можна стверджувати, що тріольна ритмо-інтонаційна лексема, як одна з найвиразніших ознак стилю композитора, своєю лаконічністю у часовому вимірі (стискується майже до

однієї долі такту) доведеною до крайньої межі експресивністю (пунктирний ритм, синкопованість, інтонаційний хід на септиму) широким мелодичним розмахом (у межах септими, октави чи нони) є найбільш переконливим втіленням у його музиці рис експресіоністичного мислення. Можливо, саме цим викликаний інтерес Лятошинського до коротких концентрованих тем (яскравим прикладом може слугувати початкова тема фортепіанного циклу "Відображення").

Підсумовуючи деякі спостереження над особливостями музичної мови Лятошинського, слід особливу увагу звернути на смислову наповненість музичної інтонації у композитора. Її сутність полягає у підкресленій осмисленості інтерваліки, якою оперує митець. Отже, мова композитора володіє великими виразовими можливостями, потугу яких ніколи не вдасться осягнути до кінця.

Література

1. Арановский М. Вступительная статья // Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. – Л.: Музыка, 1990.
2. Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Госмузиздат, 1963. – Кн.1-я и 2-я.
4. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. – К.: Муз.Україна, 1985.
5. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. –М.: Сов. композитор, 1990.
6. . Мазель Л. Этюды о Шостаковиче: Статьи и заметки о творчестве. – М. Сов. композитор, 1986.
7. Ручьевская Е Функции музыкальной темы. – Л.: Музыка, 1977.
8. Самохвалов В. К вопросу о проявлении красочно-колористического фактора в гармонии Б. Лятошинского // Борис Николаевич Лятошинский: Сб. ст. / Сост. М. Д. Копица. – К.: Муз. Україна, 1987.
9. Самохвалов В. Черты симфонизма Б. Лятошинского. – К.: Муз. Україна, 1977.
10. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. – М.: Сов. композитор, 1984.
11. Царевич І. Камерно-інструментальні ансамблі Б. Лятошинського, створені у 20-х роках // Українське музикознавство: Зб. ст. – К.: Муз. Україна, 1972. – Вип. 7.

І с т о р і я

Злата Петрівна Сапєлкіна
кандидат історичних наук,
Київський національний університет
культури і мистецтв

КАТОЛИЦЬКА ЦЕРКВА XX СТ. НА ШЛЯХУ ЕКУМЕНІЧНОГО ДІАЛОГУ

Історія церкви загалом, католицької, як найстарішої світової інституції, зокрема представляє інтерес для широкого загалу дослідників. Католицька спільнота в сучасному світі нараховує 1 млрд прихожан – це половина всіх християн, які проживають в усіх куточках світу. Секрет привабливості цього віровчення бачиться в одвічному прагненні людей до спокою і гармонії, в потребі стабільності і єдності.

Цікаво, що будучи протягом тисячоліть охоронцем віковічної традиції, католицька церква не побоялася реагувати на зміни навколишнього світу. Вона поволі почала вносити корективи в свою діяльність, даючи часу можливість з'ясувати, які з інновацій, створених людським суспільством, є насправді суттєвими і важливими, а які слід відкинути назавжди. Водночас, впроваджуючи нововведення, що пройшли випробування часом і практикою, католицька церква сурово слідкувала, щоб останні не суперечити основам віровчення. Зокрема, практично не сприймалися церквою радикальні зміни, що відбувалися внаслідок модернізації XIX ст. і торкнулися всіх сторін людського життя, адже нові для того часу ідеї, широко розповсюджуючись, руйнували традиційні цінності та ідеали. Модернове суспільство, з його подекуди відкрито ворожою до церкви ідеологією, не могло не викликати рішучого опору з її боку. Поява лібералізму, секуляризації, націоналізму, соціалізму ставила під сумнів духовний провід церкви, несла загрозу єдності спільноти у вірі, пропагувала інші ціннісні орієнтири.

Вивчаючи історію католицької церкви в XX ст., можна простежити як поступово в цій інституції відбувалися суттєві зміни, які стали відповіддю на події, що вплинули на суспільне, політичне, культурне життя, розвиток науки і техніки, коли для багатьох католиків, представників кліру і мирян стала очевидною потреба пошуку місця католицької церкви в тогочасному світі. Екуменічний діалог ставав вимогою часу, при чому ця проблема залишається актуальною і сьогодні, в тому числі для України, де співіснують численні християнські спільноти. Метою даної статті є узагальнення практичного досвіду духовних лідерів Ватикану на шляху зближення Західної та Східної християнської церкви, а також в справі налагодження контактів з світовим релігійним співтовариством заради миру і стабілізації у світі.

Східна політика Ватикану в новітній час не перестає цікавити багатьох науковців. Свого часу дипломатичним контактам між Апостольською столицею та Українською Народною Республікою присвятив окрему працю прес-секретар Йосипа Сліпого о. Іван Хома, хоча не мав доступу до ватиканських архівів, котрі були відкриті для дослідників пізніше, чим і скористався відомий італійський історик Роберто Мороццо дела Рокка, дослідивши ватиканську дипломатію стосовно Сходу після Першої світової війни. На особливу увагу заслуговує також праця відомого спеціаліста з історії та культури Східної Європи Анджело Тамборрі

© Сапєлкіна З. П., 2007

«Католицька церква і російське православ'я. Два століття протиборства і діалогу». Автор опублікував ґрунтовне дослідження стосунків між Ватиканом і православною церквою, починаючи від першої половини XIX ст. включно до наших днів, акцентуючи увагу на спробах пошуку діалогу. Не можна оминути увагою роботи, присвячені життю папи Івана Павла II, яке стало свідченням прикладу безпосереднього втілення екуменічного діалогу, як в середовищі християнської церкви, так і серед представників інших релігій, так і власне енцикліки понтифіка, де неодноразово піднімалися питання з означеної проблеми.

Перші пошуки спроби переосмислення ролі, функції й місця католицької церкви в секуляризованому світі стали стрижнем діяльності папи Бенедикта XV (1914-1922 рр.). Його понтифікат майже співпав з початком Першої світової війни. Папа Бенедикт XV став першим понтифіком в історії католицької церкви, який засудив війну як явище і відкинув погляди на справедливі і несправедливі війни. Він став переконаним пацифістом свого часу і визначив за церквою миротворчу місію, яку вона мала втілити в модерному світі. Бенедикт XV виявляв особливе зацікавлення Східною Європою і традиціями східного християнства. На завершальному етапі Першої світової війни Ватикан висловився в підтримку права народів східноєвропейського регіону на самостійне вирішення власної долі. У роки цього понтифікату пошуки контактів, діалогу зі східним християнством були дуже інтенсивними. Варто пригадати про підтримку Святим Престолом і папою Бенедиктом XV патріарха Тихона і Російської православної церкви. Саме в час зароджується сучасний екуменічний рух у середовищі католицької церкви, основоположними для якого є, безумовно, рішення Другого Ватиканського Собору, пізніше закріплені й опрацьовані в численних папських документах.

Але найбільшим духовним авторитетом в вирішенні релігійних проблем сучасності був і залишається папа-слов'янин Іван Павло II. Цей понтифікат уже від самого початку став незвичайним – єпископом Риму та намісником Ісуса Христа на Землі вперше було обрано поляка, вихідця зі Східної Європи, в усіх країнах якої панував комуністичний режим. На 25 років понтифікату Івана Павла II припали доленосні події європейської спільноти – падіння Берлінського муру, крах комуністичного табору, становлення і розвиток Європейського союзу.

Іван Павло II наважився протистояти Радянській імперії, прибувши в 1979 році з візитом до соціалістичної Польщі, де в присутності комуністичних вождів проповідував любов до ближнього і перемогу добра над злом. А уже в 1980 році папа став символом нового, кращого майбутнього для своєї Батьківщини, коли на брамах суднобудівних верфей польського Гданська з'явились його портрети. Він вболівав і молився за свій народ в час, коли робітники вимагали від влади дотримання прав людини, утворення вільних профспілок і відміну цензури.

Комуністичні спецслужби не пробачили Каролю Войтилі Польської Солідарності і 13 травня 1981 р. на нього було вчинено замах. І тоді в долю папи втрутилося Боже проведіння, він вважав, що саме воно стало його порятунком. Дійсно дивно, але розривна куля серйозно не зачепила внутрішні органи, а лікарі не можуть пояснити зміну її траєкторії, оскільки вона пройшла всередині тіла, постійно міняючи напрям, не зачепивши серйозно життєво важливі органи. Папа говорив із цього приводу, що коли одна рука натискала на курок, в той самий час інша – Свята рука – відводила постріл. У грудні 1983 р. Іван Павло II відвідав на Різдво в'язницю, де знаходився Махмуд Алі Агджа. Папа знаходився у камері без охорони і розмовляв із злочинцем близько 20 хвилин, тримаючи його за руку. Це був черговий урок християнської покори і всепрощення.

Папа постійно нагадував світові про те, що досі невирішеними залишаються проблеми бідності та голоду, про християнські корені європейської спільноти, про відповідальність сучасних молодих людей за духовний розвиток їхніх рідних і близьких. Папа завжди оточував себе молоддю, формував її моральне і духовне обличчя, боровся за її права на шляху до гідного життя. Саме для молоді і на її честь встановив 1985 р. Міжнародний день молоді.

За час свого понтифікату Іван Павло ІІ беатифікував і канонізував більше тисячі осіб, серед яких люди різних рас, жінки й чоловіки, діти і люди похилого віку, багаті й бідні. Усі вони протистояли злу і своїм земним життям стали прикладом для мільйонів.

Папа з повагою ставився до людей різних вірувань, він молився разом з рабинами в іудейських синагогах, зустрічався з Далай-ламою, стояв в одній шерензі з буддистами і мусульманами, колір шкіри для нього не мав жодного значення. У всіх своїх африканських проповідях він звертав увагу на значення людської гідності і кожного разу підкреслював свою солідарність з тими, хто страждав на Чорному Континенті. Разом з тим він гостро виступав з критикою тоталітарних країн і підкреслював здобутки нових демократій.

1989 р. у Ватикані відбулася зустріч Святого Отця із Генеральним секретарем ЦК КПРС Михайлом Горбачовим, наслідком якої було друковане послання – заповіт іншого світу, іншій політичній дійсності, заповіт переломів, завдяки яким відбулося поширення мирного процесу на всю планету. Горбачов після тієї зустрічі неодноразово підкреслював, що саме Іван Павло ІІ мав найбільші здобутки у подоланні комунізму. Однак папа вбачав це в іншому – в Божественному контексті, глибоко увіривши, що кожне зло можна перемогти в тиші, у максимумі зосередженості, у молитві. Він вірив, що таємниця Христа є дивовижною таємницею духовного пробудження, свідченням перемоги над самим собою, знаком миру [2, 212].

Цей папа не вагався визнати, що церква у минулому робила помилки. Він приймає безпрецедентне рішення розгляду справи Галілея і домагається справедливої оцінки. Подібні реабілітації є типовими для понтифікату Івана Павла ІІ.

Сьогодні мало знайдеться тих, хто заперечуватиме, що польський папа – найвидатніша постать ХХ століття. Його працьовитість і палка релігійність не дозволяли йому припускатися помилок у діях церкви, навіть, якщо ці помилки мали місце століття тому. Іван Павло ІІ поставив церкву на рівень вимог ХХ століття, але уважно вдивлявся в минуле, вивчав його і ставив на рівні правди – правди наукової, яка не може бути у конфлікті з правдою Божою.

1993 р. Святий Отець побував недалеко від Шауляя в Литві, де молився з представниками інших релігій за мир у Європі, щоб разом підтвердити ще раз, що найважливішим у сучасному світі є фундаментальне добро людяності і дар миру, бо ХХ століття було періодом найкривавіших воєн: “Ми приходимо сюди, на Гору Хрестів, щоб згадати усіх синів і дочок нашої Землі, яких тяжко карали, засуджували на ув'язнення, у концтабори, до Сибіру чи на Колиму, на смерть. Драму Хреста пережив багато ваших співвітчизників. Для них розіп'ятий Христос був неоціненним джерелом сили духу в момент заслання чи вироку смерті. Християнин повинен завжди нести в собі образ розіп'ятого Христа, повинен пам'ятати про Його біль і з кожним своїм стражданням «мандрувати» до Хреста” [2, 213].

Святіший Отець Іван Павло ІІ рішуче наголосив на обов’язку католицької церкви розвивати діалог з православними церквами, з англіканською та іншими церковними спільнотами. Його Святість цитує молитву Господа Ісуса Христа на Таємній Вечері: «щоб усі були одно, як ти, Отче, в мені, а я в тобі, щоб і вони були в нас об’єднані» [3] як ідеал єдності, якого потрібно досягти на нелегкому й вимогливому екуменічному шляху. Торкаючись майбутнього, глава католицької церкви міряє інтелект, духовне єство людства масштабом своєї енцикліки «Віра і Розум». «Для людського пізнання і діяння характерна певна діалектика, – наголошує папа. – Тож треба, щоб людський рід доходив до єдності через багатогранність, щоб учився бути єдиною Церквою в плюралізмі форм мислення та діяльності, культур і цивілізацій», – і назвав духовний інструмент досягнення мети: “Наша Церква відкрита для діалогу з усіма іншими християнами, з прихильниками позахристиянських релігій, а також із людьми доброї волі… Великим Божим даром треба вважати те, що різні релігії намагаються щоразу встановлювати діалог, який дозволить їм бути ключовим чинником миру та єдності в світі. Безперечно, тут ще доведеться пройти довгу дорогу, але її напрям уже накреслено” [5].

Католицька церква в Україні цілковито поділяє екуменічні зобов'язання вселенської церкви. Велике значення відіграв апостольський візит в нашу країну папи Івана Павла II 2001 р. Присутність Єпископа Риму, його дії і, насамперед, його вчення мають безцінне екуменічне значення. З ініціативи Держкомрелігії Папа Римський зустрівся в Колонному залі ім. Лисенка з представниками різних конфесій, де, як і в аеропорту Бориспіль під час своєї першої промови, Святіший Отець привітав віруючих, котрі не належать до католицької церкви, але відкриті до діалогу й співпраці: "Бажаю запевнити їх, що я прибув сюди не з намірами прозелітизму, але для того, щоб свідчити Христа разом з усіма християнами кожної церкви й кожної християнської спільноти" [3].

На жаль, митрополит Володимир проігнорував цю зустріч, а патріарх Філарет у своїй промові декларував відкритість до екуменічного діалогу, хоча як такого діалогу не відбулося. Але папський прес-секретар Х. Наварро-Вальс повідомив, що папа – реаліст, тому не чекав легкого розв'язання проблеми, а надію на те, що діалог-таки відбудеться, він не втрачає. Святіший Отець добре знає, що цей шлях свідчення й братньої любові зовсім не є легким, адже «протягом останніх століть нагромадилося забагато стереотипів мислення, взаємних образ та нетерпимості». Єдиний засіб зарадити ситуації взаємної недовіри, яка блокує цей шлях, – «забути минуле, просити й пропонувати прощення за нанесені й отримані образи [4]». Зрештою, і сам папа, і кардинал греко-католицької церкви Любомир Гузар просили прощення за всі кривди, заподіяні вірними їхніх церков представникам інших конфесій.

Підсумовуючи свою апостольську подорож до нашої країни, понтифік назвав своє паломництво "актом підтримки українського народу, його довгої і гідної пошани історії віри, свідчення мучеництва" [3]. Він зазначив, що Україна має виразне європейське покликання, яке підкреслюють також і християнські корені нашої культури і побажав, щоб ці корені могли зміцнити нашу національну єдність, надаючи здійснюваним тепер реформам життєдайних соків справжніх цінностей, якими всі могли б користатися.

Відтак, Іван Павло II зумів утримати авторитет католицької церкви і зміцнити його, підтвердженням чого залишається той факт, що щоденно до найголовнішого храму Вселенської церкви – собору святого Петра в Ватикані приходять тисячі паломників з усіх континентів. Тут з візитами побували глави багатьох європейських держав, з якими папа обговорював внесок, який Центрально-Східна Європа спроможна зробити у творення єдиної Європи. Папа говорив про це з різних нагод. Найвагомішим внеском, який можуть зробити нації цього регіону, є, на його думку, захист власної ідентичності. Нації Центрально-Східної Європи зберегли свою тотожність і навіть зміцнили її, попри всі перетворення, які нав'язала їм комуністична диктатура. Адже для них боротьба за збереження національної ідентичності була боротьбою за виживання. Нині обидві частини Європи - Західна і Східна – наближаються одна до одної. Це явище само собою дуже позитивне, однак не позбавлене небезпек. Головною небезпекою, яка загрожує Східній Європі, є, на думку папи, затьмарення її ідентичності. У період самозахисту від марксистського тоталітаризму ця частина Європи пройшла шлях духовного змужніння, завдяки якому деякі вартості, вельми важливі для людського життя, не втратили своєї цінності, як це сталося на Заході. Там, приміром, ще живе переконання, що Бог – найвищий Ручитель гідності людини і її прав. Але небезпека криється в некритичному сприйнятті впливу негативних культурних моделей, поширених на Заході. Для Центрально-Східної Європи, якій подібні тенденції можуть здаватися чимось на кшталт «культурного поступу», нині це одна з найсерйозніших небезпек [1, 143]. Папа гадав, що саме в цьому плані відбувається і велика духовна битва, від наслідків якої залежатиме обличчя Європи, яке формується на початку нового тисячоліття.

Література

1. Іван Павло ІІ. Пам'ять та ідентичність. Бесіди на зламі століть / Переклад з італ. М. Прокопович. – Львів: Літопис, 2005. – 168 с.
2. Лебьода Д. Т. Таємниця Папи. – К.: Т-во «Знання», 2001. – 221 с.
3. Прочанин миру та надії: Книга-альбом. – К: МФБ «Східно-Європейський екуменічний культурно-просвітницький центр», 2004.
4. Щоткіна К. Папа, якого ми чекали / Дзеркало тижня № 25 (349) Субота, 7–13 Липня 2001 року.
5. http://nashavira.ukrlife.org/04_2006.html

Ірина Володимирівна Поліщук
викладач Державної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ТВОРЧІСТЬ ЯК ЗАСІБ ПЕРЕТВОРЕННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ РЕАЛЬНОСТІ

Поняття "творчість" привертало і привертає увагу мислителів усіх епох. Про глибокий інтерес до творчості свідчить нездоланне прагнення створити "теорію творчості".

Водночас вартує уваги той факт, що наразі у науковій літературі відсутній єдиний погляд на зміст поняття "творчість". Дійсно, творчість – це надзвичайно багатогранне поняття, життєвий сенс і вживання якого не обмежуються тим специфічним значенням, в якому воно відображає окремі події з життя людини. Прагнення прослідкувати і проаналізувати різні аспекти тлумачення поняття творчості і зумовлює актуальність нашого дослідження.

Проблема творчості була і залишається однією з таких, що викликають невщухаючий інтерес представників різних наук. Розробці цього поняття у різні часи віддали данину такі філософи, як Платон, Кант, Шеллінг, Бергсон, Бердяєв, Гуссерль, Гартман та інші. Так, давньогрецьке "poihsiv" мало специфічне застосування у сфері словесності. В західноєвропейських мовах терміни "творчість" і "творення" (creation, Schopfung) зливаються. Частково поняттю "творчість" відповідає німецьке "Schaffen (dichterisчість)", французьке "Invention, genie createur" тощо. Термін "invention" вже в латинській мові (inventio) означає "творити". У сфері риторики (трактат Цицерона "De inventione") і в поетиках Відродження він мав спеціальне значення – композиції, твору, вимислу, прикраси ("belle invenzioni" у Торквата Тассо, "Discorsi dell'Arte poetica").

У Російському енциклопедичному словнику дається таке визначення творчості. Творчість – це діяльність, що породжує якісно нове, що відрізняється неповторністю, оригінальністю і культурно-історичною унікальністю. У "Філософському енциклопедичному словнику" знаходимо: "Творчість – діяльність, що породжує щось нове, що ніколи раніше не існувало…".

Взагалі, за традиційним філософським тлумаченням, творчість – це:

– щось нове, що не має аналогів;

– діяльність людини, що створює нові оригінальні матеріальні та духовні цінності, які мають суспільне значення та професійність.

Цікавими в аспекті нашого дослідження творчості як засобу перетворення соціокультурної реальності уявляється аналіз творчості з погляду психології. Загалом у психології творчість вивчається здебільшого в двох аспектах:

(1) як психологічний процес перетворення нового та

(2) як сукупність властивостей особистості, що забезпечують її належність до цього процесу.

© Поліщук І. В., 2007

На межі XIX та XX століть як спеціальна сфера дослідження навіть почала розвиватися "наука про творчість", що одержала назву "психологія творчості". Вона досліджує безпосередньо процес творчості, психологічний "механізм" її перебігу. В "Енциклопедичному словнику Брокгауза і Ефрона" так сформульовано психологічні проблеми дослідження творчості: "... у свідченнях про процеси творчості зазвичай вислизає саме головне, можливо, невловиме і таке, що не піддається визначенню, підпорядковане психічному афекту, що зумовлює творчий процес". "...акт творчості є процесом просвітлення нашої свідомості. Продукти творчості – показники розширення горизонту свідомості, тому новими вони уявляються тільки щодо нашої свідомості". І далі: "...в загальноприйнятому розумінні творчість – це умовний термін для позначення психічного акту, що виражається у втіленні і комбінації нашої свідомості у відносно нові і оригінальні форми в сфері відстороненої думки, художньої і практичної діяльності (наприклад, творчість наукова, поетична, музична, творчість адміністратора, полководця та ін.)". Історики і критики зазвичай тільки збирають і зіставляють зовнішні форми, які послідовно виливаються у психічні стани, які передували втіленню творчого задуму. Водночас творчість є одним з головних визначень людської суттєвості. Саме спроможність до творчої діяльності характеризує особистість, підкреслює своєрідність її психології, тобто залежно від рівня і якості діяльності людини можна говорити про вищий і, відповідно, нижчий рівень її психічного розвитку.

Для будь-якої творчості необхідний той або інший рівень обдарованості та певне виховання, за якого формуються певні навички. Останнє розвиває схильність до виявлення природних обдарувань, завдяки чому виникає майже непереборне прагнення або тяжіння до творчої діяльності. Творчий процес – це заміна світу понять переживанням і фантазією, що виявляє життєву енергію несвідомого, інстинктивного і спонтанного. Єдність раціонального та ірраціонального характеризує творчий процес у всіх його проявах і формах. Так творчість стає формою людського ствердження, буття у смислі та зі смислом. Платон зазначав: "Творчість – поняття широке. Все, що викликає перехід від небуття до буття, – творчість…"[6].

Відношення свідомості до творчої діяльності досить складне. Питання зводиться до метафізичної проблеми про першоджерела творчої наснаги. Так, чудове зображення поетичного екстазу дано Платоном у "Федрі": – це устремління душі звільнитися від пут плоті, щоб споглядати духовними очима вічну красу та істину. Таке розуміння творчості є підґрунтям подальших теорій про творче прозріння в світі реальних відносин. Відтак, своїм корінням творчість сягає сфери почуттів. Будь-яка дійова людина прагне виконати творчий, естетично зафарбований акт, що, у свою чергу, надає їй етичної та естетичної насолоди.

Творчість є позитивно спрямовуючою інноваційною діяльністю, що продукує виключно позитивні в ціннісному відношенні речі, збагачує людство новими звершеннями, забезпечує розвиток цивілізації та культури, сприяє суспільному прогресу. Творча діяльність здатна приносити людям велику користь. Вона є способом самовдосконалення особистості, засобом задоволення дедалі зростаючих матеріальних і духовних потреб, виступає рушійною силою суспільного розвитку, збагачує світ цивілізації та культури новими здобутками, приносить особисту насолоду індивідам від самого процесу її здійснення. Все це досягається завдяки таким сутнісним властивостям творчості, як якісна новизна, смислова оригінальність, змінюваність та поступовий розвиток [12].

Розуміння творчості як новизни і перетворення навколишньої дійсності має експансіоністський характер, що найбільш яскраво реалізувався в підкоренні природи людиною, яка прагне до самоактуалізації через самовираження, самореалізацію, самоствердження в різних сферах і видах діяльності. Я. Пономарьов зазначає, що "творчість природи і творчість людини" – це лише різні сфери творчості, що мають загальні генетичні корені. Отже, творчість властива і неживій природі, і живій до виникнення людини, і людині, і суспільству. Твор-

чість – необхідна умова розвитку матерії, утворення її нових форм, разом з виникненням яких змінюються і самі форми творчості. Творчість людини лише одна з таких форм [7, 16]. Однак Арістотель, зупиняючись на розумінні мистецтва як наслідування природі, зводив творчість до простої комбінації даних нашої свідомості, сприйняття зовнішнього світу. Послідовно вчені сформулювали гіпотезу, відповідно до якої творчість у самому широкому розумінні виступає як механізм розвитку, як взаємодія, що веде до розвитку. Подібну думку висловлює і Г.А. Свят: "Дедалі більше утверджується гіпотеза, відповідно до якої творчість є механізмом продуктивного розвитку, руху від нижчого до вищого, що дає змогу розглядати творчу діяльність людини як вищий прояв якогось загального закону матеріального світу" [10].

Отже, творчість – це продуктивна людська діяльність, здатна породжувати якісно нові матеріальні та духовні цінності суспільного значення; вона проявляється в різних сферах суспільної практики, науки, техніки, в літературі і мистецтві. Джерела творчості пов'язані зі свідомою суспільно-практичною діяльністю людей з цілеспрямованого перетворення природи і суспільства, зокрема з працею – як основною формою людської діяльності. Вищим проявом творчих здібностей є талант і геній.

Продукт творчості – це конкретний здобуток, сукупність накопичених суспільством цінностей: предмети декоративно-прикладного мистецтва; картини живопису, музика, літературні твори тощо. Продукт творчості може виступати у формі акту діяльності, тобто безпосереднього виконання. Створення предметів мистецтва, їх виконання є процесом художньої творчості. Крім того, що творчість – це надзвичайно багатогранне поняття, процес творчості насамперед це розумова практична діяльність, результатом якої є побудова оригінальних неповторних цінностей та перетворення матеріального і духовного світу. Більшість вчених дотримується погляду на творчість як діяльність людини, що перетворює природний і соціальний світ відповідно до мети і потреб людини та людства на основі об'єктивних законів дійсності.

Щодо становлення самого поняття "творчість", то воно з'явилося досить давно, хоча і використовувалося спочатку у фольклористиці для позначення мистецтва, створюваного народом. Поняття "творчість" відноситься до категорій, які не піддаються однозначній дефініції, тому що відображають феномени, які існують і в матеріальній, і духовній сферах. Так, одним з найпоширеніших є визначення творчості як передосвітньої діяльності.

Наприклад, поняття "народна творчість" застосовувалося в значенні колективної творчості народних мас. При цьому досить часто вживалися терміни "народнопоетична творчість", "усна народна творчість". Усі ці значення вказують на використання цих термінів насамперед для характеристики народної поезії: В.П. Анікін, Н.І. Кравцов, С.Г. Лазутин, Е.В.Померанцева, Б.Н. Путилов, В. І. Чичеров та ін.. Пізніше поняття "творчість" стали застосовувати для характеристики художньої діяльності в різних видах і жанрах: "народна музична творчість", "драматична творчість" тощо.

Так, Ф. Прокоф'єв, досліджуючи явище масової художньої творчості, включає в нього три напрями: народне, самодіяльне мистецтво типу професійного, напрям, що синтезує перше і друге, — мистецтво, традиційне для самодіяльних художників, і професійне [8, 31].

Л. Коган і М. Іовчук поняттям "народна художня творчість" позначають художню самодіяльність, усну народну творчість (фольклор) і неорганізовану (аматорство) художню самодіяльність [5, 159]. В. С. Цукерман виділяє чотири форми народної художньої культури, зокрема фольклор, традиційне образотворче і декоративно-прикладне мистецтво, художню самодіяльність і індивідуальну аматорську творчість [13]. Російський дослідник А. Каргін виходить з визнання трьох основних форм народної художньої творчості: традиційного фольклору, декоративно-прикладного й образотворчого мистецтва, художньої самодіяльності і сучасного аматорського мистецтва [4, 7].

Прогресивний психолог О. Ф. Лазурський виділяв три рівні активного пристосування людини до середовища: нижчий, середній і вищий. Тільки на вищому рівні людина здатна перетворювати світ. Нині загальноприйнятим і класичним є розуміння творчості у вузькому смислі як людської діяльності, у результаті якої з'являється щось нове, що характеризується: а) абсолютною новизною, оригінальністю і значимістю для всього суспільства і людства (вищий рівень); б) елементами новизни, важливими для колективу або регіону, що припускає використання наявного досвіду і розширення сфери його застосування (середній рівень); в) новизною і значимістю лише для самої особистості, що в процесі творчості самореалізується і самовдосконалюється (нижчий рівень).

Щоб зрозуміти весь механізм творчого саморозвитку і самовдосконалення, необхідно зрозуміти:

- суть творчого процесу, що відбувається у свідомості особистості;
- глибше пізнати механізми творчості, роль мети та ідеалу в творінні;
- зорієнтуватися в соціальній (і національній) психології народу;
- вивчити умови життєдіяльності, праці і творчості людини;
- вивчити значення реалізованого в суспільстві таланту;
- взаємозв'язок людини і людства, людини і природи [12].

Зрозуміло, що творчість за визначенням і суттю є формою людської активності, способом буття людини в світі, її самоствердження і саморозвитку, засобом існування особистості. Водночас творчість, як позитивна людська цінність, отримує, відповідно, схвальну оцінку, лише за умови, коли відбувається в межах загальноприйнятих соціокультурних норм. Нормою вважається та діяльність, що продукує істинне знання, добрі вчинки, корисні й красиві речі, гуманні справи та справедливі рішення [11]. Необхідно підкреслити, що в якості імпульсу активізації потенційних можливостей особистості вчені відмічають тематичність творчості, її відповідність ціннісно-змістовним, соціально-моральним, естетичним аспектам людського буття.

Прагнення осягнути творчість як певну систему, що має свої об'єктивні закономірності й характеризує людину як розумну й активну істоту, характерно для осмислення суті творчості в рамках класичної європейської культури, що, у свою чергу, характеризується раціоналізмом, об'єктивізмом, онтологізмом. Основне завдання в розумінні творчості в межах позитивно-наукового підходу в науці – пізнання загальних закономірностей і вироблення ідеальних правил, норм і підходів, що мають гарантувати досягнення бажаного результату в різних сферах людської життєдіяльності. Класичний онтологічний підхід до творчості, що спирався на космоцентризм античного світогляду, – це пошук її об'єктивних принципів і закономірностей, ідеальних форм втілення, закладених в основі світового цілого.

Проблеми творчості завжди хвилювали представників такого філософського напряму, як космізм. Особливе місце в цьому аспекті посідають російські вчені: В. Вернадський, О. Горський, О. Манєєв, В. Муравйов, М. Сетницький, М. Федоров, К. Ціолковський, М. Умов, П. Флоренський, М. Холодний, О. Чижевський та ін.

Творчість трактується ними не тільки як визначальний спосіб пізнання і перетворення оточуючого світу, а як головний фактор космоеволюційного процесу, фактор, що об'єднує всі розумні істоти, а відтак – як загальний принцип синтезу всесвіту. Для космістів акт творчості є одним із визначальних факторів, який підіймає людину над тваринним світом до світу духовної свободи, де вона стає справжнім творцем особистого Я, свого мікрокосму, а отже, і макрокосму. Розвинення творчого потенціалу особистості набуває у філософії космізму етичного значення. Осягнення законів світобудови є безпосередньою творчістю розумної істоти. Ухилення від творчості є злочином не тільки щодо себе, а й злочином перед людською цивілізацією. Космісти сприймають творчість як колективний процес творення ноосфери, у якому людство найповніше усвідомлює свою єдність і взаємозалежність.

Розуміння трансцендентності творчості притаманне і сучасним вченим, що прагнуть осягнути її природу і сутність на рівні глобальної людської і космічної свідомості. Такий підхід є дещо інше, ніж визнання підсвідомих, ірраціональних елементів творчого процесу, пов'язаних з божественним духом, або ноосферою. При цьому інколи можна зустріти судження, які принижують роль людського фактора й абсолютизують космічний Розум як творець ідей. Однак "... зміст науково-технічної, художньої, літературної й іншої творчості людини не в створенні самих ідей, а в умінні самостійно і творчо переосмислити, розвити й у різних формах втілити те, що дається космічним Розумом (з єдиного енергоінформаційного полюсу, який В. Вернадський назвав "ноосферою") усім, але сприймається й осмислюється тільки самими уважними і чуйними" [3, 3].

Останнім часом концепції творчості здобувають нові відтінки і нюанси. Особливою популярністю користується екзистенціоналістська концепція творчості Н. Бердяєва, пов'язана з розумінням трансцендентності. Творчий акт він розглядає як можливість людини вийти за межі реального, матеріального, "примусово даного" буття до "світу іншого", вільного від "маси", проясненого і перетвореного – як вихід за межі об'єктивованого світу в світ недосяжний (ноуменальний). Творчість – це розкриття ноуменального світу для особистості, переведення вищого духу у внутрішній план (суб'єктивація), потім "екстеріоризація – відчуження духу від самого себе", втілення його в створених продуктах (об'єктивація) [2, 64]. "Повторюю, що під творчістю я розумію не створення культурних продуктів, а потрясіння і підйом усієї людської істоти, спрямованої до іншого, вищого життя, до іншого буття" [1].

Історія розвитку людства, особливо останні десятиліття у зв'язку з прискоренням соціально-технічного процесу, позначені тим, що в результаті впливу об'єктивних причин, зовнішніх умов і факторів виникають нові форми творчості. Трансформація соціально-історичної ситуації, ламання життєвих стереотипів, поява нового життєвого середовища – як природного, так і соціального, – все це сприяє змінам форм творчості. Сьогодення потребує усвідомлення, що світ епохи постмодерна створює нові види космополітичної творчості, яка не може втримуватися звичними рамками. Постіндустріальна реальність робить світ більш різноманітним, більш мінливим і динамічним. Ця лавина змін потребує не стандартної поведінки, не запрограмованих дій, а оригінальних, творчих, більш адекватних обставинам. К. Роджерс щодо цього застосовує термін *творча адаптація* і наголошує: "Якщо людина не зможе по-новому, оригінально адаптуватися до оточуючого її світу так само швидко, як його змінює наука, наша культура загине" [9, 410].

Нині на перший план виходить виховання нової людини, навіяне сучасними проблемами і асоціаціями, – креативної, гармонійно розвиненої, емоційної, людини-новатора – як основи соціокультурного майбутнього. Нове у творчості завжди має соціальні причини, хоча і створюється суб'єктом – людиною. Водночас результати творчості впливають на громадське життя, змінюючи саму людину, а в результаті – соціокультурну реальність. Отже, творчість – необхідна умова розвитку людини і суспільства. Якщо не вдається розкрити і використати творчі можливості людини, настане крах соціокультурної системи. В. Вернадський ставив у безпосередню залежність духовний розвиток суспільства від творчого потенціалу його членів: "Якби навіть окремій особистості не вдалося реально втілити у життя нею створене, то саме існування її творчої праці є актом життя суспільства".

Прогрес і творчість – взаємозалежні процеси, тому творчість не можна розглядати тільки як відображення дійсності, вона завжди додає до неї щось нове, збагачуючи і розвиваючи світову мистецьку практику, виступаючи засобом перетворення всієї соціокультурної реальності. Питання творчості як сенсу і способу буття – наріжний камінь існування людства. Саме творчість дасть можливість людству піднятися на новий рівень розвитку: homo creator (людина творча) (В. Муравйов) – ім'я людини майбутнього.

Література

1. Бердяев Н. Самопознание: Опыт философской автобиографии. – М., 1990. – 334 с.
2. Бердяев Н.А. Опит эсхатологической метафизики (Творчество и объективация. – Париж, 1947.
3. Вейнгерова Л., Гурьев Д. Современная философия духа и сознание. – М., 1996.
4. Каргин А. С. Наролное художественное творчество. Структура. Формы. Свойства. – М., 1990.
5. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури. – К., 1992.
6. Платон. Сочинения: В 3 т. / Под общ. ред. А. Ф.Лосева и В.Ф.Асмуса. – М.: Мысль, 1970.
7. Пономарев Я.А. Психология творчества. – М., 1976.
8. Прокофьев Ф. И. Художественное творчество масс в условиях развитого социализма. – К., 1978.
9. Роджерс К. Р. Взгляд на психотерапию. Становление человека. – М., 1994.
10. Свят Г.А. Процесс художественного творчества. – Л., 1977.
11. Троєльнікова Л. О. Крізь велич століть: еволюція художньо-освітнього простору України. – К., 2006. – 443 с.
12. Фісенко Н.П. Творча особистість як результат саморозвитку і самовдосконалення в процесі культурогенеза // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2005.
13. Цукерман В. С. Народная культура как социальное явление. – Автореф. докт. филос. наук. – Свердловськ, 1984.

Оксана Іванівна Подаряща
старший викладач Львівської філії
Київського національного університету
культури і мистецтв

ДІЯЛЬНІСТЬ ЗАСОБІВ МАСОВОЇ ІНФОРМАЦІЇ КРІЗЬ ПРИЗМУ РЕПРОДУКЦІЇ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ІНТЕРЕСІВ

Репродукція соціокультурних інтересів у демократичному суспільстві – це насамперед проблема вираження і представництва певних соціокультурних інтересів у його владних структурах [1, 38]. Якщо зосередити увагу на аналізі взаємозв'язку інтересів, влади та засобів масової інформації, то можна звернути увагу на те, що дана проблема виступає важливою обставиною вияснення контексту стосунків засобів масової інформації та влади.

Генезис інтересів тісно пов'язаний з необхідністю задоволення певних потреб [6, 97–119]. Саме ця обставина примушує носія інтересів до активних дій з пошуку способів та засобів їх задоволення. Тим самим інтерес являє собою залежність між необхідністю задоволення потреб суб'єкта та можливістю їх задоволення шляхом цілеспрямованої діяльності цього суб'єкта. У структурі соціокультурного інтересу важливе місце займає усвідомлення необхідності та можливостей задоволення потреб [4, *7*].

В.Сіренко стверджує: через те, що жодний соціокультурний суб'єкт не може одночасно задовольнити власні потреби, виникає проблема визначення нагальності потреб. Саме ця обставина є основою для подальших доцільних дій суб'єкта в пошуку можливостей їх задоволення. Тут і починається формування інтересу [5, 8].

За сучасних соціокультурних умов, що склалися в Україні, нелегко провести риску між інтересами приватними та соціокультурними. З одного боку, сама особистість знає якнайкраще, коли і для чого їй щось потрібно. З іншого – маємо складність, пов'язану з ймовірністю існування "неусвідомлених" інтересів. Тут, взагалі, коректним може виявитися питання про відповідність суб'єктивних бажань людей їхнім об'єктивним інтересам. Навіть з власного досвіду констатуємо, що в житті суб'єктивні бажання нерідко співпадають з об'єктивними

© Подаряща О. І., 2007

інтересами. І все ж частіше вони різняться – і ось тоді рішення приймають соціокультурні інститути суспільства, серед яких засоби масової інформації є чи не ключовими.

Повноваження влади виходять з постулату про те, що саме влада є одвічно компетентним складником соціокультурних інтересів. Польський аналітик М.Оссовська, говорячи про чинник влади як соціокультурний інтерес примусового плану, вважає, що, за умови, коли влада є компетентною, вона "уможливлює турботу про інтереси інших, не питаючись їхньої думки і навіть діючи проти їх волі". Далі дослідниця проводить аналогію дій влади проти населення із діями батьків щодо власних дітей, які (дії) часто є примусовими [2, 463].

У практиці комунікаційного функціонування соціокультурної системи подібні випадки трапляються чи не постійно. Влада приймає рішення, не питаючи про це думки зацікавлених груп суспільства. Засоби масової інформації провадять діяльність, орієнтуючись на усередненість поняття аудиторної групи. Отже, суб'єктивні бажання та устремління не є такими, які можна вважати необхідною і достатньою умовою для того, аби мати уявлення про чиїсь інтереси. Вирішальну роль тут відіграє конкретний і суворий кшталт цінностей, на який орієнтуються соціокультурні та комунікаційні чинники при здійсненні своєї професійної діяльності.

Утім, подібна система цінностей не обов'язково повинна бути наслідком суб'єктивних бажань ось цих соціокультурних чи комунікаційних чинників. Подібна позиція і є демократією, а не навпаки [3, 6–15]. Адже засоби масової інформації – у випадку, якщо ними взято на озброєння певну ієрархію цінностей – повинні рахуватися з вельми різноплановими соціокультурними інтересами чинників суспільства – верств, класів, кланів, громадян. Більше того, саме координація різнопланових соціокультурних інтересів і може дати певний результат в комунікаційній практиці.

Відзначимо при цьому, що, безперечно, одні соціокультурні групи можуть впливати на владу більшою мірою, другі – меншою, а треті – жодною. При цьому соціокультурні інтереси кожних груп здійснюються по-різному – зазвичай, за допомогою двох способів. Спосіб перший: активна участь громадян у підготовці й прийнятті рішень на кожному рівні влади. Спосіб другий: артикуляція різними соціокультурними групами власних, специфічних для кожної групи соціокультурних інтересів. Візьмемо на себе сміливість стверджувати, що в контексті даної тези ми маємо справу саме з організаційним (соціокультурним) та інформаційним (комунікаційним) засобами суспільної артикуляції.

Погодимося, що засоби масової інформації як соціокультурний інститут є віддзеркаленням певних соціокультурних інтересів. Тому соціокультурні інтереси, маючи продовження у вигляді подібних артикуляцій, уособлюються в діях соціокультурних інститутів. Коло замкнулось, втім, лише на перший погляд, оскільки при здійсненні подібних роздумів нами упущена вкрай важлива складова ланцюжка: соціокультурні групи – соціокультурні артикуляції – соціокультурні інститути. Маємо на увазі не лише прийоми і принципи реалізації соціокультурних інтересів, але й зміст та форму проявів цих інтересів.

Зміст соціокультурних інтересів. Контекст соціокультурного інтересу не може не передбачати інтересу приватного, сумарна наявність якого в суспільстві (у міру певних обставин) нерідко переплітається з сумарністю саме соціокультурних інтересів. Так, дійсно, наявність специфічних, приватних інтересів вимагає створення соціокультурних та комунікаційних передумов із забезпечення власної реалізації. Маємо на увазі потужні приватні інтереси, які можуть суттєво впливати на актуальну політику.

Згрупуємо ці приватні інтереси залежно від типологічних характеристик соціокультурних груп, соціокультурні інтереси яких артикулюються у засобах масової інформації. Таких груп буде шість: соціокультурні інтереси класів та прошарків суспільства (до класичних варіантів робітників та селян додамо, для прикладу, підприємців та фермерів); соціокультурні інтереси національних та етнічних груп; соціокультурні інтереси регіональних груп та спіль-

ностей (окремих регіонів, економічних зон тощо); соціокультурні інтереси професійних груп; соціокультурні інтереси демографічних груп; соціокультурні інтереси релігійних груп.

Артикуляція кожного соціокультурного інтересу передбачає динаміку розвитку процесу його втілення. При цьому кожна із шести зазначених вище груп має власну, відносно незалежну динаміку своїх інтересів. Якщо артикуляція соціокультурного інтересу занадто розтягнута в часі, то влада наражається на можливість перегрупування соціокультурних інтересів і створення їх нової конфігурації. З іншого боку, рішення влади самі можуть ініціювати зміну структури інтересів соціокультурних груп.

Отже, влада й соціокультурні інтереси є значною мірою взаємними заручниками. За таких умов тільки залучення засобів масової інформації до процесу інституціоналізації соціокультурних рішень дозволить визначити рівень та ступінь подібної взаємозалежності. В контексті активізації соціокультурних рішень засоби масової інформації сприяють артикуляції тих соціокультурних інтересів, які ще не досягли рівня власної інституціоналізації, тобто не отримали статусу норми або права. Суб'єктом подібних – вже артикульованих – інтересів є зазвичай такі соціокультурні групи, які настільки вирізнилися у даному суспільстві, що володіють здатністю вести боротьбу за власні права та привілеї в будь-якій сфері поточного і (це, мабуть, найголовніше!) перспективного буття. Маємо явище клановості.

Засоби масової інформації артикулюють інтереси визначеної кланової групи і є комплексом більш чи менш систематизованих ідей – при цьому зауважимо, що проста артикуляція інтересів виокремлюється за допомогою ідеї, яка набуває форму окремої вимоги і розповсюджується саме за допомогою засобів масової інформації. Сумарність ідей кланових груп, підкріплена клановістю комунікаційного супроводу, складає основу певної ідеології, яка – обіч із твердженнями, що описують інтереси даної кланової групи, – містить опис системи ціннісних критеріїв, які дозволяють давати оцінку інтересам інших соціокультурних груп.

Отже, у створенні (штучно чи ні – наразі йдеться не про соціокультурне тло) умов для легалізації соціокультурних інтересів кланових соціокультурних груп інституціоналізуються комплекси інших соціокультурних груп суспільства – хоче цього клан чи не хоче. Це, в свою чергу, актуалізує проблему суб'єктів артикуляції та суб'єктів соціокультурних інтересів. Тут теоретично можна виокремити дві можливі (ситуативні) обставини [7, 98].

Ситуація перша: суб'єкт артикуляції та суб'єкт, що артикулює соціокультурні інтереси, співпадають. В такому випадку інтереси кланової групи співпадають з інтересами наявної влади.

Ситуація друга: неспівпадіння суб'єкта, який артикулює соціокультурні інтереси, із суб'єктом артикульованих інтересів. Звісно, що влада як соціокультурний інститут в контексті другої ситуації не вписується у ланцюг механізмів прийняття рішень і тому за будь-яких умов намагатиметься (якраз в силу власних владних повноважень) підміняти інтереси суб'єкта артикуляції.

Форма соціокультурних інтересів. Комунікаційний супровід артикуляції інтересів не є процесом генезису самих інтересів, а лише формою їхнього прояву. Саме за допомогою втілення якихось ідей, декларацій, програм і представлення владних структур соціокультурні інтереси отримують свою легалізацію. У зв'язку з цим можна твердити, що артикуляція соціокультурних інтересів є надзвичайно важливою ланкою ланцюжка, що веде до соціокультурної інституціоналізації засобів масової інформації.

У цьому сенсі артикуляція соціокультурних інтересів цікавить як суспільство в цілому, так і окремі його групи. Не створюючи інтересів як таких, а лише репрезентуючи їх у структурах влади, артикуляція – а тим більше така, що проявляється за допомогою засобів масової інформації, – може суттєво впливати на хід реалізації соціокультурних інтересів. Такий вплив базується насамперед на спроможності влади використовувати свої комунікаційні здатності в процесі інформування про власні рішення різнопланових інтересів соціокультурних груп.

Сучасне українське суспільство використовує цілу низку каналів артикуляції соціокультурних інтересів, за якими самі соціокультурні інтереси тією чи іншою інституціоналізованою формою проходять до центрів прийняття рішень. Традиційно такими центрами вважають владні чинники. Проте не можна забувати, що засоби масової інформації так само є одним із подібних центрів, оскільки являють собою канал реалізації якихось конкретних рішень.

У контексті артикуляції соціокультурних інтересів різних груп суспільства влада – як соціокультурний інститут, що знаходиться у центрі прийняття рішень, – не може діяти абсолютно автономно. Кожна соціокультурна складова поточного моменту в суспільстві має власні соціокультурні інтереси, які актуалізуються так чи інакше, але обов'язково – залежно від власне поточного моменту. Іноді буває навіть так, що декілька партій з різними ідеологіями можуть орієнтуватися на соціокультурні інтереси однакових груп. Але подібне не означає, що саме ці партії дійсно віддзеркалюють, а тим більше репрезентують у владі інтереси "своїх" груп.

Вплив політичних партій та громадських організацій на соціокультурні інститути влади є суттєвим лише у тому випадку, якщо вони долучені до інтересів соціокультурних груп, представляють та відстоюють їхні інтереси. Щодо України, то мінливість владного – та й політичного взагалі – клімату в державі свідчить про те, що подібне у нас лише вимальовується. Погодимося: і влада, і опозиція не мають стабільних стратегічних завдань, а виконують лише пасивні ролі пожежних рятувальників ситуацій. Горезвісна вітчизняна багатовекторність не обмежується, на жаль, віссю Москва – Захід, а охоплює дедалі більшу за обсягами соціокультурних та настроєвих розшарувань соціокультурну палітру українського суспільства.

З падінням тоталітарного комуністичного режиму в українському суспільстві виникли нові соціокультурні передумови для діяльності новостворених політичних партій та громадських організацій. Представницька демократія дозволяла їм не тільки виражати інтереси певних груп, але й репрезентувати ці групи у владі. Питання поставлено таким чином, що актуалізувалася диференційована групова прив'язка політичних партій та громадських організацій до тих груп, які вимагають відстоювання власних соціокультурних інтересів у владних структурах. Українські реалії демонструють невираженість, мінімалізацію артикуляції соціокультурних інтересів, які, щоправда, за тоталітарних комуністичних умов взагалі були затиснутими або завуальованими.

Більше того, необхідно врахувати, що за умов сучасного функціонування української влади як соціокультурного інституту простір політичних маневрів звузився. Суспільство знаходиться в такому стані, що вибір стабілізуючих засобів є обмеженим. Тому переважна кількість політичних сил в якості варіантів стабілізації ситуації в державі пропонує саме соціокультурно-комунікаційної пертурбації – щоправда, відбувається це або завуальовано, або з більшою чи меншою часткою радикалізму.

Будь-яке завдання, яке стоїть перед різними політичними силами в сенсі збільшення кількості прихильників, виконується за допомогою застосування або владних, або комунікаційних повноважень. Актуальним постає процес постійного моніторингу соціокультурних явищ, які власне і є наслідком владної та комунікаційної інтервенції по відношенню до суспільства.

І хоча демократичний процес в Україні дозволяє ставити ось це "та", а не знак рівності у словосполученні "владна та комунікаційна інтервенція по відношенню до суспільства", маємо в державі глибинний, більше того – кризовий парадокс. З одного боку, – маніпуляційні характеристики засобів масової інформації, наявність яких (характеристик) з хвастощами підтверджують владні чинники. З іншого – раптово негативна рефлексія аудиторії, яка (аудиторія) все гостріше виявляє ознаки поведінкової непідпорядкованості, виступаючи помітним самостійним актором соціокультурного життя України.

Література

1. Оссовський В. Цінності професійної діяльності. – К., 1986.
2. Оссовская М. Рыцарь и буржуа: исследования по истории морали. –М., 1987.
3. Ручка А.А. Особенности системной трансформации современного украинского общества // Современное общество. – 1994. – № 4.
4. Сиренко В. Интересы. – Власть. – Управление. – К., 1994.
5. Polinski D. O niektorych stadiach transformacji interesow // Studia Socjologicyzne. 1998. – № 2.

Віктор Сергійович Вєтров
аспірант Державної академії
керівних кадрів культури і мистецтв

АНАЛІЗ ПАЛЕОЛІТИЧНОГО МИСТЕЦТВА В КОНТЕКСТІ ДОСЛІДЖЕНЬ МІФУ І СИМВОЛУ

Широкий спектр проблематики вивчення палеолітичного мистецтва будується не тільки на багатобічному аналізі, невичерпні можливості якого нам дає археологія, культурологія, мистецтвознавство та інші наукові напрямки. Цей спектр також містить багатошарову структуру палеолітичного мистецтва, в якому відклалися релігійні погляди первісної людини, її естетичні здібності, міфологічні сюжети, зовнішні культурні впливи навколишніх соціумів, символіка інших, ще не з'ясованих нами аспектів життя мисливців палеоліту. Тому, на нашу думку, має сенс досліджувати не окремі грані змісту палеолітичного мистецтва, а робити спроби інтегративних досліджень декількох аспектів даної проблематики. Отже, у нашому дослідженні спробуємо з'ясувати логічні співвідношення між міфом і символом, використовуючи для цього сферу, яка містить у собі обидва ці явища. Тобто логіку міфу і символу ми намагаємося простежити на прикладі вивчення палеолітичного мистецтва. Однак, по-перше, ми проведемо уточнення основних рис питання: що таке міф і що таке символ у явищах сучасної науки.

У філософії, психології, культурології, антропології, етнографії й інших науках вироблений деякий компроміс між логікою символу і міфом. Феноменологічний, психоаналітичний, структуралістський, екзистенціальний та інші проекти з різних точок зору підходять до розуміння суті цього питання. Узагальнюючи ці підходи, можна сказати, що в них міф сприймається як корінний аспект індивідуальної і колективної людської творчості, що не зникає в прогресивному розвитку людства і не змінюється формами науки, релігії, мистецтва, моралі, права. Міф співіснує в координації з цими формами і має своє власне місце в цій ієрархії. Між міфом і іншими формами відбувається постійний взаємний обмін інформацією й енергією [11]. Представники самих різних наукових напрямків – філософ Е. Кассирер, психологи В. Вундт, З. Фрейд і К. Юнг, етнолог Л. Леві-Брюль, засновник структурної антропології К. Леві-Стросс та інші – дійшли висновку, що міфологічна свідомість має психологічну і логічну своєрідність. Згадані теорії дуже істотно відрізняються одна від одної в концептуальному плані – аж до діаметральної протилежності позицій Л. Леві-Брюля, що показує "попередлогічний" характер первісного мислення, і К. Леві-Стросса, що розкриває специфічні механізми міфологічної логіки.

Якщо всебічне і об'єктивне розуміння змісту міфу і символу нам не зрозуміле, ми спробуємо, використовуючи окремі структурні елементи цих явищ, що знайшли відображення у палеолітичному мистецтві, котре безумовно ґрунтується на міфологічному базисі та має яскраве символічне втілення [3], проаналізувати його (мистецтво) і спробувати знайти у ньому

© Вєтров В. С., 2007

загальні елементи міфу і символу. Можливо досліджуючи логіку палеолітичного мистецтва ми зможемо зрозуміти логіку міфу і символу (про всяк випадок хоча б ті окремі їх елементі, які знайшли своє відображення у найбільш ранній творчості людини).

Дуже міцний зв'язок палеолітичного мистецтва і міфології дає нам можливість шляхом семіотичного аналізу палеолітичного мистецтва війти на деякі зв'язки міфу і символу, які, можливо, мали реалізацію у витворах палеолітичного мистецтва. Практичний аналіз семіотичної основи деяких зразків мобільного мистецтва Руської рівнини ми проводили у своїх попередніх дослідженнях [4; 5; 13].

Процес вивчення мистецтва палеоліту визначив не тільки різноманіття і мінливість зовнішніх форм і стилістичних версій, розповсюджених на території Європи, а й деяку кількість загальних сюжетів, елементів орнаменту, а іноді й цілком ідентичних творів мистецтва. З огляду на значення предметів мобільного мистецтва як культуровизначальних артефактів важливо з'ясувати причини появи єдиних сюжетів і орнаментальних композицій. Одним з пояснень розповсюдження подібних творів мобільного мистецтва може бути гіпотеза про інформаційний обмін суспільств фінального палеоліту, що постійно розширювався спричиняючи нівелювання культурних розходжень.

Передбачається, що колективи первісних мисливців взаємодіяли один з одним за допомогою деякої загальної інформаційної системи. Твори мистецтва могли бути частиною такої системи. Однак у даний момент не зовсім зрозуміло, чи усі витвори мистецтва були складовими інформаційної системи і яким чином ця система функціонувала. Відповідно, ми бачимо, що реальне значення інформаційної системи в житті окремо узятого колективу первісних мисливців установити важко, а за даними археології мабуть – неможливо. З іншого боку, сам факт причетності первісного колективу до такої інформаційної системи повинен установлюватися досить легко. Сприйняття будь-якого знака чи предмета ґрунтується на визначеній специфіці візуального мислення людини. Взагалі, сприйняття й усвідомлення будь-якого об'єкта можливо лише за допомогою розвинутого візуального, а не словесного мислення. Основною функцією візуального мислення є впорядкування образів. Американський психолог Р. Архейм вважає, що ніяку інформацію про предмет не вдається передати спостерігачу доти, поки цей предмет не буде представлений спостерігачем у структурно ясній і доступній його розумінню формі [1, 25]. На рівні візуального мислення більш повно відтворюється різноманіття сторін предмета, що виступають не в логічних, а у фактичних зв'язках. Таким чином, існування інформаційних систем буде зумовлено специфікою візуального мислення людини. Крім того, як ми вже з'ясували, об'єкти, які мають зміст у межах інформаційної системи, повинні легко візуально ідентифікуватися. Тому і сама інформаційна система повинна бути досить простою і відкритою. Якби це було не так, то входження в неї нових колективів первісних мисливців було б скрутним. Припускаючи, що така система існувала в епоху палеоліту на території Східної Європи, візьмемо для прикладу кілька стоянок і порівняємо знайдені на них твори мобільного мистецтва [6, 101–103]. Традиційно передбачається, що ці предмети мобільного мистецтва мають сенс у контексті деякої інформаційної системи. У цьому контексті досить правомірним є питання про інтеграцію і розвиток локальних і регіональних інформаційних систем у рамках більш глобальних, що мають значення на території Європи. При цьому необхідно відзначити, що, ймовірно, значення жіночого образу в межах тієї чи іншої локальної системи було вочевидь різним. Але сам загальний контекст (зовнішній вигляд) предмета мобільного мистецтва міг нести інформаційне навантаження, значення якого могло залишатися неявним навіть для учасників цього процесу і виходити за територіальні межі значного за своєю площею регіону.

На нашу думку, глобальна інформаційна система, що мала значення в межах досить великого географічного регіону, повинна мати загальні, чітко видимі ознаки. Як уже відзна-

чалося, така інформаційна система могла бути виражена в специфічних формах знарядь праці і в предметах мобільного мистецтва.

Безумовно, перенесення дискусій про значення палеолітичного мистецтва на тло міфології не викликає у фахівців, вивчаючих палеолітичне мистецтво, серйозних заперечень. Констатується і деяка єдність поглядів, що намічається в археології й етнографії у відношенні до міфології. Усе це тим більше приємно, що вітчизняні дослідники палеоліту П.П. Ефименко і О.П. Окладников ще раніше висловлювалися за те, що в мистецтві палеоліту існує вже досить розвинута міфологія [7, 452–454; 10]. Вони підкреслювали це, спираючись, зокрема, на першокласні, унікальні за складністю і досконалістю, орнаменти палеолітичних пам'ятників, виявлених на території Руської рівнини. На їхню думку, міфологія палеоліту могла не тільки позначати природні явища в дійсних звіриних образах, а й використовувати таке складне абстрактне поняття, як *всесвіт*. Потрібно відзначити, що зміст палеолітичного мистецтва досліджується переважно на матеріалах наскельних зображень, у той час як зразки "малого" мистецтва служать насамперед для датування пам'яток.

На думку відомого німецького дослідника М. Раппенглюка, у палеолітичному мистецтві Євразії ми бачимо джерела найбільш загальних астральних міфів, розповсюджених пізніше на території материка (включаючи місячну міфологію, образи, пов'язані з Місяцем, матерів-прародительок, образи "місячного бика" і "сонячного коня"), а також на початку локально-етнічних варіантів космологічних розділів первісної міфології [12]. Матеріальні докази формування таких варіантів у палеоліті дають порівняння образів і ритмів образотворчого мистецтва мальтино-буретської культури в Сибіру, мізінської – на Україні з одного боку, та костенковсько-авдєєвської у басейні Дону й біля Курська, та серії культур Східної і Західної Європи – з іншого. На тлі загальних рис, таких як образи жінок, п'яти- і семиразові основні ритми графіки, ми бачимо в першому випадку образи птахів і змій разом із триразовими ритмами. У другому випадку ми бачимо образи тільки сухопутних ссавців разом з чотириразовими ритмами. Іншими словами, мальтинці і мізінці будували ритми своїх орнаментів відповідно до вертикальної осі космосу і її трьома розподілами, вираженими в образах змій (нижній світ) і птахів (верхній світ), тоді як костенковці зверталися переважно до горизонтальної осі космосу з її чотирма сторонами світу, що одержало символічне вираження у фігурі чотирьохкутного хреста, до того набору фауни, що зустрічали мисливці на землі при горизонтальному русі по тундрам і степах прильодовикової Євразії [9].

Можливо, вже в палеоліті складалася універсальна для пізніших міфологічних систем архаїчна космологія з трьома світами по вертикалі і чотирма крапками обрію. Другий важливий висновок теж пов'язаний із тим фактом, що не тільки образний лад образотворчого мистецтва в палеоліті, а й його ритмічні особливості, числова симетрія візерунків відповідали визначеним міфологічним сюжетам. І вже зараз можна сказати, що в цих сюжетах поетична фантазія їхніх творців виникала з загальних мотивів, що пов'язували в одне органічне ціле цикли життєдіяльності в людських колективах і в популяціях промислових тварин. Практично важливі для первісних мисливців реальні збіги цих циклів за астрономічним часом одержували дуже різні за формою відображення в різних групах палеолітичного населення Євразії. На думку Л.П. Карсавіна, нарешті, локально-етнічні варіації загальних сюжетів усної й образотворчої творчості ще в найдавніші часи склалися в стійкі традиції, що продовжували існувати і розвиватися в наступні часи [8, 100–101]. Згадаємо хоча б широке поширення в північному неоліті образів птахів і водяної стихії разом із триразовими ритмами. Аж до етнографічної сучасності ця традиція живе в Сибіру й інших районах Азії, де числа 3, 6, 9, образи мешканців підземної (водяної) і повітряної стихій відіграють особливо важливу роль у мистецтві, міфах і обрядах (на відміну від домінування чотириразової символіки і пов'язаних із нею традицій, наприклад, у індіанців Америки) [2, 219–221].

Отже, у висновках ми можемо стверджувати, що в палеолітичному мистецтві відображена не лише магічна обрядовість і ритуали. Ми впевнені, що зміст ритуалу змінюється залежно від системи відчуття світу. Це, в свою чергу, на нашу думку, позначалося передусім в уснопоетичній творчості і міфах. Так, міфи, у своєму загальному вигляді, були відображені у всіх видах палеолітичного мистецтва. Далі на прикладі палеолітичного мистецтва ми спробуємо розглянути, як міфологічна логіка була пов'язана з логікою символу.

Раніше ми вже зазначили, що палеолітичне мистецтво мало у своєму сюжетному змісті безпосередньою підставою сюжети первісної міфології. Аналогічність сюжетів на просторах прильодовикової Євразії, безумовно, наводить нас на думку, що в багатьох випадках ми маємо справу з деякими ідентичними міфами первісних людей. Аналіз семантики мобільного мистецтва деяких палеолітичних стоянок Східної Європи підтверджує нашу гіпотезу. Відтак, на прикладі різнобічного аналізу символіки палеолітичного мистецтва ми бачимо, що в деяких випадках на підставі широкого географічного і хронологічного розповсюдження єдиних сюжетних рядків ми можемо вести розмову про приклади візуалізації окремих широко розповсюджених міфологічних сюжетів первісного суспільства. Тому ми можемо гіпотетично припустити, що єдність символіки містить у собі єдину (чи схожу) міфологічну сюжетну стрічку, і, вірогідно, єдину логіку міфу і символу.

Література

1. Архейм Р. Визуальное мышление // Зрительные образы: Феноменология и эксперимент. – Душанбе: Наука и техника, 1971. – 244 с.

2. Байбурин А.К. Семиотический статус вещей и мифология // Материальная культура и мифология. Сборник музея антропологии и этнографии XXXVII. – М.: МАЭ, 1981. – С. 215–226.

3. Бледнова Н.С., Шер А.Я. Символический характер палеолитического искусства // Евразия сквозь века. – СПб: Филологический ф-т Санкт-Петербургского гос. ун-та, 2001. – С. 39–52.

4. Ветров В.С. К изучению стилистических версий археологических культур финального палеолита // Проблемы археологии, древней и средневековой истории Украины. – Харьков: Изд–во АО Бизнес Информ, 1995. – С. 8–9.

5. Ветров В.С. Мобильное искусство палеолита в контексте локальных информационных систем // Контактные зоны Евразии на рубеже эпох. Материалы археологической экспедиции СОИКМ им. П.В.Алабина и Международной археологической конференции. – Самара, 2003. – С. 64–68.

6. Вєтров В.С. Аналіз мистецтва фінального палеоліту: можлива реконструкція етнокультурних зв'язків // Вісник Східноукраїнського національного університету. – №4 (38) – Луганськ: Вид–во Східноукраїнського нац. ун–та, 2001. – С. 94–104.

7. Ефименко П.П. Первобытное общество. Л.: Государственное социально-экономическое издательство, 1938. – 636 с.

8. Карсавин Л.П. Философия истории. – СПб., 1993. – 352 с.

9. Ларичев В.Е. Двуконечная зооантропоморфная скульптура из камня поселения Малая Сыя (явление полиобразности в мобильном искусстве раннего этапа верхнего палеолита Сибири и проблема семантики первобытного художественного творчества) // Древности Сибири и Дальнего Востока. – Новосибирск: Знание. – С. 44–63.

10. Окладников А.П. Палеолитические женские статуэтки Бурети // МИА №79. – С. 281–288.

11. Романенко Ю.М. Культурная значимость близнечного мифа в истории // Перспективы метафизики. Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков: Материалы международной конференции. Санкт-Петербург, 28-29 октября 1997 г. / Отв ред. М.С. Уваров. — СПб.: Санкт-Петербургское отделение Института человека РАН, 1997. – С. 109-112.

12. Rappenglück M.A. The Pleiades in the „Salle des Taureaux", Grotte de Lascaux (France). Does a Rock Picture in the Cave of Lascaux Show the Open Star Cluster of the Pleiades at the Magdalénien Era, ca. 15.300 B.C.? // Actas del IV Congreso de la SEAC / Proceedings of the IVth SEAC Meeting "Astronomy and Culture". C. Jaschek and F. Atrio Barandela (eds.). Salamanca, Spain, 3.–6. September 1996. – P. 119–133.

13. Vetrov V.S. About the identical works of art in Paleolithic // 7th Annual Meeting European Association of Archaeologists. 19–23 September 2001 Esslingen am Neckar, Germany.

Віталій Олександрович Радзієвський
здобувач Київського національного
університету культури і мистецтв

КОЛЬОРИ І СЕМАНТИКА В ДОБУ ДАВНЬОЇ РУСІ

Історія кольорів дуже цікава і привертає увагу дослідників в наш час. Про колір писали мислителі різних епох і різних філософських шкіл (ще до Арістотеля). Першим монографічним дослідженням кольору є класична робота Ньютона "Теорія кольорів" (1672 р.), в якій він розкрив природу кольору, спираючись на результати проведених ним дослідів. Було підняте питання про фізичні засади сприйняття кольору. М.В. Ломоносов у лекції "Слово про природу світла, нову теорію про кольори, липня 1 дня 1756 року говорене" висловив припущення про трьохкомпонентну структуру сприйняття кольору. В XX ст. ці аспекти дослідження кольору були продовжені в працях Р. Грегорі, В.А. Демідова, Е.С. Заніса, І.І. Канаєва, Г.І. Покровського, Л.С. Виготського, М.М. Волкова, О.Н. Органової, П.І. Якобсона. Зв'язок "світло-колір-емоції" був видатним досягненням у творчості німецького поета і теоретика мистецтва І.-В. Гете. Вивчав вплив кольору на організм людини, розрізняючи при цьому фізіологічний, психологічний, естетичний та чуттєво-моральний аспекти такого впливу. У дослідженні процесу сприйняття кольору Гете намагався вивчити природу суб'єктивного психофізіологічного сприйняття кольору. З основними аспектами кольору (фізичний і фізіологічний) сучасні дослідники визнають не менш важливим і символічний аспект впливу кольору [12]. Певні підходи простежуються в працях П.Флоренського, І.-В.Гете, І.Ньютона, О.Ф.Лосева, М.Люшера, М.С.Кагана, М. Волкова. Часто існуючі кольорові константи розглядалися у контексті різних сфер діяльності людини. Колір посідає значне місце в історії культури ще з часів давніх міфів. Є великий досвід культурної рефлексії кольору у ритуалах, обрядах, побуті тощо. Спочатку первісні суспільства виділяли три основних кольори – червоний (кров, вогонь), білий (день, молоко) та чорний (ніч, земля). Уява про колір була пов'язана з символічною функцією кольору. Ці три кольори поєднують у собі основний досвід первісної людини та пов'язані з концепцією першопричини буття: землі, вогню та води чи повітря. З ростом культури та науки, розширювалася гама використання кольорів [1].

Варто зазначити, що існують складні основи для класифікації кольорів, відмінні від поділу кольорів на "богоподібні", "рослинні", класичні, геральдичні тощо. Кажучи про давньоруські семантичні і кольорові основи, розглянемо їх основні системи. Насамперед серед них повинна бути названа система золотих фонів і німбів [6, 57]. Як зазначає І.Ф. Ощипок, рівномірне золоте сяйво, що закутує зображені фігури і пронизливе все зображенні переносило в сприйнятті середньовічного глядача всю зображену подію в якесь інше, далеке від земного світу вимірювання, в суто духовну сферу [9, 88–92]. Саме золоте сяйво, що зображується хмарою ірреального світла, віддаляло його від глядача, прославляло над турботами "суєтного" життя. У художній структурі мозаїчного зображення і ікони золото фонів і німбів виступало важливим чинником, що підпорядковує собі весь колірний настрій зображення. Наступна світлоносна система виникала в староруському живописі (розписи, ікони) на основі особливих прийомів висвітлення ликів і накладення пропусків [6, 106]. Темні плями руху світла часто розташовуються на лицьовому рельєфі таким чином, що створюють ілюзію випромінювання світла самим ликом. Третю світлову систему у візантійському живописі (насамперед в мозаїках і іконах складають фарби, Майже всі вони тут світлоносні. Яскраві локальні кольори, включаючись і складні художні взаємозв'язки як зі світлом золотих фонів і

© Радзієвський В. О., 2007

німбів, так і з внутрішнім світлом ликів, створюють багату колірну симфонію, збудливий глибокий естетичний відгук глядачів [3]. Колір і лікування часто супроводжувалися певними словами, словесними конструкціями, з прийняттям християнства – це молитви, псалми, акафісти, канони тощо. Вони часто поєднались з автохтонними і християнізованими замовляннями. Це схожі за формою, але різні за суттю явища. В історії вивчення замовлянь можемо виділити три періоди, які відповідно до методів дослідження мають декілька основних напрямків. На початковому періоді (наприкінці XVIII – початку XX ст.) замовляння лише згадується у контексті міфологічних уявлень слов'ян (праці О.Буслаєва, О.Афанасьєва, М.Костомарова, В.Даля, П.Єфименка, О.Фамінцина, Ф.Рильського, С.Максимова, О.Потебні, ранні праці Д.Зеленіна), А.Чепа, В.Милорадович, Я.Новицький, П.Єфименко, Г.Іллінський, В.Кравченко, П.Нестеровський, Л.Туркевич, особливо П.Чубинський. Дослідження семантичних особливостей замовлянь, наприклад, і їхній зв'язок з давніми віруваннями репрезентуються працями М.Крушинського, В.Мансіки, В.Міллера. В цей період вважалось, що християнство “ослов’янилося”. Приклади цього – це розквіт в народній уяві певних сублімованих стереотипів. Так, заборонений плід став чомусь яблуком, а дерево гріхопадіння – яблунею, небесна манна порівнювалась зі смаком калини, малини, чорниці тощо, потоп став не палестинським, а слов’янським, навіть всесвітнім (добре, що хоч дочка Лемеха, яку деякі знавці Біблії вважають першою повією, не стала українкою). Другий період знаменується розробками М.Грушевського (розглядає замовляння як окремий жанр народної творчості і наголошує на їх архаїчності і самобутності). Питання проходження замовляння побіжно торкається І. Огієнко. Аналізуючи релігійні тексти увага приділялась певним фонам і кольорам [10]. Достатньо придивитись до ролі світлого і темного, починаючи з творів Мойсея (Тори, П’ятикнижжя). Це і улюблені вітчизняні мотиви: Мойсей і історія з Неопалимою купиною (захист від пожеж), поширені в давньоукраїнській культурі зображення образів біблійних героїв, починаючи з Адама на суто місцевому грунті, з автохтонними досягненнями. Це стосується і кольорів, і образів, і словесних текстів. Увага до замовляння як жанру народної творчості знову активізується лише з початком політичної відлиги XX століття. Для деяких це була спроба зв’язати стародавні забуті свята і обряди з соціалістичною обрядовістю. Модифіковані свята календарного циклу ставали днями хлібороба, комбайнера, тракториста тощо. Широко використовували свята села, колгоспу, радгоспу (ще в 80-х доводилося святкувати архаїчно-комуністичні свята врожаю, дні перших зборів яблук, винограду, різні ударні трудові тижні). Пам’ятаю, як у одному з кримських сіл Чорноморського району вже напередодні розпаду СРСР святкували свято першого соціалістичного снопу і хотіли запровадити день “Ударного перестроечника”, на якому треба було збиратися хліборобам перед сільрадою і на мітингу вітати найкращих працівників села.

Яскравим представником реконструкційного напрямку є В.Топоров і його послідовники: М.Лекомцева, Т.Свєшникова, Т.Агапкіна, Є.Новік. Наступний напрямок складають дослідження, присвячені взаємозв'язку слова і обряду (праці В.Соколової, Л.Виноградової, С.Дмитрієвої. Е.Померанцевої, Г.Барташевич). Тип виконання замовлянь, їх специфічна ритміка та інтонація сприяють, на думку В.Харитонової, зануренню знахаря і хворого в особливий психічний стан, названий дослідницею "зміненим станом свідомості" (ЗСС) [13]. Середньовічна культура в значній мірі релігійна, а тому багато уваги звертаємо, насамперед, на авторитетні на той час релігійні тексти. Кольори, фони, семантичні і символічні навантаження переповнюють і християнську літературу. Так Іван Богослов у Євангелії, здається, це чудово ілюструє. По суті, все Євангеліє в тесті Івана – кольорове, там не лише складна зміна світла і темряви, а й чітка зміна чорного і білого проходить скрізь по тексту і пов’язана з сотеріологічною семантикою. Це мало вплив не лише на митрополита Іларіона чи Володимира Моно-

маха, а й на широкі народні маси. Для русичів досить часто апостоли були християнами-русичами (після 1054р. Православними, бо мали спільний дух, переконання, віру).

Відзначимо, що в радянській заідеологізованій науці простежується лише комуністична спадковість наукових традицій у плані реконструкції первісних вірувань на матеріалі замовлянь, відтворення первинного значення мотивів і образів замовляння. Все це, як не дивно, має велике значення і при ретроспективному аналізі рослинності і її використання на Русі. У замовляннях форма є не лише засобом вираження змісту, а й виступає його частиною, маючи при цьому відповідне семантичне навантаження [11; 12]. Заборонялося впродовж трьох чи семи днів позичати щось з хати, сваритись, брехати, зраджувати, ворожити, битися, займатись нозіборством, мати статеві відносини, давалися певні рекомендації стосовно постування. Релігійна семантика проявляється у ритуалах, пов'язаних з важливими подіями життя людини: народженням, хрещенням, весіллям, смертю, хворобою, одужанням [8]. Магічне зцілення можна розуміти як нове народження, що досягається символічним проходженням через смерть. На семантичні особливості замовляння ритуально-словесного уособлення межі свідчить час їх виголошення. Лікувальні дії передбачають входження хворого у знаки сакральних об'єктів і персонажів. Недарма хвороби і смерть є наслідком гріха. Майже без змін існувало траволікування протягом декількох століть, а, навпаки, величезні зміни і розвиток образотворчих мистецтв. В середньовіччя і на початку нової доби на Русі-Україні не існувало в мистецтві траволікування великих осіб і не відбувалось стрімких зрушень, багато талантів, в тому числі іконописців емігрували. Наша доба – повна протилежність, зокрема стрімкі і швидкі зміни наприклад: в дореволюційну добу подарунки українцям часто приносив святий Миколай, в радянські часи – Дід Мороз, а зараз кому-хто (західноєвропейський Санта-Клаус, грецький Василь Великий, а деякі кажуть що логічніше, щоб з початком Нового року вітав хтось хоча б вітчизняного походження, як, можливо, герой старин (билин) славетний богатир Ілля Муромець). Українські християни святкують 1 січня день пам'яті святого Іллі з міста Мурома, який, на думку деяких, після славетних років захисту Вітчизни завершив життя ченцем Свято-Успенського Києво-Печерського монастиря і з часом навіть став святим та допомагав багатьом хворим. Після хрещення Русі виникають обставини, які сприяють становленню і розвиткові давньоруської іконописної та фітосемантичної науки і культури траволікування, розвиткові сотеріології і математики [12]. Семантичні характеристики числа пояснюють його застосування у міфах як символу основних характеристик. Числа у замовляннях сприяють утворенню розгорнутих класифікацій. Замість простих 1, 2, 3 з часом домінують 3, 7, 12, 40. Вони стають найпоширенішими в словесній творчості (особливо в православній молитовній літературі й в урочистому образотворчому мистецтві). Семантика та символізм числа проявляється і в образах лікувальних рослин. У замовляннях досить часто зустрічається опис лікувальних рослин й елементів ландшафту. Найвищий рівень уявляється в образах лікувальних рослин, християнських святих, пробудженнях рослин.

Згадаємо рослини в мистецтві на прикладі рушників. Для аналізу рушника потрібні праці П.Богатирьова, Т.Лупій, І.Богуславської, А.Темченко, Г.Маслової, В.Фалєєвої, І.Шангіної, О.Афанасьєва, Я.Боровського, В.Давидюка, М.Костомарова, Є.Мелетинського, О.Потебні, В.Проппа, Н.Владимирської, М.Павлової та багатьох інших. Давньоруську самобутність рушникових вишивок визначають матеріали, техніки вишивання, колорит, орнаментально-композиційний уклад, образність, релігійно-світоглядні мотиви, рослинні в переважній більшості візерунки, своєрідна семантика. Ткацтво мало особливе значення: було не лише ремеслом, яке задовольняло фізичні та естетичні потреби, а й асоціювалося із процесом творіння світу. Рослини створені в четвертий період творіння і вважались найважливішим творінням тієї доби. В ткацтві неподільно переплелися аспекти архаїчного світогляду, який найшов відображення в художньо-образній структурі рушника [7]. В Київській Русі сировина, матеріали і знаряддя

ткацтва набували магічних властивостей та сакральної семантики. За Т.Ф.Лупій, семантичний аспект виготовлення весільних рушників виходить далеко за межі господарських потреб. Розглядаючи функції та семантику рушника як неодмінного атрибуту весільної обрядовості використовували як магічний предмет, здатний забезпечити успішне проходження обряду. Вивчення семантики народного ткацтва дозволило виявити значення рушника у традиційній культурі, розкрити його не лише як мистецький твір та обрядовий атрибут, а й вагомий елемент етнічної культури, усі аспекти якого сформувалися у контексті світоглядно-міфологічних уявлень. Простежуються закономірності побудови композиційних схем, сюжетів та мотивів, колорит та семантика рушникового декору. Складні орнаментальні системи обрядово-декоративних рушників доцільно аналізувати із урахуванням семантичної структури рушникового декору [7, 3–9]. Образ рослин, який зберігся у залишках тотемістичного світогляду, значною мірою визначив графічний характер та семантику народного орнаменту і забезпечив йому особливу роль у синкретичному фольклорному середовищі. Центром композиції є мотив Світового дерева (дерева життя, дерева добра і зла або гріхопадіння) або жіноча фігура із стилізованими деревцями у піднятих руках, у яких простежуються риси слов'янського язичництва. Інколи потойбічний світ представлений перевернутими рослинними мотивами. Цікава еволюція архаїчного декору смугастих рушників у квітково-рослинні мотиви, які укладаються в традиційну схему, та сюжетні композиції вишитих рушників. Цікаві рослинні мотиви на рушниках представлені у різній мірі стилізації, часто носять узагальнений характер, проте здебільшого простежується видова приналежність. Основний символ або ж орнаментальний ряд, якщо не має квітів, то доповнюється рослинними мотивами. Квіткові і взагалі рослинні, мотиви розглядаються у контексті цілісної композиційно-образної структури. Цей підхід дає змогу зрозуміти їх глибинну сутність та семантику [7, 10–12]. Рослинні мотиви та сюжетні зображення на рушниках можна трактувати як іконографію світоглядних уявлень, образне вираження сутності ритуальної тканини. Різні аспекти рушника можуть досліджуватися через його ритуальні функції та семантику у родинних обрядах. При колористичному вирішенні домінуючим є глибокий червоний колір, який доповнюється темно-синім, чорним, білим, жовтим. Це відбивається в семантиці і кольорах рослинного мотиву.

Можна констатувати, що фони і кольори відігравали у православній естетиці особливу роль. Зі словом вони виступали важливими виразниками духовних сутностей, володіючи глибокою художньо-релігійною символікою. Символіка кольору у Візантії була складна і багатозначна: на формування її семантики вплинуло багато чинників (потрібно вказати на релігійний переказ, на роль і значущість кольору в придворному церемоніалі Рима і Константинополя, на використання кольору в мистецтві еллінізму, на природні кольори природи, що лежать в основі всіх подальших асоціацій і складних символічних тлумачень, тощо) [1]. Багато з цього було перенесено на Русь. Як зазначає І.Ф. Ощипок, основу візантійського колірного канону в VI ст. складали пурпурний, білий, жовтий (золотий), зелений, важливе значення мали також синій (голубий) і чорний кольори. Розглянемо тлумачення візантійських кольористів. Пурпурний колір - найважливіший у візантійській культурі; колір божественної і імператорської гідності. Тільки василевс підписувався пурпурним чорнилом, сидів на пурпурному троні, носив пурпурні чоботи; тільки вівтарне Євангеліє було пурпурного кольору; тільки Богоматір на знак особливого шанування зображали в пурпурному одязі [9]. З Візантії ця символіка перейшла і в Стародавню Русь. Червоний – колір полум'яності, вогню, як караючого, так і очищаючого, це колір «життєдайного тепла», а отже, символ життя, Але він же і колір крові, насамперед крові Христа, а значить, згідно з богословським вченням, знак істинності його втілення і спасіння роду людського. Здавна білий колір часто протистоїть червоному як символ божественного світла. Одяг Христа на Фаворі “зробився білим, як світло” (Мф. 17, 2) – таким Він і зображувався іконописцями. Білий колір мав значення чистоти і

святості, відчуженості від мирського (кольорового), спрямованості до духовної простоти і піднесеності, Символіку чистоти він зберіг і в сучасній естетичній свідомості. На фресках, іконах і розписах багато святих і праведників зображено в білому; як правило, білими пеленами сповито тіло новонародженого Христа в композиції "Різдва Христова", душі праведників – на "Лоні Авраама" та ін. Як семантичний код і символ чистоти і відчуженості від всього земного сприймався білий колір льняних тканин, що сповивають тіло Христа в "Покладанні до гробу", і як знак божественної спорідненості – білий колір коня (осла) у ясел з немовлям у "Різдві Христовім". На Русі і в Візантії чорний колір на противагу білому сприймався як знак кінця, смерті, суму. В деяких східних культурах все навпаки. В іконописі тільки глибини печери – символу могили, пекла закрашувалися чорною фарбою. Протистояння "біле і чорне" з достатньо стійким для багатьох культур значенням "життя і смерть" увійшло до іконопису у вигляді чіткої іконографічної формули; біла фігура на тлі чорної печери (немовля Христос в "Різдві", Лазар, що воскрес, у "Воскресінні Лазаря"). Життедайний зелений колір символізував юність, цвітіння, весну, як колір цього світу, типово земний колір; він протистоїть в зображеннях небесним і «царственим» кольорам – пурпурному, золотому, блакитному. Надприродні синій і блакитний сприймалися у візантійському світі як символи трансцендентного світу тощо. В правилах кольорів візантійського іконопису не має свого місця помаранчевий колір, але він переходить то в жовтий, то в червоний. Фони і колір виступали у візантійській культурі як один з основних модифікацій прекрасного, займаючи важливе, хоча й своєрідне місце, в системі естетичних категорій [9, 92–93]. В XVII ст. суперечки про колір переростають в усвідомлення кольору як фізичної величини. Першим монографічним дослідженням кольору є робота Ньютона "Теорія кольорів", у якій була з'ясована природа кольору та вперше було введено уявлення про фізичну природу кольору. Ньютон виділяє сім простих кольорів – синій, голубий, зелений, оранжевий, червоний, фіолетовий та один пурпурний. В XVII ст. німецький поет та теоретик мистецтва І.-В. Гете запропонував класифікацію кольору за фізіологічними ознаками впливу кольору. За основу свого поділу він взяв три фарби, які найчастіше використовувалися митцями – червону, синю та жовту. В XIX ст. Гельмгольц описує три основних кольори – червоний, зелений та синій. Вплив у значній мірі залежить від насиченості кольору, розміру кольорового об'єкта, освітлення тощо. На думку О.Корніяки, кольори і зараз дуже актуальні, порівнюючи або ототожнюючи певні рослини і кольори, ми отримаємо багато цікавого [6, 6–7]. Ось, наприклад, сучасна інтерпретація окремих кольорів. Є думка, що так звані холодні кольори (синій, зелений та їхні похідні) свідчать про спокій, ніжність, апатію, сум і про варіанти цих станів; у свою чергу, теплі кольори передають силу, владність характеру, активність, радість. Деякі сучасні назви кольорів в українській мові й слов'янській не співпадають. Тоді були подібні до наших слова, але вони мали інше значення. Слово "зелений" позначало наш зелений, жовтий і голубий колір, "синій" – синій і фіолетовий колір. Словом "червоний" позначали червоний і помаранчевий. У їхньому уявленні кілька сучасних кольорів збігалися в одному. Українська мова успадкувала давньослов'янські назви червоної, зеленої і синьої барв, а назви інших кольорів завершили в ній своє формування [5, 15–20]. Зелений – колір природи, самого життя. Хто віддає йому перевагу, той боїться чужого впливу, шукає способи самоутвердження, бо це для нього життєво важливо. Особа, яка його не любить, побоюється життєвих проблем, зрадливості долі, взагалі всіх труднощів. Білий – це синтез усіх кольорів, тому він є "ідеальним» кольором", "кольором мрії". У ньому закладено багатозначний смисл: одночасно передається виблиск світла, і холод льоду. Білому кольору може віддати перевагу людина з будь-яким характером, він нікого не відштовхує. Жовтий – символізує спокій, невимушеність у взаєминах з людьми. Той, хто його любить, – товариський, допитливий, сміливий, легко пристосовується й дістає задоволення від можливості подобатися й приваблювати до себе людей. Неприємний він людині зосередженій, песимістично настроєній,

з якою важко приятелювати. Синій – колір неба, тому його звичайно пов'язують з духовним піднесенням людини, її чистотою. Кому він подобається, це свідчить про скромність та розум; такій людині треба часто відпочивати, вона швидко стомлюється, для неї украй важливе почуття впевненості, доброзичливості навколишніх. Неприйняття цього кольору свідчить про її бажання справити враження своєю всесильністю, тоді як насправді вона – взірець невпевненості й відлюдькуватості. В радянський час багато було партійного і класового що відбувалось і в кольорах (революційний червоний колір тощо), а також пошуки станової, майнової і іншої нерівності мало відбиватися в досить багатьох навіть дрібних речах народного життя (сірий одяг бідноти – сіромахи, різнокольоровість багатіїв, різні методи замовляння, лікування тощо у різних прошарків населення), відсутність свободи, справедливості і рівності.

Звернемо увагу, що семантика і символізм кольору у Флоренського має релігійне насичення: будь-яке розмаїття кольорів говорить про відношення Софії та небесного Світла. За Люшером відношення до кольору визначається характером життєдіяльності багатьох поколінь, а прояв життєдіяльності, у свою чергу, завжди супроводжується тим чи іншим емоційним станом. Та колір не тільки викликає реакцію людини у зв'язку з його емоційним станом, а й формує його емоції ("колір людського характеру"). З кольорових констант культури дослідники аналізують ті явища, які постійно оточують людину в її повсякденному житті: кольоровий аспект імені людини, кольорова гама одягу, колір прикрас подарунків та кольорові сни. Дослідження проблематики імені людини пов'язані з працями П. Флоренського та А.Ф. Лосева, Б. Хигиря та В. Лученко. Імені людини належить певний колір: звук імені співвідноситься з певною довжиною хвилі світла, ім'я є ярликом людини: якому притаманні кольорові характеристики, що духовний сенс першого кольору зберігається на протязі усього життя людини [14]. Як розділ віталогії (в літературі можна знайти про її латинське походження, але є думка, що витоки цієї науки мають семантичний зв’язок з поширеним тлумаченням дуже популярної літери – віти – давньогрецького алфавіту), кольоротерапія [14] пов'язана із двома аспектами впливу кольору на людину (колір, маючи електромагнітну природу, взаємодіє з енергетичними структурами людського організму та підсилює чи пригнічує їхній рівень, а значні зміни в енергетичній структурі організму людини викликають зміни на фізичному рівні). Лікувальний вплив кольору пов’язаний із впливом хвиль визначеної довжини на психічні центри людини. Багато хвороб зумовлені порушеннями кольорової гармонії, яка необхідна для постійної життєдіяльності органів людини та його психоемоційного стану. Кольоротерапія, як і, наприклад, траволікування, цікавила багатьох видатних і звичайних, простих людей [14]. Ще в добу Київської Русі деякі намагалися зв’язати кольори, звуки, ліки, слова, намагаючись об’єднати в єдину науку, яка б відбивала далеко не лише семантичні, символічні, а й інші аспекти, які привертали і привертають увагу багатьох як тоді, так і зараз.

Велике значення для становлення вітчизняної живописної (її прообразу і праматері – іконографічної) і фітошколи мав вплив греків (поїздки Антонія Печерського на Афон, навчання русичів князя Володимира тощо) і праця іноземців (вірмен, греків, арабів, німців тощо). Талановитий «конкурент» Агапіта – вірменський лікар (в народі – Вірмен), сирієць Петро, афонські вчителі разом з слов`янськими цілителями (Прохор Лободнік – бо застосовував траву «лободу», завдяки Миколі Святоші була побудована перша загальнодоступна лікарня на Русі) і іконописцями стояли біля витоків розбудови давньоруської фітосемантики і культури кольорів. Києво-Печерський монастир стає великим освітнім центром і є важливим джерелом зародження вітчизняної культурної спадщини. Звідти беруть свій початок витоки історичної (Никон, Нестор та інші літописці), іконописної і малярської (Аліпій з учнями), медичної (Антоній, Агапіт та ін.), архітектурної (будівничі архітектурних споруд монастиря) та деяких інших шкіл. Завдяки розвитку писемності поліпшуються можливості передачі, зокрема: медичних, фітосемантичних, іконописних, малярських і інших знань, а удосконалені травники

і лікувальні порадники та поради майстрів образотворчого мистецтва досі викликають неабиякий історичний (в окремих випадках і медичний), мистецтвознавчий, філософський і культурологічний інтерес, як важливі пам`ятки вітчизняної культури, світового мистецтва й історії.

Література

1. Бычков В.В. Византийская эстетика. – М.: Искусство, 1977. – 199 с.
2. Гримич М.В. Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців (Когнітивна антропологія). – К., 2000. – 379 с.
3. Гусев Н. В. Некоторые приемы построения композиции в древнерусской живописи XI–XVII веков // Древнерусское искусство. – М.: Искусство, 1968. – С. 119–131.
4. Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. – М.: Искусство, 1970. – 125 с.
5. Корніяка О.М. Мистецтво ґречності: Чи вміємо ми себе поводити? – К.: Либідь, 1995. – 96 с.
6. Лазарев В.Н. Византийская живопись. – М.: Наука, 1971. – 406 с.
7. Лупій Т.Ф. Рушники Західного Полісся України кінця XIX – першої половини XX ст. (Технологія. Семантика.Художні особливості.). – Л., 2002. – 22 с.
8. Новікова М. Прасвіт українських замовлянь // Українські замовляння / Упор. М.Н. Москаленко. – К., 1993. – С. 199–306.
9. Ошипок І.Ф. Іконопис як складова сакральної культури середніх віків / Вісник ДАКККіМ: Наук. журнал. 4. 2006 . – К.: Міленіум, 2006. – С. 88–93
10. Познанский Н. Заговори. Опыт исследования происхождения и развития заговорных формул. – М, 1995. – С. 4–55.
11. Темченко А.І. Синтаксичні фігури замовлянь як сугестивно-психологічний медіатор // Народна творчість та етнографія. – 2002. – №4. – С. 104–111.
12. Темченко А.І. Контекстуальна семантика число три в українських замовляннях // Етнічна історія народів Європи. – 2002. – №13. – С. 38–41.
13. Харитонова В.И. Заговорно-заклинательное искусство восточных славян: проблеми традиционных интерпретаций и возможности современных исследований: В 2 ч. – М., 1999. – С. 5–23
14. Шевченко І.І. Естетичний та символічний зміст кольору // Філософський альманах "Мультиверсум". – 1999. – Вип. 8. – С. 100–111.

Світлана Миколаївна Калібовець
аспірантка Київського національного
університету ім. Тараса Шевченка

ВІДБУДОВА І РОЗГОРТАННЯ ДІЯЛЬНОСТІ БІБЛІОТЕК НА ЛІВОБЕРЕЖНІЙ УКРАЇНІ (1943 – 1950 рр.)

Стан бібліотечної справи в Україні у період післявоєнної відбудови та в 50-х роках XX ст. потребує пильного дослідження, узагальнюючих праць, котрих на сьогодні досить мало. Деякі матеріали з цього питання ми зустрічаємо в підручниках [20], наукових збірниках з питань культурного будівництва в Україні [17], а також у документальному виданні „Книга и книжное дело в Украинской СРСР". Безперечно, сприяють відновленню правди тих днів також видані обласними архівами документальні збірники, наприклад „Культурне будівництво на Херсонщині (1921– 1987 рр.)" [16] та інші.

На сторінках довідково-інформаційних і методичних видань обласних бібліотек міститься значний фактичний матеріал про підготовку і перепідготовку бібліотекарів, пропаганду і впровадження передового досвіду, форми і методи роботи з книгою. Збірники статей, окремі брошури, звіти про роботу наукових бібліотек за 1945–1950 рр. також мають цінні відомості

© Калібовець С. М., 2007

про бібліотечну справу в Української РСР, показують роль цих методичних центрів у керівництві бібліотеками республіки.

Перші спроби дати наукове висвітлення окремих аспектів діяльності державних масових бібліотек Української РСР в 1945–1961 рр. в історичному плані зроблені в статтях П.Є. Коломійця [15] і З.В. Гімальдінової [6]. Незважаючи на ідеологічну заангажованість робіт, авторами представлено багатий фактичний матеріал.

Серед більш пізніх праць варто виділити кандидатські дисертації З.В. Гімальдінової [7], Л.П. Вовк [5], Бабич В. [1, 2], присвячені роботі бібліотечної мережі Української РСР. У дослідженнях подано значний статистичний матеріал, наведені дані про зростання мережі масових бібліотек, зроблені спроби обґрунтування відповідності мережі потребам суспільства у певний історичний період. Ці праці цікаві тому, що в них висвітлені реальні процеси та явища, що відбувалися в культурному будівництві.

У середині 90-х років питанню відродження культурного життя в Україні 1943–1950 рр. приділили увагу В.І. Юрчук [30], О.В. Замлинська [11]. На початку третього тисячоліття вийшли праці Н. Новикової [19] і В. Багацького [3], хоча останній питанню відродження культури України в період четвертої п'ятирічки приділив мало уваги. Монографія Н. Новикової присвячена місцю та ролі дитячих бібліотек у культурі України в другій половині XX століття.

Отже, аналіз історіографії культурного будівництва свідчить про те, що питання діяльності і розвитку культурно-освітніх закладів, зокрема розвитку бібліотек, їх місце і роль у загальній системі культурного життя України висвітлені недостатньо. Насамперед, це стосується періоду четвертої п'ятирічки, часу відбудови і розвитку народного господарства і культури. Тому, автор ставить перед собою мету: показати відродження зруйнованих під час війни бібліотечних установ, розширення мережі і зміцнення матеріальної бази, відобразити стан бібліотечних кадрів України, їх діяльність, переосмисливши з позиції сучасності.

Визволення України від загарбників розпочалось з Донбасу та Лівобережних областей України. Восени 1943 р. військами Червоної армії було звільнено Лівобережну Україну. Поряд з відбудовою народного господарства, гостро постало питання відновлення культурного життя республіки, зокрема і бібліотечної справи, якій державні та партійні органи надавали великого значення. Уже 10 жовтня 1943 р. РНК УРСР і ЦК КП(б)У приймають постанову „Про роботу політосвітніх установ у районах Української РСР, звільнених від німецьких окупантів" [23, 13], за якою були проведені широкомасштабні заходи з організації діяльності всіх культурно-освітніх закладів в міру того, як звільнялась територія України від окупації, зокрема з відновлення мережі бібліотек, що існувала до війни. У постанові йшлося про те, що бібліотеки повинні були стати знову культурними центрами з виховної роботи серед трудящих. Практичні заходи щодо матеріального забезпечення культурно-освітніх закладів були передбачені програмою відбудовних робіт, затвердженою VI сесією Верховної Ради УРСР (березень 1944 р.). У квітні 1945 р. Раднарком УРСР і ЦК КП(б)У прийняли постанову про впорядкування культурно-побутових приміщень. Тому в кожному звільненому від фашистів населеному пункті відбудова бібліотек, хат-читалень та інших культурно-освітніх закладів була першочерговим завданням. Велике місце в усій культосвітній роботі займали масові бібліотеки. У звільнених районах Лівобережної України, по суті, вони створювались заново.

У період окупації фашистами було зруйновано і пограбовано більшість бібліотечних установ, знищено 80% їх книжкових фондів. Особливо тяжких ран заподіяли окупанти масовим бібліотекам, хатам-читальням. В часи окупації політосвітні установи варварськи знищувались або перетворювалися в стайні, квартири для німців тощо. Так, по Оріховському районі Запорізької області німецькі загарбники спалили 66 хат-читалень, 17 клубів, будинок культури та районну бібліотеку з книжковим фондом 15 000 книг, а меблі вивезли до Німеччини. Обласна бібліотека і бібліотека юного читача м. Мелітополь були спалені разом з усім книжко-

вим фондом, який налічував 50 тис. книг. Усі книжкові фонди районної, сільських і колгоспних бібліотек були пограбовані і спалені. 1944 р. поновила свою роботу обласна Запорізька бібліотека, яка налічувала, на той момент, 5000 книг, а також бібліотека юного читача, що розпочала свою роботу при Запорізькому палаці піонерів і налічувала 300 книг. В той же час, в м. Мелітополі розпочала роботу міська бібліотека, з книжковим фондом 65 000 книг [26, 28].

Період війною Херсонська наукова бібліотека імені М. Горького налічувала 300 тис. томів основного книжкового фонду. Найціннішу літературу, майже весь газетний фонд було спалено, частину вивезено. Завданих збитків – понад 7 млн крб. [21, 43].

Німецькими загарбниками було пограбовано Полтавську обласну бібліотеку. Ними було вивезено книги найдавнішої в Україні книгозбірні Переяславської духовної семінарії [12].

На 1944 р. у 35 районах Київської області німецькими загарбниками було спалено і зруйновано більше 600 масових бібліотек. Спалено також обласну бібліотеку ім. ВКП (б) з великим відділом стародруків. Вартість книжкового фонду цієї публічної бібліотеки – 4 млн крб. До війни в Київській області було 53 районних бібліотеки і 19 районних дитячих бібліотек. На 1944 р. в Баришівському районі відновила роботу 1 бібліотека, в ній книжок 600 одиниць, у Броварському і Бориспільському районах жодна бібліотека не відновила роботи [25, 75].

Надзвичайно важких втрат зазнали і культурні установи Чернігівщини. Усі бібліотеки Чернігівської області загарбниками були зовсім, або частково пограбовані. А Чернігівська обласна бібліотека ім. Короленка, яка нараховувала 200 тис. томів літератури і Чернігівська обласна дитяча бібліотека з книжковим фондом 100 тис. книг були повністю спалені. Збереглася невелика частина районних бібліотек, які теж в основному були пограбовані. Ось чому для відновлення роботи бібліотек, по всіх населених пунктах області було проведено збір книжок в населення. Внаслідок цього, по області було зібрано до 100 тис. томів. Зібрані книжки і були основним фондом для бібліотек, що діяли 1944 р. в Чернігівській області. Книжковий фонд обласної бібліотеки ім. Короленка нараховував на 1944 р. 23 тис. томів, з яких 20 тис. екземплярів одержано з Держкомфонду Наркомпроса РРФСР. Крім того, в області вже почали працювати 37 районних бібліотек з книжковим фондом 79 810 книг і 34 бібліотеки при сільських і колгоспних клубах з книжковим фондом 18 145 примірників. При бібліотеках відкриті читальні [26, 28].

У результаті на звільненій території Лівобережної України 1944 р. розпочалась діяльність значної кількості бібліотек. Вже на 1 січня 1944 р. в Україні відновили свою діяльність 8540 сільських клубів та хат-читалень [25, 10], 508 масових бібліотек (9 обласних, 421 районних). Зокрема, у Чернігівській – 32, Київській – 18, Полтавській – 56 [25, 1–2]. За станом на кінець 1944 р. в 19 областях УРСР відновили роботу 14 обласних бібліотек. Найбільш успішно відновилась за роки війни мережа бібліотек для дорослих та обласні бібліотеки для дітей. З 2110 державних бібліотек, що працювали до війни, було відновлено 948. Гірші були справи з відновленням міських і районних бібліотек для дітей та юнацтва.

Важливим етапом відбудови і розгортання діяльності культосвітніх закладів став період четвертої п'ятирічки. 1946 р. було здійснено обов'язкову реєстрацію бібліотек УРСР: на той період в Україні функціонувало 2539 масових бібліотек з фондом у 7 610 000 замість 31 324 000 книжкових одиниць напередодні війни [14, 31, 32, 41]. Протягом 1947 р. ЦК КП(б)У і Рада Міністрів УРСР здійснила ряд конкретних заходів, спрямованих на поліпшення матеріальної бази і діяльності бібліотек. 7 березня 1947 р. Рада Міністрів УРСР прийняла постанову „Про заходи по зміцненню районних і сільських бібліотек", 8 липня 1947 р. постанову „Про стан бібліотек та заходи по поліпшенню їх роботи" прийняв ЦК КП(б)У.

Планом на 1948 р. передбачалося побудувати нові районні бібліотеки, хати-читальні, повністю і якісно відремонтувати всі існуючі приміщення бібліотек, забезпечити їх паливом, створити умови для розгортання культосвітньої роботи в них. До цієї справи було залучено

широкі маси трудящих. Поширився метод народного будівництва. За весь період першої повоєнної п'ятирічки цим методом було побудовано більше 8 тис. нових приміщень культурно-освітніх закладів. Це заощадило великі суми державних коштів і свідчило про потяг людей до знань, до культури, було віддзеркаленням їх духовного зростання.

Незважаючи на великі втрати, пов'язані з відбудовою народного господарства, держава виділяла значні кошти на відновлення і розширення книжкових фондів та роботу бібліотек. На державні масові бібліотеки України було асигновано в 1946 р. – 44 млн крб., в 1947 р. – 60 млн крб., в 1948 р. – 72 млн крб., а в 1949 р. – 86 млн крб. [18, 6]. На комплектування масових державних бібліотек України в 1946–1950 рр. було асигновано понад 380 млн крб. За рахунок місцевих коштів зростали фонди бібліотек відомств, профспілок, колгоспів. Уже на кінець 1948 р. в республіці було створено 5 987 колгоспних бібліотек з книжковим фондом понад 900 тис. примірників. Велику допомогу в розширенні фондів бібліотек сільської місцевості подавали трудящі міст. 1949 р. робітники і службовці Києва надіслали в села області понад 250 тис. книг, 150 тис. книг зібрали в цьому ж році для сільських бібліотек трудящі інших міст Київської області [4, 261]. Мережа бібліотечних установ розширювалась не тільки за рахунок державних асигнувань, а й на кошти профспілкових організацій, колгоспів, промислової кооперації.

У розгортанні роботи бібліотек важливе значення мало забезпечення їх кадрами. Рішення XI Пленуму ЦК КП (б)У, постанова Ради Міністрів УРСР і ЦК КП (б)У від 10 жовтня 1947 р. вимагали від Комітету в справах культурно-освітніх установ Української РСР посилити увагу до добору культосвітніх працівників, затверджувати на посади завідуючих бібліотеками лише осіб, що мали середню чи вищу освіту. У постанові ЦК КП (б)У від 8 липня 1947 р. наголошувалося, що в сільських бібліотеках повинні працювати люди з середньою освітою, а на посадах завідуючих районними і міськими бібліотеками працівники з вищою освітою. На 1947 р. в Україні серед 980 завідувачів сільськими бібліотеками було лише 500 осіб з закінченою середньою освітою, майже 3/4 сільських бібліотекарів мали неповну середню і нижчу освіту. В окремих областях ця цифра ще вища. Надто малою була кількість бібліотечних працівників з вищою освітою серед бібліотекарів районних і міських бібліотек. У районних бібліотеках з 851 завідувачів лише 86 працівників, тобто 10% мали вищу освіту. В міських бібліотеках станом на 1947 р. кількість завідувачів з вищою освітою більша: з 202 завідувачів вищу освіту мали 70 осіб – майже одна третина. Як бачимо, показники професійної підготовки районних і сільських культпрацівників, особливо завідуючих сільськими бібліотеками залишилася незадовільною. Тому завдання, поставлені урядом перед культосвітніми закладами висунули на перший план питання про підготовку кваліфікованих кадрів. Спеціалістів бібліотечної справи готували в Україні Харківський бібліотечний інститут і 16 технікумів підготовки культурно-освітніх працівників, в складі яких були бібліотечні відділи. За рішенням ЦК КП (б)У і Ради Міністрів УРСР 1948 р. при них були відкриті відділ заочного навчання, на яких одержували спеціальну освіту бібліотечні працівники без відриву від виробництва. Харківський бібліотечний інститут відновив свою роботу в липні 1947 р. (до того часу протягом 3 років існував лише бібліотечний факультет при Харківському педінституті). Навесні 1949 р. інститут випустив 22 бібліотекаря. Всього за повоєнні роки (1945–1949 рр.) підготовлено 127 бібліотекарів з вищою освітою. 1949 р. в Харківському бібліотечному інституті навчалось 540 студентів. На заочному відділі здобували освіту понад 450 чоловік – здебільшого працівники бібліотек системи Комітету [29, 63].

Значне місце в системі підготовки кадрів для культосвітніх закладів посідали технікуми. Лише у 1947 р. технікуми УРСР випустили 544 бібліотечних працівників, у 1948 р. – 579, в 1949 р. – 634 молодих фахівців. На бібліотечних відділах 1949 р. навчалося 1 813 осіб. Крім того, на створені в 1949–1950 навчальному році заочні відділи було зараховано понад

1000 бібліотекарів. У системі підготовки культурно-освітніх кадрів в Україні бракувало і такої важливої ланки, як підготовка бібліотекознавців вищої кваліфікації через аспірантуру. При Державній публічній бібліотеці УРСР в жовтні 1948 р. була організована аспірантура. На перший курс було зараховано – 3, на другий – 1 особу [13, 16]. Всі вони – працівники цієї бібліотеки.

Підготовка кадрів культосвітніх працівників дозволила підняти їх професійний рівень. Вже на середину 1949 р. обласні бібліотеки мали до 42% працівників з фаховою бібліотечною підготовкою і 38% працівників з вищою освітою. Загальна кількість бібліотекарів з вищою і середньою фаховою підготовкою в системі Комітету становила лише 18% [29, 58, 59]. Дуже гальмувала розвиток бібліотечної справи плинність кадрів. Так наприклад, у Київській області за 9 місяців 1948 р. змінилося 23 завідуючі районними бібліотеками [29, 60]. Причина цього – неправильне використання випускників інституту й технікумів, не створення їм належних побутових умов. У результаті – певна частина молодих фахівців залишала роботу. Наприклад, протягом 1945– 1947 рр. технікуми України випустили 1048 спеціалістів, а за даними обліку на 1 липня 1948 р. з середньою спеціальною освітою працювало тільки 772 бібліотекарі, тобто лише 2/3 підготовлених технікумами працівників [29, 62].

Післявоєнна відбудова в державі супроводжувалася не тільки змінами в кадровому складі бібліотек, відбувалося урізноманітнення діяльності бібліотек, запроваджувалися нові форми та методи комплектування літературою, побудови каталогів, принципи організації роботи з читачами.

В обслуговуванні читачів, які проживали в сільській місцевості основну культурну роль відігравали хати-читальні, що були центрами політичної та культурно-масової роботи серед населення на звільнених територіях. Як правило, працівники райкомів, керівники комсомольських організацій, лектори використовували хати-читальні для проведення доповідей на політичну тематику. На такі заходи збиралися колгоспники, сільська інтелігенція, молодь. Проте, незважаючи на ідеологічну спрямованість, ці заходи перетворювались у справжні свята. Активно у цьому напрямі працювали хати-читальні Полтавської, Чернігівської та інших областей [28, 17]. Для відвідувачів влаштовувались зустрічі з фронтовиками, розповіді про героїв Великої Вітчизняної війни.

Обов'язковим атрибутом таких зустрічей були номери художньої самодіяльності. На той час, коли організація культурно-освітньої роботи у визволених районах проходила складно і залежала від умов роботи культурно-освітніх закладів, які не були забезпечені приміщенням та літературою, художні самодіяльні гуртки були основною формою культурно-освітньої роботи на селі. Наскільки важливою була ця форма роботи на селі свідчить постанова РНК УРСР „Про роботу політосвітніх установ в районах, звільнених від німецьких окупантів" [23, 8–12], в якій було визначено заходи, що передбачали широку організацію самодіяльних художніх гуртків при бібліотеках клубів та хатах-читальнях та перетворенням культосвітніх установ у центри дозвілля з комплектами культтоварів (шашок, доміно). Більшість бібліотек не були забезпечені приміщеннями, не комплектувалась літературою. І хоча 1944 р. сільські бібліотеки разом з районними одержали 200 тис. примірників різної літератури, у багатьох хата-читальнях та клубних бібліотеках її дуже бракувало, а ту, що була до війни, розграбовано [24, 29]. Приміщення багатьох сільських клубів і хат-читалень використовували для своїх потреб місцеві керівні органи. Отже, гуртки художньої самодіяльності, які були створені відразу після визволення території України при хата-читальнях, поступово припиняли свою діяльність вже наприкінці 1944 р.

1945 р. в діяльності бібліотек переважала масова робота. На цей напрям бібліотек націлювали республіканські та місцеві партійні органи, вбачаючи в них основні культурно-освітні центри.

Бібліотеки почали здійснювати нестаціонарне бібліотечне обслуговування через пересувки, які організовували в військових госпіталях, парках, дитячих закладах. Так, Херсонською обласною бібліотекою 1945 р. було організовано 10 пересувок, якими було охоплено 42 375 осіб [25, 43].

Одним із основних напрямків масової роботи бібліотек було поширення знань і пропаганда книги. Наприклад, Полтавською обласною бібліотекою за 1945 р. було представлено 53 книжкових виставки, прочитано 18 популярних лекцій для читачів, було організовано 139 пересувок, із них – 98 пересувок видано на підприємства м. Полтави, 14 пересувок було видано на виборчу дільницю №27 м. Полтави. Пересувками обласної бібліотеки було надано послуги 32 точкам, здійснено 2560 книговидач. Було проведено 4 читацьких конференції. Так наприклад, на конференції з обговорення книги В. Василевської „Просто любов" були присутніми 59 читачів, а книги В. Симонова „Дни и ночи" – 40 осіб, М. Шолохова „Они сражались за Родину" – 38 осіб [8, 4, 6].

Четвертим п'ятирічним планом відбудови і розвитку народного господарства Української РСР на 1946–1950 рр. у галузі розвитку народної освіти і культури, в республіці передбачалось відновити та перевищити довоєнний рівень розвитку культури і, у зв'язку з цим, розгорнути мережу бібліотек та відкрити у кожному обласному центрі бібліотеку для дорослих. Щодо розвитку мережі масових бібліотек, то, здебільшого у 1946 р. він проходив за рахунок організації нових сільських бібліотек.

Уже на початок 1947 р. було відновлено 1068 сільських, 1041 міську і району, 46 обласних державних бібліотек. Тому, кількість читачів у масових бібліотеках системи Комітету протягом 1947 р. значно зросла. На 1 січня 1947 р. у бібліотеках було 1 300 375 читачів; на 1 січня 1948 р. бібліотеки обслуговували 1 600 000 осіб. Усього користувались бібліотеками по Україні – 245 830 осіб. Наприклад, в Ново-Миколаївській бібліотеці Запорізької області налічувалось 1758 читачів, з них 763 колгоспники, 684 службовців, 255 учнів, 66 інших. Пересічна кількість читачів у районній бібліотеці – 800 осіб, сільських – 102 особи [22, 16]. Важливе значення для урізноманітнення роботи бібліотек мало розгортання пересувної роботи. Всього у 1947 р. в Україні діяло 13 223 пересувок, в яких було 660 715 примірників літератури і які обслужили 331 885 читачів. Якщо на кінець 1946 р. по Україні було 12 449 пересувок, то за 1947 р. кількість пересувок збільшилась на 774. Так, Херсонська обласна бібліотека організувала по області 70 пересувок, книжки в пересувках регулярно обмінювалися. У багатьох пересувках проводилися голосні читання газет, художньої і політичної літератури [22, 18]. Наприклад, Новозбур'ївська сільська бібліотека Голопристанського району на Херсонщині, якою завідувала К.Г. Ніколенко, за спеціально розробленим графіком проводила колективні читання і обговорення художньої літератури в колгоспних бригадах, на фермах, у полі [4, 262].

Широко використовувався заочний і міжбібліотечний абонементи, завдяки якому в Україні було охоплено 5 тис. читачів, фонди великих державних книгосховищ стали доступними трудящим найвіддаленіших сіл. Так наприклад, Запорізька обласна бібліотека одержала протягом 1947 р. 152 книги із Всесоюзної бібліотеки ім. В. Леніна. Користувались літературою в порядку міжбібліотечного обміну у Запорізькій обласній бібліотеці 90 читачів. Один з них – П. І. Недвига, викладач інституту сільськогосподарського машинобудування. Для нього були одержані книги з термодинаміки для роботи над дисертацією. Для заводу „Комунар" – літературу з гідравлічних машин; для обласного відділу промисловості будівельних матеріалів – літературу з виробництва селікатної цегли. Значну допомогу надавало одержання літератури в порядку міжбібліотечного абонементу і читачам районної бібліотеки. Коли селяни колгоспу „Гігант" Ново-Миколаївської області Запорізької області вирішили поновити свою птахоферму, їм потрібна була література з птахівництва. У районній бібліотеці відповідної літератури не було і та звернулась до обласної бібліотеки, від якої одержали потрібну літературу.

Широко практикували обласні бібліотеки обслуговування передовиків сільського господарства, сільської інтелігенції літературою, в порядку заочного абонементу, яка надсилалася безпосередньо читачам поштою. Наприклад, Чернігівська обласна бібліотека обслуговувала заочним абонементом 186 читачів, Полтавська – 136. Великого поширення у 1947 р. набуло "книгоношення", тоді як 1946 р. ця робота майже не проводилась. Книгоноші носили книги до інвалідів Великої Вітчизняної війни, на десятихатки, на поле під час польових робіт. Тільки в Полтавській області 1947 р. в сільських бібліотеках працювало 208 книгонош. А 1949 р. в республіці вже працювало 12 тис. книгонош, які обслуговували 112 тис. читачів [22, 19, 20].

Поряд з розповсюдженням книги, бібліотеки проводили велику культурно-освітню роботу серед населення. Бібліотечні працівники влаштовували читацькі конференції, диспути, виставки, огляди літератури, літературні вечори тощо. Такі форми роботи з читачами найчастіше застосовувалися для обговорення художніх патріотичних творів, зокрема творів про Велику Вітчизняну війну („Молода гвардія" О. Фадєєва, „Повість про справжню людину" Б. Полевого та ін.). Активну участь брали бібліотеки в підготовці до виборів у Верховну Раду УРСР і місцеві Ради депутатів трудящих.

У роки четвертої п'ятирічки бібліотеки покращили роботу з пропаганди технічної літератури, більше уваги приділяли роботі на підприємствах. Наприклад, Полтавською обласною бібліотекою в 1947 р. було організоване обслуговування робітників 8 найбільших підприємств міста літературою шляхом книгоношення. Щотижня працівники бібліотеки проводили в цехах видачу книг. Було проведено 13 читацьких конференцій з обговорення творів з літератури. А Запорізька обласна бібліотека організувала на абонементі спеціальну виставку технічної літератури, що мала такі розділи: „Будівельна справа", „Електротехніка", „Автосправа", „Що читати слюсареві". Значну увагу приділяла бібліотека обслуговуванню гуртожитків заводу „Запоріжсталь". В гуртожитках співробітники бібліотеки проводили читки газет, книг, бесіди з приводу прочитаного. На виконання постанов ЦК ВКП(б) і ЦК КП(б)У про ідеологічну роботу, бібліотеки посилили увагу до роботи з художньою літературою. 1947 р. в республіці значно збільшилась кількість літературних вечорів, читацьких конференцій, читок художньої літератури. У 1947 р. було проведено 5 737 літературних вечорів і 1274 читацьких конференцій. На читацьких конференціях читачі вчилися аналізувати прочитані твори, оцінювати їх [22, 23, 25, 27].

Для прикладу, візьмемо діяльність Полтавської обласної бібліотеки. Тільки у 1948 р. працівниками бібліотеки було прочитано 42 лекції і доповіді, з них 3 – про міжнародне становище. Було організовано 67 книжкових виставок: „30 років існування УРСР", „За передову сільськогосподарську науку". Протягом 1948 р. бібліотекою було проведено конференції як з обговорення окремих книг, так і тематичні. Зокрема, по книзі О. Гончара „Земля гуде", Б. Полевого „Повість про справжню людину" тощо. Цікаво відбувалися літературні вечори в Полтавській обласній бібліотеці. 1948 р. їх було проведено 49, з них на підприємствах – 36 [9, 7].

З року в рік бібліотеки поліпшували книгообслуговування трудящих. У 1948 р. тільки масові бібліотеки для дорослих надали послуги, за неповними даними, 1,5 млн. читачів, давши їм понад 30 млн. книг, або у 2 рази більше, ніж у 1946 р. У 1950 р. кількість читачів масових бібліотек Комітету в справах культурно-освітніх установ УРСР досягла 4201 тис., а книговидач – 75 363 тис. [4, 262].

Широко розгорнулась у визволених районах культурно-масова робота дитячих бібліотек. Характерною її особливістю була координація діяльності бібліотек з музеями, клубами, кінотеатрами. Це дало можливість дитячим бібліотекам поєднувати традиційні форми роботи з мистецтвом та широкою організацією гуртків художньої самодіяльності. У багатьох районах почали працювати кінотеатри та кінопересувки, що демонстрували фільми „Дочь моряка",

„Машенька", "Непобедимые", „Парень из нашего города" та інші [27, 40, 42]. Дитячі бібліотеки стали більше уваги приділяти пропаганді української культури, творів образотворчого мистецтва, популяризації української народної творчості, національних традицій, що сприяло перетворенню їх у центри творчого розвитку дітей та молоді. Обласні дитячі бібліотеки організовували художні виставки, використовуючи їх у масовій роботі, створювали гуртки художників-початківців.

Масова робота бібліотек серед читачів у 1950 р. проводилась у відповідності завдань, поставлених партією і урядом перед бібліотеками у постановах ЦК ВКП (б) та ЦК КП (б) У про ідеологічну роботу та рішень уряду про проведення виборів до Верховної Ради СРСР і УРСР, місцеві Ради депутатів трудящих та з питань передового досвіду передовиків сільського господарства та промисловості. Відповідно до цього, вся масова і культурно-освітня робота бібліотек спрямовувалась до основної мети – широкої пропаганди книги серед населення. Для цього використовувалися різноманітні роботи з читачами. Для прикладу, Полтавською обласною бібліотекою ім. Котляревського протягом 1950 р. було організовано 70 виставок літератури на різноманітні теми: „Вивчаємо історію ВКП (б)", „Визволення Полтавщини", „Мир переможе війну", „За високу техніку виробництва", „Вчасно і без втрат зберемо врожай", тощо. Було організовано 7 виставок книжкових новин. Виставка до виборів у місцеві Ради депутатів трудящих функціонувала протягом 2 місяців. З цієї виставки 1 223 екземпляри виборчої літератури були використані читачами і агітаторами. Цікава виставка „За високу техніку виробництва" була організована на абонементі. Протягом 1950 р. в бібліотеці було прочитано 23 лекції, якими було охоплено 2 012 читачів, було організовано 12 читацьких конференцій, на яких були присутні 168 осіб, 5 літературних вечорів – 372 особи. Було проведено 390 бесід з голосним читанням творів, на яких були присутні 7300 читачів [10, 16, 18, 23]. Така робота сприяла підвищенню загального рівня культури читачів.

Отже, в загальному повоєнному процесі відбудови важливе місце посідали культурно-освітні заклади. Застосовуючи різноманітні форми масової роботи серед широких верств населення міст і сіл, бібліотеки сприяли ознайомленню їх з історією та культурою українського та інших народів СРСР. Вивчення діяльності бібліотек Лівобережної України в 1943–1950 рр. показало, що в ці роки вони досягли помітних успіхів. Культурно-освітня діяльність була спільною справою держави та народу. Активну участь у ній брала громадськість, особливо інтелігенція. Водночас дослідження матеріалів показало, що на багатьох ділянках культурно-освітньої роботи, у тому числі в бібліотечній справі, були певні недоліки. Породжені вони були здебільшого великими труднощами повоєнного часу – недостатністю кваліфікованих кадрів, необхідного обладнання, методичної літератури, малою кількістю бібліотек. На зміст роботи бібліотечних установ негативно впливала й ідеологічна обстановка культу особи. Все це гальмувало розвиток культурно-освітньої роботи, звужувало її форми і методи, породжувало формалізм, відірваність від життя. Незважаючи на це, бібліотеки відіграли значну роль у піднесенні політичної і трудової активності, загальної культури трудящих.

Література

1. Бабич В. Розвиток бібліотечної справи на Україні як здійснення ленінської національної політики // Бібліотекознавство і бібліографія. – 1972. – Вип.13. – С.29–43.

2. Бібліотечна справа на Україні за 60 років Радянської влади // Розвиток бібліотечної справи в Українській РСР за роки Радянської влади. –К.,1979. – С.3–30.

3. Багацький В.В. Культурологія: історія і теорія світової культури XX ст. – К., 2004; Новикова Н.О. Дитячі бібліотеки в культурі України другої половини XX ст. – К., 2005.

4. Бохан І.В. Масова культурно-освітня робота (1946–1950) // Розвиток української радянської культури за роки Радянської влади. – К., 1967.

5. Вовк Л.П. Деятельность государственных массовых библиотек Украинской ССР (1945–1961 гг.): Автореф. дис. – К., 1979.

6. Гімальдінова З.В. З історії бібліотечного будівництва на Україні (1946–1961 рр.) //Бібліотекознавство та бібліографія. – Х., 1965. – Вип.2.

7. Гімальдінова З.В. Становление и развитие сельских библиотек Украины (1917–1959 гг.): Автореф. дис. – М., 1973.

8. Державний архів Полтавської області (далі – ДАПО). – Ф.Р – 4101. – Оп.2 – Спр.8. – Арк.4, 6.

9. ДАПО. – Ф.Р – 4101. – Оп.2 – Спр.28. – Арк.7.

10. ДАПО. – Ф.Р – 4101. – Оп.2 – Спр.41. – Арк.16, 18, 23.

11. Замлинська О.В. Культурне життя в Україні 1943–1953 рр. /Дис. канд. іст. наук. – К., 1995.

12. Злочинна зграя Гітлера грабує і нищить культурні багатства України // За Радянську Україну. – 1942. – 28 листопада.

13. Кірса І. Виховувати кадри радянських бібліотекарів // Культурно-освітня робота. – 1949. – №1.

14. Книга и книжное дело в Украинской ССР (1941–1984). – К., 1986.

15. Коломієць П.Є. Короткий нарис розвитку бібліотечної справи в Україні /В кн.: Науково-методичний збірник №1 Державної історичної бібліотеки. – К., 1961.

16. Культурное строительство на Херсонщине 1921–1987: Сб. докум. и материалов. – Симферополь, 1988. – С.85–101.

17. Культурне будівництво в роки Великої Вітчизняної війни (червень 1941–травень 1945) // Культурне будівництво в Українській РСР: червень 1941–1950: Зб. докум. І матеріалів. – К., 1989. – С.14–202.

18. Литвин К. Бібліотека – важливий центр культури // Культурно-освітня робота. – 1949. – №1.

19. Новікова Н.О. Дитячі бібліотеки в культурі України другої половини ХХ ст. – К., 2005.

20. Политико-просветительная работа в годы Великой Отечественной войны (1941–1945) // Пиналов С.А., Чернявский Г.И., Виноградов А.П. История культурно-просветительной работы СССР. – К., 1983.

21. Полива О. Херсонській бібліотеці 75 років // Культурно-освітня робота. – 1947. – №1.

22. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України – Ф.4762. – Оп.1. – Спр.123. – Арк.16, 18, 19, 20, 23, 25, 27.

23. Центральний державний архів громадських об'єднань України (далі – ЦДАГО України). – Ф.1. – Оп.70. – Спр.163. – Арк.8 – 12, 13.

24. ЦДАГО України. – Ф.1. – Оп.70. – Спр.173. – Арк.29.

25. ЦДАГО України. – Ф.1. – Оп.70. – Спр.276. – Арк.1, 2, 10, 43, 75.

26. ЦДАГО України. – Ф.1. – Оп.70. – Спр.406. – Арк.28.

27. ЦДАГО України. – Ф.1. – Оп.23. – Спр.895. – Арк.40, 42.

28. ЦДАГО України. – Ф.1. – Оп.23. – Спр.1059. – Арк.17.

29. ЦДАГО України. – Ф.1. – Оп.70. – Спр.1901. – Арк.58, 59, 60, 62, 63.

30. Юрчук В.І. Культурне життя в Україні у повоєнні роки: світло і тіні. – К., 1995.

Наталія Іванівна Цімох
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв

СУЧАСНИЙ ПРАКТИКУМ БІЗНЕС-РЕКЛАМИ ІМІДЖУ КУЛЬТУРНО–ОСВІТНЬОГО ЗАКЛАДУ НА ПРИКЛАДІ КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

У сучасних процесах націотворення та державотворення України важливу роль відіграють соціально-освітні інститути, які стають головними осередками у формуванні високоосвіченої національної інтелігенції та еліти.

В усі історичні періоди розвитку України – злету та занепаду – в творенні та збереженні її духовних і матеріальних цінностей провідну роль відіграла саме національна культурна еліта, яка своєю творчістю утворила цілі напрямки науки в історії, археології, філософії, лінгвістиці, мистецтві та інших складових української приналежності.

© Цімох Н. І., 2007

Важливу роль в розвитку і формуванні національної культури, науки та в деяких галузях народного господарства відіграла реклама. Загальним питанням розвитку реклами в зарубіжній та українській історіографії присвячено низку видань, які висвітлюють історичний розвиток реклами Західної Європи, Америки та інших країн. На сьогоднішній день в Україні ще не достатньо досліджена рекламна діяльність, тому доводилося користуватися зразками зарубіжних авторів, зокрема працями Френка Джефкінса, який приділив увагу загальним процесам розвитку реклами, зокрема маркетингового бізнесу, показав світовий досвід, частково у розділі про основні засоби реклами він змістовно подав діяльність аудіовізуальних видів реклами на світовому ринку, зокрема радіо і телебачення, та як альтернатива телебаченню кіно та інші форми розвитку аудіовізуальної реклами світу (Видання «Реклама», с. 34–43 "Реклама, як комунікативний процес», с. 57–75 «Види реклами»).

Серед вітчизняних досліджень Євгеній Ромат підготував низку видань під загальною назвою «Реклама», де насамперед розглядає головні етапи розвитку реклами, в тому числі української 90 –х років XX ст. У розділі «Реклама, розробка, звернення, вибір засобів і каналів її передачі» с.257–335 він розглядає екранну, зовнішню, рекламу в комп'ютерних мережах, радіо, телебаченні та інші форми розповсюдження та сприйняття реклами. В своїх працях він також розглядає зміст рекламного звернення, його форми і структуру. Темі «Реклама» приділили свою увагу ще такі автори, як Анна і Петро Владимирські, які, користуючись зарубіжним досвідом, також розглянули рекламу на телебаченні, радіо, в пресі та інших комунікативних засобах (книга «Реклама», с.174–223).

Усі вищеназвані праці тією чи іншою мірою розглядають загальні процеси сучасного становлення рекламного розвитку, не аналізуючи його історію, а особливо становлення в Українському соціумі рекламного бізнесу, його роль і значення в системі комунікативних, культурологічних, дидактичних напрямках діяльності. Тому-то так актуально сьогодні надати важливе місце формуванню іміджу університетської освіти через рекламу, як складовій в системі соціально-культурних комунікацій сучасної освіти. Для наявного прикладу іміджу соціально-культурної діяльності на сьогоднішній день можна використати особистий практичний досвід причетності автора до перетворення простого вузу інституту культури старого зразка, 60–70 років XX ст., перевтіленого з часом, в тому числі завдяки рекламі, на новий, університет європейського рівня, з усіма учбово-технологічними, аудіовізуальними та іншими комунікаціями сучасного закладу. Цей вищий навчальний заклад було засновано 1968 р. на базі Київського філіалу Харківського державного інституту культури згідно з Постановою Ради Міністрів СРСР № 608 від 8 серпня 1968 р. та Постанови Ради Міністрів УРСР № 459 від 28 серпня. Вуз мав назву Київський державний інститут культури, який на той час очолював професор О.С. Сокальський Спочатку в складі інституту діяло 2 факультети: бібліотечний, що готував бібліотечних працівників вищої кваліфікації на кафедрах бібліотекознавства, загального бібліографознавства, та факультет культурно-освітньої роботи, що об`єднував всі спеціальності і спеціалізації у напрямку історії, теорії і методики культурно-освітньої роботи, теорії музики і музичного виховання, хорового диригування, фортепіано та кафедру режисури. У 1975–1978 рр. на базі факультету культурно-освітньої роботи було створено факультет організації самодіяльної художньої творчості та культурно-освітньої діяльності і відкрито нові кафедри, такі як оркестрового диригування, народних інструментів, режисури естради та масових свят, народної хореографії, а також кафедру бібліотечно-інформаційного обслуговування дітей і юнацтва та кафедру галузевих бібліографічних ресурсів. Наприкінці 80-х років було створено ще три факультети: народної музичної творчості, культурології та режисерсько-хореографічний факультет. В цей час вуз очолював професор Г.Д. Цибуляк, який продовжував розвиток інституту на старих засадах підготовки кваліфікованих завідува-

чів клубів та завідувачів бібліотеками, а також художніх керівників для мережі сільських закладів культури як центрів пропаганди комуністичної ідеології.

Внаслідок нових геополітичних обставин перебудови в Україні в 1985–90-х роках у Київському державному інституту культури також відбулися зміни на адміністративно-управлінському рівні, в результаті яких 1993 р. ректором було призначено випускника, вже на той час доктора педагогічних наук, професора М.М.Поплавського, який з першого дня своєї діяльності підібрав команду однодумців і почав реформування вузу та всіх його складових. Михайло Поплавський вважав і вважає, що: «Призначення університету – це підготовка митців нової генерації, а розвиток національної культури насамперед пов'язаний з кадрами, що в ній працюють. Нова епоха потребує нових кадрів. Починати ж кадрову перебудову слід з культури [1]. В умовах децентралізації управління культурою і освітою зростає роль наукових і навчальних установ, а якісне поліпшення кадрового потенціалу набуває особливої актуальності. Щоб розв'язати ці завдання потрібні фахівці нової формації, а для підготовки таких фахівців потрібно кардинально переглянути зміст навчання, перевести його процес на принципово новий рівень, істотно підвищити рівень професорсько-викладацького складу, створити нові факультети з конкурентноспроможними спеціальностями, випускники яких, крім виконання традиційних функцій, повинні добре володіти комп'ютерною та іншою сучасною технікою, тобто створити вуз XXI століття.

Спрямовуючи всі свої помисли на створення вузу XXI століття та враховуючи досвід зарубіжних передових компаній, Поплавський розуміє, що для розкрутки інституту культури необхідно донести до респондентів інформацію про навчальний заклад, насамперед за допомогою прямої і непрямої реклами. З цією метою М.Поплавський створює рекламно-інформаційний відділ (на той час інформаційно-аналітичний), який під керівництвом ректора розробляє стратегію і тактику розвитку вузу на перший час, а згодом і надалі. Чималу роль для розкрутки університету, як найпрестижнішого і найпопулярнішого вищого навчального закладу, відіграла робота інформаційно-аналітичного відділу з мас-медіа; звичайний, класичний паблік-рілейшнз і промоушн в дії [2]. В відділі рекламного забезпечення стратегічного розвитку вузу було сформовано три підрозділи, зокрема: телебачення, радіо, преса, які безпосередньо співпрацювали з усіма кафедрами і їх представництвами не тільки в Києві, а й по всій Україні. Окрім того відділ з часом налагодив тісні зв'язки з мас-медіа, в тому числі використовуючи і особисті контакти. Кожен з підрозділів мав конкретне завдання. Всі заходи, які проводилися в університеті. або поза його межами, обов'язково висвітлювалися в пресі, на радіо та, практично, на всіх телевізійних каналах як у Києві, так і в усіх регіонах України. «Рекламно інформаційним відділом було розроблено концепцію іміджевої комунікації університету, в межах якої на основі «теорії стресу», порушуючи усталені стереотипи, Михайло Поплавський вийшов на сцену як співак із іміджевою піснею «Юний орел». Проведення турів, концертів, участь у молодіжних тусовках і нестандартний образ ректора, який співає, що заполонив собою газетно-ефірний простір – все це, звичайно, стосується інформаційно-рекламної діяльності – як частини маркетингу, проведеного з дотриманням усіх законів» [2]. Виготовлення рекламних роликів на радіо і телебаченні, формування макетів для газет і журналів, створення кольорових буклетів і листівок – це тільки частина роботи, яку виконував інформаційно-рекламний відділ. Реклама в мас-медіа звучала у різний час до 20 випусків протягом доби не тільки в Києві, а й в усіх регіонах України; була включена в контекст передачі або поряд з передачами різного характеру і змісту, щоб її могли побачити різні вікові категорії населення і люди різних інтересів. Вона з`явилася і в молодіжних серіалах, і в інформаційних передачах, і в музичних, і поряд з «мильними операми», і художніми фільмами; проходила по різних телеканалах, враховуючи різні уподобання глядачів. Розміщення і контроль всіх рекламних виходів теж здійснював інформаційно-аналітичний відділ. Дуже вдало

було придумано і використано рекламні сленги «Університет зірок», «Лідер освіти в Україні», «Майбутнє починається сьогодні», «Молодь обирає університет культури» та інші, які були виконані у формі рекламних аудіо- і відео-роликів. Було відзнято і змонтовано документальні фільми про престижні факультети та кафедри, зокрема: перукарської майстерності та декоративної косметики, міжнародного туризму, готельно-ресторанного бізнесу, юридичний факультет. Кожну подію, що відбувалася в університеті, використовували, щоб привернути увагу до вузу, а найбільш цікаві супроводжувалися прес-конференцією, на яку обов'язково запрошувалися представники багатьох телевізійних каналів, радіо, газет і журналів. Усе це активно висвітлювалося і ставало відомим широкому загалу. Про кожну подію було змонтовано сюжети і розміщено в ефірі телевізійних каналів: 1 +1, ІНТЕР, УТ 1, ОТВ, ТЕТ, ТРК «Київ», КТМ, ІВК, НТУ та багатьох інших, надана інформація звучала в новинах на радіо: ЕРА, Промінь, Столиця, Європа плюс, ХІТ FM, Радіо "Люкс" й інших та були розміщені статті або замітки майже в усіх газетах та журналах України і Києва, що теж мало неабияке рекламне значення. Ефективною була реклама (зокрема, рекламні макети) про набір студентів та прямі ефіри на радіо, публікації якомога більше матеріалів про університет та його ректора у пресі. І хоча вона не завжди була позитивною, але і негатив теж мав свій сенс. «Критика – найкраща реклама, – любив повторювати Михайло Поплавський, – не критикують тих, хто нічого не робить. Будь яка інформація є свідченням громадської зацікавленості, а це найголовніше» [3]. При підготовці публічних заходів особлива увага надавалася прес-релізам, які Поплавський вважав і вважає однією з найважливіших передумов успіху в підготовці до прес-конференцій або інших заходів. Тексти прес-релізів завжди готувалися ретельно, і остаточний міг бути вже …надцятим варіантом, адже віддзеркалюючи роботу інформаційно-аналітичної служби, прес-релізи сприяють позитивному іміджу університету. Для зручності і мобільності у випуску друкованої продукції, яку розповсюджували як серед випускників, так і інших респондентів, була відкрита своя типографія, де друкувалася рекламна продукція вузу. Зокрема було надруковано деяку кількість кольорових буклетів: «Київський університет культури і мистецтв оголошує набір» з номерами та розігнано їх у лототрон серед випускників шкіл під час виїзних концертів по всій Україні. На тридцяту річницю з дня утворення університету було відпрацьовано концепцію « 30 років вузу – 30 заходів в регіонах України» і проведено ювілейний тур «Пісня об'єднує нас». В кожному великому місті, або обласному центрі було проведено прес конференцію з засобами масової інформації та великий концерт з сучасними освітленням і звуком за участю студентів і викладачів університету культури, відомих і популярних зірок української естради. На концерти запрошувалися випускники шкіл, учні училищ культури, молодь, творча інтелігенція. Це дало можливість привернути увагу до університету, дати більш детальну інформацію про факультети, кафедри, матеріально-технічне забезпечення вузу та зірково-професорський склад університету.

В університеті було створено надзвичайно сприятливу атмосферу для розвитку творчої молоді, авторитетні наукові та творчі школи. Основу репертуару студентських мистецьких колективів становлять твори національного та сучасного світового мистецтва, а високий професійний рівень керівників, ґрунтовна підготовка обдарованих студентів дозволили багатьом студентським творчим колективам сягнути такого високого мистецького рівня виконання, що виходить за межі суто навчальних завдань. Спільна творчість студентів та викладачів надала багатогранності творчо-виконавським колективам університету, які користуються популярністю не лише в Україні, а й за рубежем. Київський національний університет культури і мистецтв відіграв важливу роль у формуванні кращих зразків сучасної професії в галузях народної та сучасної культури і мистецтв. Ці зразки високохудожньої, мистецької продукції постійно пропагувались і пропагуються у закладах культури України, а результат підготовки КНУКіМ демонструє у Центральному палаці культури «Україна» у вигляді щорічних звітних

концертів Михайла Поплавського та його студентів, які потім розміщувались в ефірі телеканалів, у Всеукраїнському телевізійному проекті «Наша пісня» (мета якого популяризація сучасної української пісні) та Всеукраїнському дитячому вокально-хореографічному конкурсі «Крок до зірок» (мета якого розвиток дитячої творчості в Україні та підтримка талановитих дітей і молоді); у щорічних звітних концертах кафедр: хорового, духового, оркестрового диригування; народних, естрадних, духових та ударних інструментів; народного та естрадного співу; народної, бальної та сучасної хореографії. Такі загально університетські проекти, як «Від сердець до сердець», «Ми крила твої, Україно», «Києве молодий», «Міс весна», «Молодь на зламі тисячоліть», «День знань», «День Святого Валентина», «Віра. Надія. Любов», «Через терни до знань», «Фантазії молодості», «Майстерність і краса», «Я вас люблю», «З добром до людей», «З любов`ю до України», «Моя любов», «Краса врятує світ» та інші, дали можливість студентам різних факультетів отримувати практичні знання в режисурі, хореографії, вокалі, музичному виконанні та інших, а також вміння і навики організовувати і проводити такі заходи.

Справедливе визнання здобули численні колективи, в яких працюють наші випускники, викладачі та студенти університету. Зокрема: Ансамбль народного танцю «Київ», Театр сучасної хореографії «Сузір`я Аніко», Балет «Дельсарт», Ансамбль народної музики «Будьмо», Колектив «Кралиця» та багато-багато інших, які беруть активну участь не тільки у творчих заходах, що проводяться на Україні, а й у багатьох зарубіжних проектах. Втілюючи у життя гасло Поплавського «Університет для студентів, а не студенти для університету» ректоратом вузу було відпрацьовано модель програми «Дозвілля», що передбачає проведення культурно-мистецьких заходів та шоу – програм на факультетах та в гуртожитках, проведення новорічних карнавалів, першоквітневих гуморин, телевізійних програм. Михайло Поплавський був першим, хто використав шоу-програми як елемент «розкрутки» навчального закладу. Щороку поспіль М. Поплавський організовував Всеукраїнські концертні тури університету «Від сердець до сердець», «Пісня об'єднує нас», «З добром до людей», «З Любов'ю до України» і інші за участю студентів – зірок української естради та викладачів (народних і заслужених артистів України). Це, практично, було презентацією Національного університету культури і мистецтв в регіонах, яка дала змогу молоді всіх куточків України поспілкуватися з відомими виконавцями і безкоштовно відвідати концерт за їх участю. Свята в самому університеті перетворювались на справжні шоу-марафони, в яких брали участь майже всі зірки української естради, що теж є свідченням непрямої реклами.

Ну і, звичайно ж, було використано можливості інтернету, оскільки він дає можливість значно розширити географію інформації. Цьому сприяло створення WEB–сторінки КНУКіМ http// www.interview.online.com.ua. Крім того, Михайло Михайлович став першим ректором в Україні, що взяв участь в інтернет -конференції. Як реальна можливість надати інформацію про університет кожному абітурієнтові і його родині були використані рекламні буклети, які роздавалися всім випускникам шкіл та глядачам під час концертів як в залі, так і на вулиці. Текстова інформація на буклетах враховувала психологічні особливості її сприйняття та психотипічні риси її споживачів. А згодом було використано зовнішню рекламу у вигляді білбордів та лайтбоксів не тільки в Києві, а й в інших містах України.

І все ж престиж національного університету культури і мистецтв визначає не тільки ретельно підібраний елітний професорсько-викладацький склад, не тільки відкриття нових, конкурентноздатних спеціальностей, а й забезпечення навчального процесу сучасною матеріально-технічною базою. Багато в чому КНУКіМ відбувся як освітній, науковий і культурний центр України завдячуючи унікальній для вітчизняних вузів України матеріально-технічній оснащеності власних лабораторій, студій, хореографічних і музичних класів. Зараз це сучасна освітня корпорація, з мультимедійними навчальними центрами для студентів, на-

уковими лабораторіями і європейським сервісом для студентів. Це демократичний вищий навчальний заклад, один із лідерів освіти в Україні, випускники якого можуть конкурувати не тільки з випускниками вітчизняних Вузів, а й з випускниками провідних закладів Європи та Америки. Інтеграція України у світовий інформаційний, культурний і освітній простір ставить перед університетом задачу виховувати національну інтелектуальну еліту, яка спроможна утвердити нашу країну в світовому економічному, політичному, культурному просторі – як сильну, незалежну, економічно-процвітаючу державу.

За короткий час разом зі своєю командою ректор розробив і впровадив у життя концепцію радикального реформування діяльності університету: відкрито нові конкурентноздатні, перспективні спеціальності; сформовано елітний професорсько-викладацький штат; модернізовано навчальний процес; впроваджено нові інформаційні та комп'ютерні технології; створено доброзичливу атмосферу між викладачами та студентами. І безперечно, багато в чому успішний розвиток навчального закладу був визначений організаторським талантом ректора Київського національного університету культури і мистецтв Михайла Михайловича Поплавського, який, реформуючи вуз, не зруйнував, а втілив на нових засадах та старих традиційних формах фахову освіту відповідно до вимог сьогоднішнього дня. «Як керівник вищого навчального закладу, я спрямовую всі свої зусилля на завоювання університетом авторитету та престижу не тільки в межах нашої держави, а й у європейському освітянському просторі. Ми взяли на себе відповідальність не лише перед сьогоденням, а й перед майбутнім, і я впевнений, що це розуміють усі причетні до реформування національної освіти в Україні» [3].

Нове покоління обирає Київський національний університет культури і мистецтв, покоління, що створює духовний, інтелектуальний та культурний потенціал нації, майбутнє України. Відтак у сучасних умовах глобалізації соціально-культурних факторів Київський національний університет культури і мистецтв стає об`єктом збереження традиційної культури та створення високопотенційної, традиційної та нової сучасної освіти соціально культурних інституцій України.

Сьогодні Київський національний університет культури і мистецтв є лідером серед вищих навчальних закладів культури і мистецтв України. Завдяки глибині та високій якості навчально-виховного процесу, висококваліфікованому кадровому потенціалу, новітнім методам освітньої діяльності, передовим інформаційним та комп`ютерним технологіям і звичайно ж рекламній діяльності колишній інститут культури перетворився на вуз європейського рівня, став центром розвитку традиційної і нової культури.

Література

1. Кірсанов В. Невідомий Поплавський. – К., 2003. – 267с.
2. «Націю створює культура» // Голос України. – 1992. – 11 листопада.
3. Поплавський М. Краткий курс історіі РКДУКІМ. – К., 1997. – 112 с.
4. Поплавський М. Ректор. – К., 1997. – 410 с.
5. Поплавський М. Формула успіху. – Державне видавництво. – К., 1996. –129 с.

П о л і т о л о г і я

Валерій Олегович Скомаровський
кандидат політичних наук,
Європейський університет,
Уманська філія

СВОБОДА В КОНТЕКСТІ ПРАВОВОЇ ТА СОЦІАЛЬНОЇ ДЕМОКРАТІЇ

В умовах впровадження у життя доктрини правової, демократичної, соціальної держави, основою якої є свобода громадян, в Україні актуалізувалася проблема реформування діючої правової системи відповідно до засад, визначених чинною Конституцією. Розв'язання проблеми має як теоретичне, так і практичне значення. У теоретичному аспекті – це конструювання політичної моделі, у якій правова система України чітко відповідала б ідеї удосконалення захисту прав і свобод громадян, спираючись на світовий і вітчизняний досвід, а в практичному – у створенні (на основі цієї моделі) дійових юридичних механізмів, спрямованих проти правового нігілізму та на утвердження в Україні свободи, демократії, справедливих, правових і соціальних відносин між громадянином і державою, державою і суспільством.

Вагомий внесок у дослідженні зазначеної проблеми зробили вітчизняні політологи В. Горбатенко, А. Коваленко, Ю. Римаренко, М. Михальченко, В. Храмов; питання національної правової системи розглядали А. Заєць, А. Колодій, В. Шаповал, Н. Оніщенко, П. Рабинович, В. Селіванов, Ю. Шемшученко та ін.

Варто зазначити, що для вітчизняної політико-правової думки здебільшого характерне теоретико-методологічне поєднання принципів правової та соціальної держави (В. Бабкін, В. Опришко, В. Селіванов, В.Шаповал) чи, принаймні, їх синтетичний розгляд. Теоретичні питання соціальної справедливості у площині ліберальної і правової держави знаходимо у працях Дж. Роулза, І. Берліна, Ф.А. Гаєка, К. Гаджиєва.

Запропонована стаття не ставить за мету вирішення зазначених проблем, а пропонує розглядати їх у комплексному взаємозв'язку.

Мета дослідження – у контексті розвитку ліберальних і правових цінностей виявити тенденції, пріоритетні завдання й особливості демократії не тільки у зміцненні прав і свобод, а й у питаннях соціального захисту будь-якого громадянина, де вільна демократія ґрунтується на правових стосунках, включає як невід'ємну частину політичної системи соціальну справедливість.

Сучасна демократія може успішно розвиватися завдяки певній рівновазі свободи, рівності і справедливості. Ще на початку XX ст. не вщухали конфлікти, викликані почуттями нерівності. Можливість зменшити її в умовах демократії задля стабілізації суспільства – головне питанням будь-якого сучасного політичного режиму. Дискусії спрямовувались у напрямі можливості чи неможливості застосування держави як інструменту соціального вирівнювання. Зміни, що відбувалися в інтересах більшої частини, завдяки демократичним процесам, поширювали реальні свободи більшості і несли загрозу свободам меншості. Розуміння того, що абсолютна свобода більшості може нищити реальну свободу меншості,

© Скомаровський В. О., 2007

поступово усвідомлюється на користь свободи кожного. Хоча без згоди всіх свобода не може бути закріплена у законодавстві держави. Повинна існувати атмосфера свободи, в якій можна вільно висловлювати та обговорювати різні погляди, не боячись репресій. Сучасна демократія неможлива без свободи. Свобода є активним стимулом розвитку демократії. Не менш важливою умовою розвитку суспільства є створення сучасної ефективної системи щодо соціального захисту громадян. Соціальна демократія б ореться не стільки проти багатства, скільки проти злиднів, заохочуючи соціальну справедливість.

Свобода, незважаючи на різноманітне визначення її змісту у політичній практиці, сприймалася більш зрозуміло, ніж рівність, а саме: вона є, або її немає. Рівність – більш складна політична реальність і вимагає від колективної дії більш зваженого підходу до різнобарвного соціального середовища. Незважаючи на певні розбіжності між прихильниками ліберальних свобод і прихильниками рівності у демократичному процесі, варто зауважити, що в історії боротьби за демократію і боротьби за основні принципи свободи дуже часто були невіддільними.

Зрозуміло, що усвідомлення свободи відбувалося поступово, включаючи весь процес історичного розвитку. Так, під час античної доби та середньовіччя людина сприймала своє соціальне оточення у нерозривній цілісності. Природно, що реальна свобода більше стосувалася державної спільноти, ніж окремої особи. Саме тому "держава, порівняно з сім'єю та кожним з нас, є первинною з природи… й, очевидно, з природи передує кожній людині; оскільки ж людина, опинившись у відмежованому стані, не є самодостатньою істотою, тому вона так співвідноситься з державою, як будь-яка частина зі своїм цілим. Хто не здатен до об'єднання або, вважаючи себе істотою самодостатньою, не відчуває потреби ні в чому, не становить собою частини держави, той є або тварина, або божество" [1, 444]. Отже, свобода розумілася в античному світі як функціонування колективної участі всередині суверенної державної общини і навіть не ставилось питання про обмеження втручання з її сторони у справи будь-якої окремої людини. "Незважаючи на те, що громадяни були рівні перед законом, це аж ніяк не означало, що вони мали свободу висловлювати свої окремі думки… Афінські збори інколи тимчасово виганяли деяких громадян з Афін, і то без суду, й навіть не висуваючи проти них чинних, із погляду права, звинувачень, тільки з тієї простої причини, що більшість народних зборів вважала, що нібито вони становлять загрозу для полісу" [2, 5].

У середньовічному суспільстві кожен індивід також не відігравав помітної ролі. Здавалось, що християнство є найближчим союзником демократії, бо ж проголошує, що кожен індивід, незалежно від статі, національності й соціального становища, є Божим дитям. Але у політичному полі така ідея рівності не була закріплена. "І не тому, що перші християни були антидемократичні за своїм духом, а тому, що були аполітичні" [2, 9]. Звідси витікає, що ідея свободи, яку спочатку сформулював Арістотель, а потім без суттєвих змін доповнили Августин і Фома Аквінський, виходила з того, що свобода є правом держави керувати тільки в інтересах держави. У зв'язку з цим ні свобода окремого індивіда, ні політична рівність кожного у суспільстві не була узгоджена з правом, отже, не було підстав апелювати щодо справедливих чи несправедливих рішень, винесених общиною у державі щодо окремої людини.

Прирівнювання волі общини до волі більшості часто виправдовувалось допоміжним політичним засобом, але ті, хто належали до меншості – чи то в якомусь конкретному питанні, чи в наслідок певних сталих і фундаментальних причин, теж повинні були мати право нагадати решті суспільства, що вони також становлять державну частину общини.

Подібне нагадування почалося проявлятися у добу Нового часу, коли відбулися зміни у поглядах на окремого індивіда і, відповідно, на його роль і місце у суспільному житті. Філософи Нового часу доводили, що концепція переваг суспільного права над індивідуальними правами окремої людини хибна. Мета будь-якого суспільства, особливо державного "…не в

тому, щоб перетворювати людей із розумних істот на тварин чи автоматів, а, навпаки, у тому, щоб їхні душі й тіла виконували притаманні їм функції, і, не наражаючись на небезпеку, вільно користувалися своїм власним розумом" [10, 217]. Мислителі доби Нового часу дійшли висновку, що суспільство як цілісність не є самодостатнім і складається з автономних істот, що самореалізуються. Сутність історії полягає у вдосконаленні суспільних відносин через суспільний договір на користь окремої особи. Подібний підхід найбільш яскраво виражений у доктрині природних прав людини на життя, свободу і власність. За своєю природою всі люди знаходяться "у стані повної свободи щодо своїх дій та розпорядженні своєю власністю незалежно від будь-якої державної інституції, чи посадової особи " [6, 263]. Згідно з пануючою думкою цієї доби, людина є незалежною постільки, поскільки самостійно, без обмежень, і без допомоги ззовні реалізує свої права. Крім того, Бог наділив людину розумом, покликаним керуватися його діями щодо інших людей і суспільства в цілому. Тому вважалося, що кожна людина знає, що для неї добре, а що ні. Відповідно, найкращою формою самореалізації окремої людини є надання їй якомога більше свободи для здійснення дій, що вимагає її розум. Іншими словами, свобода уявлялась відсутністю зовнішніх обмежень на реалізацію свідомих дій людини, її здібностей. Розум і здібності синтезуються у формі інтересу. Демократія, ґрунтована на захисті прав і свобод меншості, обстоює обмеження втручання державної сфери у справи кожного, натомість прихильники общинної демократії, де ідеї рівності всіх переважають над ідеєю свободи кожного, воліли б поширити цю сферу через колективне володіння власністю.

Демократія не може ефективно функціонувати, якщо зберігаються велика нерівність, і не допускає деякі категорії населення до участі в політичному житті. В повсякденному житті, враховуючи різноманітність суспільних явищ, свободу людини і неминучу розбіжність інтересів і прагнень, устремління різних людей, соціальних спільностей, а також необхідність у наявності певної системи управління, зрозуміло, що реальна демократія для прихильників общинної демократії переважно сприймалася як влада більшості над меншістю.

Отже, ідея рівності тією чи іншою мірою вплинула на розвиток сучасних демократичних процесів, але не була одностайною. Узагальнюючи різноманітні погляди з цієї проблеми, можна умовно визначити її трьома відповідними напрямами.

Перший з них можна виразити формулою "всі люди рівні перед Богом". Історично це був перший підхід до розуміння проблеми рівності. У релігійному контексті рівність означала, що люди створені за образом і подобою творця, що у всіх людей присутня божественна сутність. Свобода при цьому – як свобода індивіда – спирається на внутрішню віру, яка веде до вдосконалення людського образу, до його абсолютного зразка. Такий підхід до поняття рівності ґрунтувався на тому, що кожна людина є цінністю в собі, а всі люди наділені невід'ємними, даними від Бога правами, на які ніхто не повинен зазіхати. Кожна людина має право діяти у власних інтересах і не може розглядатись як інструмент для досягнення цілей інших.

Другий напрям відбивав ідею "рівності можливостей". Йдеться про те, що ніхто не має права перешкоджати іншим використовувати свої можливості для досягнення своїх цілей, які вони ставлять перед собою. Якщо "однакові можливості", то ця ідея нездійсненна, адже люди відрізняються своїми генетичними та культурними характеристиками, інтелектуальними здібностями, у кожного свій неповторний життєвий досвід. Діти народжуються у різних сім'ях з неоднаковим рівнем доходів, соціальним походженням та місцем у суспільстві. Отже, від народження перед людьми відкриваються неоднакові можливості. Неоднакові стартові можливості створюють додаткові перешкоди для тих, хто починає діяти на нижчих щаблях соціальної дробини. Удосконалення соціального середовища повинно рухатись у напрямку, де ніякі соціальні перешкоди не повинні заважати людям досягти того положення у суспільстві,

яке відповідає їхнім здібностям і до якого вони прагнуть. Можливості і шанси, що відкриваються перед людиною, повинні визначатись тільки її здібностями, а не соціальним походженням, національністю, статтю тощо.

Ідея рівності можливостей та ідея рівності перед Богом, не суперечить принципу свободи кожної людини – будувати власне життя за своїм розсудом.

Третій напрям розуміння рівності не відкидає функціонування влади, яка, з точки зору прихильників рівності повинна бути справедливою, тобто порівну розподіляти суспільне благо, нехтуючи неоднаковим вкладом кожного у суспільну справу. Визнаючи, що ступені влади існують у будь-якому суспільстві, певну політичну систему можна візуально зобразити як піраміду. Та якщо у ліберальному суспільстві на демократичній основі владу передають знизу доверху, то у демократії, заснованій на економічній рівності суспільну владу передають згори донизу. Проте саме таке розуміння рівності суперечить ідеям свободи. Ідея свободи або рівності реально оформлюється тільки у правових відносинах. Отже, рівність, як і свобода, з досвіду суспільного розвитку, мають ознаки правової сутності, носять формальний характер, входять у поняття права і можливі лише у правовій формі. Це дає змогу характеризувати право як всеохоплюючу, необхідну і єдину форму буття у соціальному житті суспільства.

Правова рівність представляє собою певну абстракцією і є результатом свідомого абстрагування від існуючої нерівності серед людей, котрим надається певна рівність через діючу правову форму. Таке вирівнювання передбачає наявність фактичної нерівності і критерій соціального вирівнювання (рівність всіх перед законом), а саме: свободу людини у суспільних відносинах, яка визнається і стверджується в формі її правосуб'єктності, та право здібності.

Право говорить і діє мірою рівності і завдяки цьому виражає свободу людей. В цьому сенсі можна сказати, що і свобода неможлива без права. Держава, спираючись на право, формулює справедливі закони, перед якими всі рівні, а сама вона також має бути зв'язана законами і нести відповідальність перед кожною особистістю, а особистості (їх об'єднання) мають, у свою чергу, виконувати правові норми, підкорятися встановленому в державі порядку.

У соціально-політичній сфері рівність – це завжди правова рівність, формально-правова міра рівності. Саме завдяки своїй формальності (абстрагованості від фактичного) рівність може стати і реально стає всеохоплюючою всієї неформальної, тобто фактичної дійсності.

Історія права – це історія прогресуючої еволюції масштабу і міри формально-правової рівності за збереження неоднаковості і неповторності кожного. Різним етапам історичного розвитку свободи і права у людських відносинах існують свій масштаб і своя міра свободи, своє коло суб'єктів і відношення права і свободи та свій зміст формальної правової рівності. Так що принцип формальної рівності представляє собою постійно притаманний праву принцип історичної зміни щодо міри його регуляції.

Будь-якій інший спосіб буття і вираження свободи у суспільному житті людей, крім правового, людство досі не витворило. Це неможливо ні логічно, ні практично. Люди вільні в міру їх рівності і рівні у міру їхньої свободи. Неправова свобода, що не охоплює всі суспільні відносини у єдиній нормі, свобода без юридичної рівності – це ідеологія елітарних привілеїв, а так звана рівність без свободи – ідеологія рабів і пригнічених мас з вимогами заміни формальної рівності – є звичайною зрівнялівкою. Або свобода у правовій формі, або свавілля у тих або інших проявах. Неправо і несвобода – завжди свавілля.

Отже, термін "справедливість" неоднаково визначається у ліберальних та, так званих народних демократіях, де рівність всіх переважає над свободою кожного. Але термін соціальність не виключає ні перший, ні другий варіант демократії. Характерною рисою соціальної демократії є не тільки те, що вона функціонує на рівні суспільства, а й – ще більшою мірою – її спонтанність, її власна природа. Саме з цієї останньої позиції соціальну демократію найкраще можна оцінити поза політичним характером і визначити причину, чому вона цілковито

відрізняється від "народної" (соціалістичної) демократії, від політики, яку нав'язує суспільству соціалістична держава. Соціальна демократія – це передусім спосіб життя, а соціалістична демократія – передусім спосіб урядування. Оскільки соціалістична і ліберальна демократії здебільшого обмежують себе політичною та юридичною рівністю, то за соціальної демократії наголос падає на рівність статусу, звідси випливає, що вона турбується не тільки про політичне і юридичне вирівнювання статусу громадянина, а й економічного вирівнювання. Одним із варіантів визначення соціальної демократії, що ґрунтується на справедливості, може бути такий: це демократія, політична мета якої – перерозподіл багатства й вирівнювання економічних можливостей та соціальних умов життя громадян. На думку Джона Роулза, існують два базових принципи справедливості: "а) кожна особа має рівні права на цілком задовільну систему однакових базових свобод, яка є сумісною із подібною системою свобод для всіх; б) соціальні та економічні нерівності повинні задовольняти дві умови. По-перше, вони мають стосуватися становища і посад, доступних для всіх за умов чесної рівності можливостей; по-друге, вони мають бути якнайкорисніші для найменш забезпечених членів суспільства " [8, 193].

Без мінімуму солідарності соціально-демократичний порядок майже не можливий, він не може існувати лише за допомогою влади. Без громадянської згуртованості ані соціальний рух, ані соціальна справедливість не можуть реалізуватися у кінцеву мету. Тому дуже важливо не тільки акцентувати, а реально рухатись у напрямку громадянської солідарності проти всепоглинаючих потреб олігархічної меншості у сучасному постмодерному суспільстві, де постійно існує загроза знищення вже здобутих прав і свобод громадян. Свобода ж людини є, по суті, "свобода дій", "вона має свої ступені і різновиди" [5, 174]. Одним із традиційних варіантів розуміння соціальної справедливості є підхід, за яким реалізація сутнісних можливостей людини, її цілевстановлюючі зусилля підтримуються відповідним суспільним середовищем. Сучасна держава через законодавчу, виконавчу і правоохоронну систему повинна сприяти розвитку справедливих відносин у всіх сферах суспільного життя. В процесі вибору варіантів поведінки перед людиною, громадянином завжди повинен бути простір свободи як сфера мисленнєвого маневрування, в якій кожний індивід може порівнювати альтернативні варіанти, прогнозувати позитивні і негативні наслідки можливих прийнятих рішень. Свобода в сучасному цивілізованому суспільстві повинна виступати цільовим підґрунтям для соціальної справедливості. "Справедливість, як і свобода, є поняттям, що вказує, як обмежувати навмисний вплив однієї людини на іншу" [5, 105]. Без активної солідарної дії більшості, яка ініціюється знизу, а не згори, будь-який громадянин може бути позбавлений владою чи то з економічної, чи політичної доцільності, можливості обирати мету своєї діяльності та способи її досягнення.

Необхідність ефективного розвитку суспільства з високими стандартами соціальної справедливості пов'язана з захистом демократичного ладу з мінімальними можливостями для парламентсько-урядових криз і конституційних колізій між державою і суспільством.

Суспільна солідарність відіграє ключову роль у визначенні потреб, особливо для певних категорій громадян, які слабо захищені від економічних та інших негараздів державою, для мобілізації соціальних дій. Суспільна солідарність є результатом індивідуального досвіду, в якому кожний підтримує кожного, захищаючи як свої, так і спільні інтереси та цінності, що ґрунтуються на свободі, демократії та соціальній справедливості. "Кожний крок у цьому напрямку утворює зворотну дію, спрямовану на політичну культуру і життєві форми розвитку демократії" [11, 52]. Саме така солідарність виховує у масовій свідомості гуманне ставлення до будь-яких громадян, незалежно від соціального статусу, особливо до так званої неуспішної її частини, яка в силу різних обставин не спроможна забезпечити себе засобами існування, гідними відповідного розвитку суспільства. Головним критерієм такого підходу є визнання за кожною особою її унікальності, неповторності і самоцінності.

Отже, демократична солідарність сучасного світу повинна ґрунтуватися на принципах "людяності, людинолюбства, свободи особистості, рівності, справедливості, терпимості до іншої думки тощо" [4, 185]. Виходячи з цього, не можуть бути виправданими ніякі обставини зовнішнього характеру, які опускають людину до тваринного існування, принижуючи її гідність, а навпаки, дії держави і суспільства мають бути спрямовані на захист її соціального і культурного статусу, який відповідав би її природній і духовній сутності. Головна перевага такого підходу полягає у розумінні можливості соціалізувати всіх учасників демократичного процесу, привчаючи їх до норм загальної "людиновимірності" і довіри, що є суттєвими елементами "соціального капіталу", необхідного для ефективної співпраці у демократичному середовищі. Такий демократичний підхід породжує гнучкість цілей, а тому він сумісний із дотриманням демократичних процедурних норм, що мають пріоритет над важливими політичними цілями. Демократичне суспільство зберігає свою життєздатність завдяки взаємодії між свободою і обов'язком, особистісними інтересами, суспільними, демократичними принципами і державою, що їх втілює. Але "свобода особистості – ключова, визначальна, первинна цінність щодо всіх життєздатних демократичних процесів" [12, 278].

Соціальна роль держави в демократичному організованому суспільстві реалізується через проголошення найвищою цінністю соціальної справедливості, через політику, спрямовану на забезпечення громадянами гідного життя, соціального захисту, через мінімізацію соціальних ризиків, створення умов для самореалізації творчого потенціалу. Така держава прагне забезпечити встановлення оптимальних взаємовідносин особистості, колективу і держави, а також створити необхідні умови для найбільш повної реалізації права кожної людини на гідне життя. Вона являє собою найбільш доцільний спосіб поєднання начал волі і влади в цілях забезпечення добробуту особистості та суспільства. Ідея соціальної держави не може бути втіленою в життя в неправовій та недемократичній державі. Як право є первинним по відношенню до держави взагалі, так І правова держава є первинною по відношенню до соціальної. Суверенну, політико-територіальну організацію публічної влади, яка ґрунтується на принципах верховенства права, дотримання закону, поваги особистості й недоторканості її прав, свобод та законних інтересів, називають правовою державою. Вона є необхідною умовою, найважливішою засадою вільного існування людей у демократичному суспільстві, здійснюваного не на ґрунті патерналістської опіки громадян із боку держави, а на їхній майновий та правовій суверенності і захищеності законом, коли не держава дарує громадянству права й майно, а громадянин дотримується встановлених державою правил через те, що делегує їй свою частку суверенітету, виходячи з власних інтересів. Правовою вважається та держава, в якій визнається пріоритет права людини перед правами будь-якої спільноти, права народу перед правами держави, де визначальним пунктом громадянського регулювання є інтереси особистості. Ці інтереси та гідність людей поважаються як беззаперечні цінності (на відміну від неправової держави, де такими цінностями вважаються ідеологічні настанови, політична доцільність або економічна вигода).

Врядування у соціальній демократичній державі має вияв суспільного самоврядування, яке здійснюють рівноправні громадяни через безпосередню участь в обговоренні й вирішенні громадянських прав шляхом вільного вибору. Але демократія це не лише політична система, в якій народ є вищим джерелом влади, де існує виборність керівних органів держави, рівність громадян та їх виборчих прав, підкорення меншості більшості при прийняті рішень та їх реалізації тощо, але й такий стан соціальних взаємин, коли їхні учасники здатні свідомо й відповідально покладати на себе функції „центру", долати відчужене ставлення до загального інтересу; коли авторитет сили чи майна витісняється авторитетом людяності, освіченості, компетентності. Це не тільки справедливі, правові закони, не самі тільки розумно сконструйовані інституції та установи, а й демократично настроєне громадянство. Демократичні закони

і установи не діятимуть, якщо відсутні демократична свідомість громадянства, демократичний менталітет.

І насамкінець. Поняття свободи і рівності в історії демократичної думки цілком виключало одне одного. Будь-яке прагнення до рівності, переконували ліберали, загрожує свободі, оскільки приховує у собі зародження тоталітаризму. Ліберальна теорія виходить з того, що у конфліктних ситуаціях, коли свобода і рівність вступають у суперечність між собою, люди в переважній більшості обирають саме рівність, нехтуючи свободою кожного. Рівність у суспільній свідомості асоціюється із справедливістю більше, ніж свобода. Проте соціальна справедливість, як доводить сучасна практика демократичного процесу, не може існувати без потужного захисту свобод і прав громадян.

Для сучасної політичної системи, що базується на конкуренції, плюралізмі думок, демократії, проблема забезпечення прав і свобод, пов'язані із соціальною справедливістю, набуває особливого значення. Вирішення цієї проблеми покладається на державу, яка користується монополією примусу як основою державно-правової стабільності. Там, де держава не забезпечує права, свободу громадян і соціальну справедливість між ними, панує позаправова і довільна свобода, не сила права, а право сили. Цей парадокс полягає у тому, "що необмежена свобода веде до своєї протилежності, оскільки незахищена законом свобода повинна вести до тиранії сильних над слабими" [7, 52].

Умова розвитку демократичних процесів полягає у формуванні складної рівноваги між свободою і рівністю через громадянську солідарність і правову справедливість. Солідарність передбачає єдність та цілеспрямоване об'єднання різних груп і верств суспільства навколо основних, визначених державою цілей і цінностей, як поточних, так і на довгострокову перспективу. Ідея солідарності ґрунтується на допомозі сильніших слабким, на взаємній підтримці та обов'язках громадян перед державою та один перед одним. Крім цього, важливо цілеспрямовано і планомірно підвищувати правову культуру і правосвідомість громадян, посадових і службових осіб.

Правова соціальна держава прагне не тільки забезпечити демократичними правами і свободами своїх громадян, а й забезпечити гідні умовами існування, соціальну захищеність співучасті в управлінні державою і виробництвом, а в ідеалі – приблизно однакові життєві шанси, можливості для самореалізації особистостей.

Література

1. Аристотель. Политика / Древнегреческая философия от Платона до Аристотеля: Сочинения. – Х., 1999. – 832 с.

2. Болл Т., Деггер Р. Демократичний ідеал: Історія становлення / Демократія: Антологія / Упряд. О. Проценко. – К., 2005. – XXVIII. – 1108 с.

3. Гаєк Ф.А. Конституція свободи. – Л., 2002. – 556 с.

4. Горбатенко В.П. Стратегія модернізації суспільства: Україна і світ на зламі тисячоліть. – К.: Видавничий центр «Академія», 1999. – 240 с.

5. Лейбниц Г.-В. Новые опыты о человеческом разумении автора системы предустановленной гармонии Сочинения: В 4 т. – М.: Мысль, 1983. – Т. 2. – 686 с.

6. Локк Дж. Два трактата о правлении Сочинения: В 3 т. – М., 1988. – Т. 3. – 668 с.

7. Поппер К. Відкрите суспільство та його ворог. – К.: Основи, 1994. – Т. 2. – 494 с.

8. Роулз Д. Політичний лібералізм / Сучасна політична філософія: Антологія. – К.: Основи, 1998. – 575 с.

9. Сокуренко В. Гуманістичний зміст соціальної держави // Право України. – 2000. – № 11. – С. 21–23

10. Спіноза Б. Теологічно-політичний трактат. – К., 2003. – 237 с.

11. Хабермас Ю. Демократия. Разум. Нравственность. Московские лекции и интервью / Российская академия наук Институт философии. – М.: ACADEMIA, 1995. – 245 с.

12. Цвєтков В.В., Кресіна І.О., Коваленко А.А. Суспільна трансформація і державне управління в Україні: політико-правові детермінанти. – К., 2003. – 496 с.

Марія Богданівна Парахіна
кандидат історичних наук,
науковий співробітник Київського
національного університету
ім. Тараса Шевченка;
Тетяна Володимирівна Полушкіна
кандидат історичних наук,
науковий співробітник Київського
національного університету
ім. Тараса Шевченка

ІСТОРИЧНІ УМОВИ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ В УКРАЇНІ 1920–1923 рр.

Становлення держави, як переконливо свідчить історія людської цивілізації, – довготривалий і суперечливий процес вибору оптимальних форм соціальної рівноваги. Кожна з державних націй мала власний шлях розвитку, вирізняючись з-поміж інших особливостями духовного і культурного життя, типом економічних відносин, морально-етичними та побутовими цінностями, засвідчуючи у такий спосіб свою етнополітичну самобутність.

Реформування національно-культурних відносин в Україні, що триває, вимагає наукового прогнозування соціальних наслідків, визначення національних пріоритетів поступального розвитку суспільства. У зв'язку з цим практично необхідним є глибоке вивчення та узагальнення історичного досвіду державотворення, врахування його позитивних і негативних тенденцій.

Серед пріоритетних напрямів історичної науки стоїть завдання дослідження переломних етапів історії України. Одним з таких періодів став початок 20-х років минулого століття, коли в Україні утверджувалась радянська влада, закладалися підвалини довгострокової державної політики в галузі культури. Серед обставин, у яких розгортався цей процес, слід виділити національну проблему, яка набула в той час особливого значення. Під впливом революційних подій зросло національне самоусвідомлення українців, посилився національний рух. Нова влада мусила враховувати ці моменти при розробці як загальних принципів державного устрою УСРР, так і завдань культурного будівництва. За цих умов національна культура стала об'єктом державної політики. Чим керувалась державна влада, проголошуючи ті чи інші завдання в сфері національної культури? Які методи застосовувалися для їх виконання? До яких наслідків це призвело? Відповіді на ці питання мають принципове значення і є злободенними для нинішнього етапу розвитку нашого суспільства.

Стан і перспективи розвитку культурного будівництва зумовлені низкою чинників. До них належать і рівень попередніх надбань, і соціально-економічний потенціал, і відповідна спрямованість культурної політики тощо. Але одним із головних факторів, який закладає базу під всі інші складові цього процесу, є правомірність відповідних дій, зумовлених юридичним статусом державної влади.

Остаточне утвердження радянської форми української державності відбулося 19 лютого 1920 р., коли Всеукраїнський революційний комітет (створений наприкінці 1919 р. за дорученням російських державних органів у період опанування України російськими більшовицькими військами) передав владу Центральному Виконавчому Комітету і РНК України. Суверенний статус Радянської України був зафіксований в Конституції, прийнятій в березні

© Парахіна М. Б., 2007
© Полушкіна Т. В., 2007

1919 р. (ще в період існування другої української радянської республіки) третім Всеукраїнським з'їздом Рад. Назву держави – "Українська Соціалістична Радянська Республіка" – було визначено Декретом Тимчасового Робітничо-селянського уряду від 14 січня 1919 р. [12, № 19, ст. 15]. В Конституції визначалися органи державної влади і їх повноваження. Так, в статті 7 підкреслювалося, що центральними органами влади були Всеукраїнський з'їзд Рад Робітничих, Селянських та Червоноармійських Депутатів, Всеукраїнський Центральний Виконавчий Комітет (ВУЦВК) та Рада Народних Комісарів (РНК) [12, ст. 204]. До їх компетенції належали: "Всі питання загальнодержавного значення, зокрема: а) затвердження, зміна і додатки до Конституції; б) визначення і зміна кордонів республіки; в) зносини з чужоземними державами, зокрема проголошення війни та зав'язання миру; г) визначення підвалин організації збройних сил; д) загальне керівництво внутрішньою політикою; є) цивільне, кримінальне і процесуальне законодавство; ж) визначення підвалин соціалістичного будівництва в галузі народного господарства; з) завідування грошовою системою та організацією фінансового господарства республіки; и) державний контроль над діяльністю радянської влади, зокрема над правомірністю, закономірністю і раціональністю грошових витрат" [12, ст. 204].

Щодо інших атрибутів державності УСРР Конституція встановлювала червоний прапор і герб той же, що в Радянській Росії, тільки над схрещеним серпом і молотом був напис російською і українською мовами "Українська Соціалістична Радянська Республіка".

Радянська Україна як самостійна держава була визнана УШ конференцією РКП(б), що схвалила складену Леніним резолюцію "Про Радянську владу на Україні" [12, ст. 204]. Крім того, відповідно до цієї ухвали голова ЦК РКП(б) й уряду РСФРР Ленін в грудні 1919 р. звернувся до робітників і селян України з окремим листом, який мав стати політичною декларацією позиції Радянської Росії до українського населення. В ньому зазначалось, що незалежність України визнана Всеросійським Центральним Виконавчим Комітетом і Російською Комуністичною Партією [6]. Далі підкреслювалось, що долю краю і його стосунки з Росією в майбутньому повинен визначити Всеукраїнський з'їзд Рад Робітників і Селян [5]. Але статті Конституції, заяви та декларації носили формальний характер.

Обмеження повноважень УСРР почалося майже одразу. Першим актом, який фактично ліквідовував суверенність радянської України, став виданий 1 червня 1919 р. Декрет Всеросійського Центрального Виконавчого Комітету "Про об'єднання Радянських Соціалістичних Республік": Росії, України, Латвії, Литви, Білорусії для боротьби із "світовим імперіалізмом", в якому було вирішено провести тісне об'єднання 1) військової організації та командування; 2) Рад народного господарства; 3) залізничного управління та господарства; 4) фінансів; 5) комісаріатів праці названих республік з тим, щоб керівництво вказаними галузями було зосереджено в руках єдиних колегій [6, 40].

14 червня 1919 р. Всеукраїнський Центральний Виконавчий Комітет видав директиву про виконання цього декрету РСФРР в Україні [11]. Але через воєнні дії армій УНР, Денікіна, поляків, а також через масові повстання місцевого населення його так і не було введено у дію. Втім на початку 1920 р. цей декрет було підтверджено Всеукраїнським ревкомом [12, № 1, ст. 7] та IУ конференцією КП(б)У [4]. Згідно їх рішень Рада Народних Комісарів УСРР була складена лише з керівників так званих необ'єднаних галузей (внутрішніх, закордонних, земельних справ, юстиції, освіти, соціального забезпечення, робітничо-селянської інспекції), об'єднані ж ділянки (військова справа, фінанси, транспорт, зв'язок, праця, зовнішня торгівля) залишались під повним контролем органів РСФРР [16].

Юридичне оформлення цих рішень відбулося в травні 1920 р. на Четвертому Всеукраїнському з'їзді Рад. В резолюції з'їзду "Відношення України до Радянської Росії" було проголошено, що "УСРР, зберігаючи свою самостійну державну конституцію, являється членом Всеросійської Соціалістичної Федеративної Радянської Республіки..." [12, № 13, ст. 245],

крім того в рішеннях з'їзду підтверджувалася згода між ЦВК УСРР і РСФРР про об'єднання комісаріатів військового, фінансового, залізниць, народного господарства, пошт і телеграфів, а також в плані продовження політики найтіснішого зближення обох республік ВУЦВК пропонувалося надіслати своїх представників до Всеросійського Центрального Виконавчого Комітету [12, ст. 245]. Ці рішення фактично змінювали, хоча і формально існуючий, але юридично затверджений конституцією 1919 року суверенний статус УСРР.

Навколо проекту цієї резолюції на з'їзді Рад розгорнулася дискусія між проросійською більшістю з'їзду й українською опозицією в особах колишніх боротьбістів (на той час вже членів КП(б)У) та декількох укапістів. Останні виступали за самостійність України не тільки в політичному, але і в економічному відношенні. їх домагання були відхилені. Більше того, в постанові з'їзду було зазначено: "Різні спроби розірвати або обмежити зв'язок з Радянською Великоросією ... є по суті контрреволюційними і зверненими проти волі й незалежності робітників і селян України" [12, ст. 245].

Ці положення лягли в основу двостороннього "Союзного Робітничо-Селянського Договору", підписаного 28 грудня 1920 р. (обставинами, які спонукали до нього, стали Ризькі переговори між Росією та Польщею, на яких остання поставила питання про правове визначення реальних ознак самостійності України). Цей документ, "виходячи з проголошеного великою пролетарською революцією права народів на самовизначення" [13], визнавав незалежність і суверенність кожної з договірних сторін. Але далі йшов текст про об'єднання ряду комісаріатів, які фактично вже були об'єднані постановою Всеукраїнського Ревкому ще в січні 1920 р.

Тим самим була створена правова основа належності України до російського державного організму. Фактично відбулася анексія Радянської України Радянською Росією. Так, в радянських республіках існувало одне політичне і військове керівництво, одне законодавство в головних справах, одна система транспорту і зв'язку. З грудня 1921 р. відповідно декрету РСФРР було створено єдиний бюджет. Згідно Декрету РСФРР про "Держплан", прийнятого 8 червня 1922 р., для всіх союзних республік запроваджувався єдиний господарський план. У всіх республіках діяла єдина грошова система, а також система податків і акцизів. Всі митні кордони між республіками було зруйновано і встановлено вільний товарообіг. Переважна частина промисловості була монополізована трестами, які були безпосередньо підпорядковані керівним органам РСФРР. З серпня 1921 р. під контролем Федеративного комітету земельних справ РСФРР знаходилося земельне питання. За цих обставин російські центральні органи часто взагалі ігнорували дії українських наркоматів, про що свідчить рішення Політбюро ЦК КП(б)У від 28 квітня 1922 р.: "Запропонувати всім наркоматам в разі ігнорування їх наркоматами РСФРР заявляти про це протест відповідному наркомату РСФРР і ставити у кожному випадку до відома ЦК" [15]. У віданні УСРР залишилися лише справи освіти, охорони здоров'я, юстиції, внутрішніх справ та інспекцій. Але діяльність і цих відомств часто координувалася відповідними органами Росії. Прикладом таких стосунків може служити "самостійність" Наркомосу УСРР. Формально він був утворений 14 січня 1919 р. декретом Тимчасового уряду Радянської України "Про найменування завідуючих відділами народних комісаріатів" [12, № 2, ст. 16]. Але в перший період питаннями культурно-освітньої й політико-агітаційної діяльності крім Наркомосу займалися ВУЦВК, Політичне управління революційної військової Ради Республіки (ПУР); Південне бюро Всеросійської Центральної Ради Професійних Спілок (Південбюро ВЦРПС); Спілка демократичної молоді (пізніше КСМУ); кооперативні організації [9]. Крім того у складі Робітничо-Селянського Уряду України було утворено Наркомат радянської пропаганди [12, № 17, ст. 193], на який покладалася організація мітингів та ін. Основну увагу всі ці органи в період військових дій приділяли пропаганді серед широких народних мас ідей боротьби за радянську владу. Але в умовах остаточного

утвердження радянської влади в Україні та переходу до вирішення завдань мирного будівництва відповідальність за проведення даної політики переходить до Наркомосу УСРР. З самого початку він працював у тісному контакті з Наркомосом РСФРР і користувався його вказівками. До його складу входило декілька відділів: секретаріат, загальний, постачання, організаційно-інструкторський, соціального виховання, вищої школи, позашкільний, шкільний, мистецтва. На місцях засновувались губернські, повітові, міські та районні відділи Наркомосу, яким надавалось право контролювати, інспектувати всі радянські установи, які здійснювали культурно-освітню працю [14].

Утворювана структура державного керівництва культурно-освітньою працею в першу чергу була спрямована на політизацію закладів культури та освіти. Це засвідчує засідання Колегії Наркомосу від 27 січня 1919 р. за участю В.Затонського, С.Гопнер, А.Гостева та Ю.Коцюбинського, у постанові якої зазначалося: "Комісаріат освіти є бойовим апаратом і як всякий бойовий апарат повинен відрізнятися: 1) ідейною згуртованістю своїх працівників; 2) тою гнучкістю, яка б дозволяла йому уважно прислуховуватися до голосу революційних мас, швидко помічати прориви та недоліки своєї праці" [14, спр. 30, арк. 4]. На цій же Колегії було прийнято ухвалу, що завідувати відділами Наркомосу можуть лише комуністи та приєднані до них [14, спр. 30, арк. 4].

Щодо загальних принципів функціонування Наркомосу УСРР, з огляду на національно-культурну ситуацію, яка склалася на той час в Україні, а також роблячи висновки з попередньої русотяпської політики в цій галузі у попередні періоди свого панування в Україні, більшовики допустили до керівництва Наркомосом колишнього боротьбіста Г.Гринька. Це наклало певний відбиток на діяльність вверіного йому наркомату. Але при цьому створена жорстко централізована структура дозволяла партійним і державним органам тримати культурно-освітню політику під щільним контролем. Крім того, основу апарату Наркомосу складали росіяни і зросійщені українці, оскільки його ядро було створене в Москві в рамках культурно-освітньої секції українського відділу Наркомнацу РСФРР [10]. Принципи і методи їх роботи були позначені впливом вузько-класової "воєнно-комуністичної" ідеології. Все це формувало нігілістичне ставлення до української культури і мови, що вело до відповідних дій, коли "прагнення до розвитку української культури нерідко кваліфікувалося керівниками різних рангів як прояв націоналізму" [10, 11].

Самостійність Наркомосу виглядала дуже куцо і з огляду на те, що його діяльність фінансувалася централізованим комісаріатом фінансів, а це давало змогу впливати як на матеріальне забезпечення, так і на спрямованість національно-культурної політики в республіці. До того ж 10 лютого 1920 р. колегія Народного комісаріату освіти РСФРР, обговоривши питання "Про взаємовідносини між відділами освіти України і Наркомосом РСФРР", ухвалила "вступити в організовані стосунки з найголовнішими культурними центрами України - Києвом і Харковом шляхом взаємної інформації про хід культурно-освітньої роботи" [14, спр. 318, арк. 36]. 20 березня 1920 р. Наркомос РСФРР звернувся до Наркомосу України з пропозицією направляти весь інформаційний матеріал, що має у своєму розпорядженні Наркомос УСРР, в Центральне бюро інформації та зв'язку НКО Радянської Росії, давши зобов'язання з свого боку робити так саме [1]. Підписаний обома наркомами в травні 1920 р. документ "Про єдність освітньої політики" юридично закріплював можливість Наркомосу РСФРР втручатися у справи Наркомосу УСРР на правах налагодження співробітництва. До того ж при Наркомосі РСФРР було організоване Бюро уповноваженого Наркомосу УСРР. Уповноваженим представником від України було призначено керуючого адміністративним управлінням республіканського Наркомосу, колишнього завідуючого Київської губнаросвіти В.А.Гадзінського [14, спр. 38, арк. 154].

Залежність Наркомосу УСРР стала ще більш очевидною, коли у вересні 1922 р. рішенням Політбюро ЦК КП(б)У було визнано необхідним, щоб план роботи Наркомосу затверджувався Політбюро [15, спр. 30, арк. 71], а у жовтні того ж року він був позбавлений постійного представництва в РСФРР [15, спр. 29, арк. 76–76-зв.].

За цих умов розгорнувся процес остаточної ліквідації української державної суверенності, який проходив шляхом утворення Союзу республік. Формально ініціатором цього виступила КП(б)У. 1 березня 1921 р. її ЦК прийняв рішення внести пропозицію про необхідність вироблення федеральної конституції [8]. Але очевидно, що це рішення було продиктоване згори, оскільки згідно постанови УПІ з'їзду РКП(б) про організаційні основи партії, КП(б)У мала статус місцевого відділу "єдиної централізованої комуністичної партії, яка має керувати всією працею партії... Всі рішення РКП та її керуючих установ є обов'язковими для всіх відділів партії незалежно від їхнього національного складу" [5,72]. Це підтверджує й факт досить швидкої реакції РКП(б). Вже на X з'їзді РКП(б), який розпочався 8 березня 1921 р., у доповіді Сталіна досить виразно прозвучало, що "попередні договірні відносини між РСФРР та іншими республіками виявилися вичерпаними і недостатніми, отже треба створити одну державу з союзним виконавчим і законодавчим органами" [2]. В прийнятій резолюції підкреслювалась необхідність об'єднати в єдиний державний союз всі радянські республіки [5, 240–241].

Усерпні 1922 р. ці положення були конкретизовані в тезах ЦК РКП(б) про взаємовідносини радянських республік. Їх суть була виражена на початку першого пункту: "1. Визнати доцільним формальний вступ незалежних Радянських республік України, Білорусії, Азербайджану, Грузії та Вірменії до складу РСФРР" [3]. (В історії це положення відоме як сталінський план "автономізації"). Про ступінь "самостійності" цього рішення свідчить останній пункт цих тез: "6. Теперішнє рішення, якщо воно буде схвалене ЦК РКП, не публікується, а передається національним ЦеКа, як циркулярна директива для його запровадження в радянському порядку через ЦВК чи з'їзди Рад, на якому декларується воно, як положення цих республік" [3].

Позитивні відповіді були одержані лише від Азербайджану та Вірменії. Відповідь Грузії, Білорусії та України була негативною. Так, політбюро ЦК КП(б)У визнало необхідним запропонувати т.Петровському на засіданні комісії ЦК РКП "від імені Політбюро наполягати на відкладенні питання про взаємовідносини з Україною" [14, оп. 2, спр. 18, арк. 170].

З огляду на ці обставини Ленін запропонував "поступку": "В §1 сказати замість "Вступ до РСФРР" "в союз радянських республік Європи і Азії ... Важливо, щоб ми не давали поживи "незалежникам", не знищували їх незалежності, а створювали ще новий поверх, федерацію рівноправних республік" [7].

У результаті у рішеннях жовтневого (1922 р.) Пленуму ЦК РКП(б) підкреслювалось: "1. Визнати за необхідне укладання договору між Україною, Білорусією, федерацією Закавказьких республік і РСФРР про об'єднання їх в "Союз Соціалістичних Радянських Республік" з залишенням за кожною права вільного виходу із складу "Союзу" [5, 385]. При цьому в 2-му пункті зазначалося: "Найвищим органом "Союзу" вважати "Союзний ЦВК", що складається з представників ЦВКів РСФРР, Закавказької федерації, України і Білорусії пропорційно до населення, яке вони представляють" [5, 385], що гарантувало представникам РСФРР більшість у союзному керівництві. Тобто, властиво, ці рішення були спрямовані на створення єдиної держави при формальному забезпеченні федеративної структури.

Виконуючи завдання центру, ЦК КП(б)У розпочало підготовку громадської думки на користь союзного об'єднання радянських республік. Так, в рішеннях Політбюро ЦК КП(б)У від 23 жовтня 1922 р. було визнано необхідним "надіслати губкомам секретну директиву розпочати агітацію за союзне об'єднання, вказуючи на вигідність для України більш тісного

зв'язку з РСФРР, причому роз'ясняти губкомам, що об'єднання республік аж ніяк не являється ліквідацією їх самостійності" [15, арк. 86].

Затвердження цих рішень відбулося наприкінці 1922 р., коли 29 грудня на спеціально зібраній конференції "повноважних делегатів" радянських республік було підписано союзний Договір і прийнято Декларацію про утворення СРСР.

Договір фіксував об'єднання чотирьох його членів у союзну державу. Він передбачав утворення спільних верховних органів влади – Союзного з'їзду Рад, Центрального Виконавчого Комітету, Союзної Ради Народних Комісарів, спільного союзного громадянства й спільних державних емблем – прапора, герба, державної печатки [11, 213]. Декларація проголошувала, що основним принципом побудови радянської багатонаціональної держави є добровільний союз рівноправних народів Росії, розкріпачених соціалістичною революцією. Вона визнавала "за кожною республікою право вільного виходу з Союзу" й оголошувала, що "вхід до Союзу відкрито всім соціалістичним радянським республікам, як існуючим, так і тим, що мають постати в майбутньому" [11, 210].

Проте ці документи не були остаточним актом. Згідно з постановою I з'їзду Рад остаточний текст Декларації і Договору мав бути прийнятий на II з'їзді Рад Союзу. Для цього союзний ЦВК створив комісію з опрацювання державного устрою СРСР на чолі із Сталіним. Навколо цього проекту спалахнула боротьба, в якій найактивнішу позицію займали представники УСРР. Так, українські члени комісії виступали проти сталінського формулювання ст.1 Договору про об'єднання РСФРР, УСРР ... в одну союзну державу; заперечували проти терміну "конституція", вважаючи, що правовою основою має стати не Основний закон, а прийнятий спільним представницьким органом договір між його учасниками; не менш послідовно українські представники заперечували інститут єдиного радянського громадянства тощо. Але автори конституційних проектів СРСР у своєму прагненні створити єдину "союзну" державу відкинули так званий "український проект", спрямований на збереження конфедеративного характеру "Союзу Держав".

Була відкинута і пропозиція про збереження у окремих республіках комісаріатів закордонних справ і зовнішньої торгівлі (навіть підлеглих директивам відповідних союзних комісаріатів) як неприйнятна, "якщо вважати, що ми справді утворюємо одну союзну державу, яка зможе виступити перед зовнішнім світом як об'єднане ціле" [16].

В остаточному проекті майбутнього державного устрою СРСР, виробленому комісією Союзного ЦВК, прийнятому під назвою Конституції СРСР 6 липня 1923 р. та затвердженому в січні 1924 р. II Всесоюзним з'їздом Рад, устрій у галузі стосунків між цілим і частинами був побудований на принципах союзної держави, за досі знаними зразками, крім одного – формального права виходу членів Союзу з його складу. Друга відмінність полягала в структурі вищої так званої "федеративної" палати – Ради національностей ЦВК, яка передбачала паритетне заступництво не членів Союзу, а його національних територій (це давало перевагу Російській федерації), що теж було характерною ознакою унітарної держави.

В результаті утворення СРСР було припинено двосторонні державні зв'язки між радянською Україною і РСФРР. Україна стала складовою частиною "Союзної держави" з усіма наслідками, що випливали з цього.

Підводячи підсумки, слід наголосити, що остаточне утвердження радянської влади в Україні проходило під гаслами незалежного державного статусу УСРР. Він був зафіксований Конституцією, прийнятою в січні 1919 р. та визнаний в офіційних документах радянської Росії. Це мало створити сприятливі умови і для розвитку національної культури. Проте проголошена незалежність УСРР носила формальний характер. Нав'язане радянською Росією об'єднання найголовніших ділянок державної влади зводило нанівець проголошену суверенність республіки.

За цих умов питання культури, що знаходились в компетенції Наркомосу УСРР, не могли вирішуватися самостійно. Цьому перешкоджали жорстка централізація управління, його підпорядкованість КП(б)У та Російському Наркомосу, а також через відповідні погляди російської більшості співробітників Наркомату (ядро Наркомосу УСРР було сформоване в Москві, в рамках культурно-освітньої секції при відділі Наркомнацу РСФРР).

Це становище ще більш закріпилосяіз підписанням Союзного договору в грудні 1922 р. і створення Союзу СРСР. Було ліквідовано бодай формальний статус УСРР як незалежної держави, суб'єкта міжнародного права і давало можливість більш жорсткого контролю над всіма сферами життя, в тому числі й культурного.

Аналіз минулих досягнень та помилок дає змогу більш аргументовано формулювати завдання сьогодення. При цьому особливої уваги заслуговують ті часи, коли у владних структурах формувалися системні підходи до розв’язання цієї проблеми. Один з таких періодів – 1920–1923 рр., коли утвердилися основні економічні та соціально-політичні засади функціонування радянської держави. Значну роль у формуванні тоталітарного режиму відігравала національно-культурна політика компартійної верхівки. Тому визначення суті такої політики має не лише наукову, але й практичну цінність для сьогодення.

Література

1. Гутянський С. В.І.Ленін і культурне будівництво на Україні – К., 1965.
2. Десятый съезд РКП(б): стеногр. отчет. – М., 1963.
3. Известия ЦК КПСС. – 1989. – № 9.
4. Комуністична партія України в резолюціях і рішеннях з'їздів, конференцій і пленумів ЦК.– К., 1976. – Т.1.
5. КПРС в резолюціях, рішеннях з'їздів, конференцій і пленумів ЦК: Переклад з 8-го рос. вид.– К., 1979. – Т.2.
6. Ленін В.І. Лист до робітників і селян України з приводу перемог над Денікіним // Повне зібрання творів (Далі - ПЗТ). – Т. 40.
7. Ленін В.І. Про утворення СРСР // ПЗТ. – Т. 45.
8. Лисий В. Державний статус України в 1917–1923 рр. – Мюнхен–Нью-Йорк, 1963.
9. Носов Л.І. Система державного керівництва мистецькими і культурно-освітніми установами УСРР (1917–1967) // Укр. іст. журн. – 1967. – № 9.
10. Осташко Т.С. Создание и деятельность Наркомпроса Украины в годы гражданской войны и иностранной интервенции: Автореф. дис.... к.и.н. – К., 1989.
11. Сборник документов и материалов по истории СССР советского периода (1917–1958 гг.). – М., 1966.
12. Собрание узаконений и распоряжений Рабоче-Крестьянского правительства Украины. –1919. –№ 2. – Ст.15.
13. Хронологічне зібрання законів, указів Президії Верховної Ради, постанов і розпоряджень уряду Української РСР. – Т. 1917–1941 рр.). – К., 1963.
14. Центральний державний архів вищих органів влади і управління України. – Ф.166. – Оп. 1. – Спр. 14. – Арк. 19.
15. Центральний державний архів громадських об'єднань України. – Ф. 1. – Оп. 6. – Спр. 29. – Арк. 76.
16. Юрченко О. Українсько-російські стосунки після 1917 року в правовому аспекті. – Мюнхен, 1971.

Геннадій Петрович Корж
член національної спілки
журналістів України

РОЛЬ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ВІРМЕНО-АЗЕРБАЙДЖАНСЬКОМУ КОНФЛІКТІ
(історико-політологічний аспект)

Суть конфлікту в Нагірному Карабаху стане зрозумілою лише в тому разі, якщо ми визнаємо, що дії сотень тисяч вірменів і азербайджанців підігрівалися глибоко вкоріненими ідеями щодо їхньої історії, ідентичності й прав [17]. Рональд Сані зазначає, що вірменська ідентичність нараховує 3 тисячі років. "Однак тільки десь наприкінці XIX – початку XX ст. етнорелігійна ідентичність суттєво перетворилася на те, що ми можемо назвати сучасною національною ідентичністю, яка ґрунтується на світській культурі, етнічних узах, мові та інших речах" [21]. Приблизно те ж саме відбувалося й з азербайджанською нацією.

Історія обох народів у викладі азербайджанських і вірменських істориків часто має протилежні версії. Зрозуміло, що за такого підходу права обох народів представлені у викривленому світлі.

Основною ідеєю, яка культивувалася вірменськими націоналістами, починаючи з кінця XIX ст., була ідея т. зв. "Великої Вірменії". Ерік Меландер вважає, що її виводили з надзвичайно важкої історії вірменів, особливо з жахливої різанини, яку здійснили оттоманські турки в період Першої світової війни. Згадки про трагічну історію, що передавалися з покоління в покоління, не тільки не давали зажити ранам у душах вірменів, а й формували ставлення до турків, які організували геноцид, до їхніх родичів-азербайджанців. Схожа форма радикального націоналізму в Азербайджані пояснює наявність значної кількості азербайджанських націоналістів, які побоювалися, що відділення НКАО зашкодить державності Азербайджану [19, 48].

Дійсно, т. зв. айдат (вірменське питання) розглядалося вірменськими націоналістами як надзавдання вірменства, як цементуюча ідеологія, покликана об'єднати політичні сили нації [4, 95]. Рональд Сані так пояснює те, що відбувалося: «Чеський письменник Мілан Кундера якось сказав: "Мала нація може зникнути, і знає про це". І вірмени знають, що вони можуть зникнути. Вони вже раз були на краю, і це може статися знову» [21].

У результаті ідея "Великої Вірменії" "дійшла до всіх і кожного". Під час проведення присвяченого проблемі компромісів телемосту між Єреваном і Баку з серії "Лінія фронту" було показано опитування на вулицях Єревану. Незнайома жінка говорила: "Уступок не повинно бути. Скільки можна втрачати? Дивіться, якою була історична Вірменія, які великі території, яка була історія, а на сьогоднішній день залишився клаптик землі" [14].

Ідею відтворення власної незалежної держави вірменським націоналістам підкидали британці й німці, на цих почуттях грали росіяни. На думку В.Величка, "вірменська інсурекційна програма… є лише вироблений в тридцяті і вдосконалений у шістдесяті (XIX ст. – *авт.)* різновид подібної програми польського жонду, яка була наслідком "впливів" поляків, які служили на Кавказі" [5, 21].

Томас Гольц називає Велику Вірменію "видуманою державою із значно більше простягненими кордонами, ніж у існуючої нині, і значно більш реальною для багатьох вірменів, особливо для тих, що з діаспори"[18].

© Корж Г. П., 2007

Шарль ван дер Леув пише, що територіальними зазіханнями найбільш радикальних вірменських націоналістів є великі простори між верхнім Тигром, середземноморським узбережжям Анатолії (частиною якої колись була древня Кілікія) до Трабзону на північному заході і Баку на сході. "Все це стосується Вірменської імперії, яка досягла підйому в I ст. нашої ери, яка ніколи не включала в себе всі ці території одночасно, була залежною від Парфії, Риму й Персії державою протягом майже всього свого існування і припинила своє існування у V ст., за винятком маленького князівства Кілікія, яке вціліло до пізнього Середньовіччя" [24, 137].

Незалежна Вірменська держава, що виникла після розвалу Російської імперії, одразу ж втягнулась у територіальні суперечки з сусідами. "…Період незалежності був зовсім не мирним, здебільшого внаслідок іредентистських вимог до своїх сусідів, що їх висували дашнаки. Ці претензії висувалися ними як до Грузії (на Джавахетський район, який і досі переважно населений вірменами), так і до Азербайджану (на Карабах, Зангезур, Нахічевань)" [9, 2].

Коли ситуація повторилася після розвалу СРСР, дашнаки "відкрито закликали до тотальної війни проти Азербайджану і до відтворення "Великої Вірменії", яка включала б не тільки Нагірний Карабах, а й усі землі між річками Кура і Аракс на сході, Карсом, Бітлісом й Ардаганом на південному заході та Ахалкалакі з Ахалціхе в Грузії на півночі" [24, 164]. Відомий азербайджанський композитор й громадський діяч Ариф Меліков стверджує: "Вірменські ультра, разом з діаспорою, як у країні, так і за кордоном, починаючи з 1988 р., почали відкрито реалізувати давню мрію про сколочування "Великої Вірменії" за рахунок захоплення територій сусідів"[11, 6].

Однак Меліков звинувачує в ескалації конфлікту не тільки вірменських радикалів, а й керівництво Азербайджану: "Безхребетне республіканське керівництво, що постійно змінювалося, з його повною залежністю від Центру і розвиненим почуттям самозбереження, всі ці роки, по суті, зраджувало інтереси народу" [11].

А на засіданні Політбюро ЦК КПРС 29 лютого 1988 р А. Громико заявив: "Керівництво цих республік не на висоті опинилось. Який ступінь його причетності до цього? Солідний ступінь причетності…" [16, 82–90]. Однак якщо причетність лідерів азербайджанської компартії полягала в їх повній відстороненості від національних процесів, то керівники компартії Вірменії все ж брали в них певну участь.

Москва зіграла відповідну роль у розвитку цих процесів. Якщо у Російській імперії процес створення необхідного для колоніального управління прошарку освіченої "тубільної" адміністрації неминуче вів до зародження в її середовищі націоналізму, то й у радянську епоху створення національної бюрократії призводило до виникнення об'єктивних передумов для незалежності [15, 3].

Особливо відчутно це проявилося у 60-і роки минулого століття, коли хрущовська відлига стимулювала сплеск інтелектуального й культурного життя в усіх національних республіках, свого роду м'яку деколонізацію, яка здійснювалася без жорсткої політики. Де Ваал цитує відомого азербайджанського поета Сабіра Рустамханли, який зазначив, що в цей період "у різних республіках почався процес самоідентифікації, національна самосвідомість зростала" [17, 136]. Де Ваал резюмує: "Вірменія легко пристосувалася до цього м'якого націоналізму. Росію й Вірменію так багато пов'язувало у смислі традицій і історії, що було нескладно примирити вірменський націоналізм і лояльність радянському режиму. У 60-і роки XX ст. в Єревані стали з'являтися символи вірменської державності. Після зняття скульптури Сталіна – колись найвищої у світі – її замінили скульптурою Матері-Вірменії. Було створено меморіал жертвам геноциду, встановлені пам'ятники вірменському воїну V ст. Вартану Маміконяну і навіть командиру партизанських загонів Андраніку.

В Азербайджані виявилося складніше вписати місцевий націоналізм до радянського шаблону. Та все ж Алієву вдалося підняти престиж Азербайджану в очах сусідів. Азербайджанська

мова стала мовою офіційного діловодства й політичного життя. Прах репресованого за часів Сталіна поета Гусейна Джавіда було доставлено з Сибіру і перепоховано в Азербайджані. Алієв відкрив пам'ятники азербайджанським поетам, таким як Вагіф і Нізамі. На цьому підмурку будувався новий будинок національної державності Азербайджану" [17, 137].

"М'який націоналізм" 60-х років виглядає дитячою забавкою порівняно з тим, що відбувалося наприкінці 80-х. Ось як описує Єреван бакинський вірменин Р.Аракелов: "Це було хворе місто, і як мені видавалося, хворими були якщо не всі, то більша частина його мешканців, доведених до крайньої стадії націоналістичної екзальтації… Газети й журнали Вірменії рясніли статтями про месіанське призначення її народу, про його виключну роль у розвитку цивілізації, в прогресі науки й культури… Вихваляючи власний народ, преса одночасно вдовбувала обивателю думку, що всі його нещастя – від народів, які колись його оточували й оточують нині, що це він один – народ-творець, а вони – здатні лише на руйнування племена, і що наскільки він шляхетний й піднесений, настільки ж вони дикі, репані й невігласи. Й вже особливо діставалося азербайджанському народу, який З.Балаян назвав кочівниками, а С. Ханзадян – вандалами" [1].

У своїх публічних виступах такі лідери вірменського національного руху, як члени комітету "Карабах", до літа 1989 р. ані пари з уст не пускали щодо виходу зі складу СРСР. І це зрозуміло, адже союзні репресивні органи у той час все ще залишалися сильними. Однак про незалежність, нехай навіть у контексті досвіду 1918–1920 рр., у суспільстві говорили дедалі частіше.

Де Ваал цитує Тер-Петросяна, який стверджує, що всерйоз задумався про ідеєю незалежності лише влітку 1989 р. "Я говорив, що нам ще рано говорити про незалежність. Поки те ж саме не почнеться в Росії, нам незалежності не бачити. Я дійшов висновку, що Радянський Союз доживає останні дні, і що ми можемо здобути незалежність тільки після страйку шахтарів у Росії влітку 1989 р. Коли почалися ці багатомільйонні страйки, Сахаров та інші одразу їх політизували… Це було чимось потужним. Після цього я сказав: "Час, нам потрібно боротися за незалежність. Тому що було б дуже небезпечно, якби Радянський Союз рухнув, а ми не були б до цього готові" [17, 72].

Сказане Тер-Петросяном, який пізніше називав національну ідею "прерогативою систем фашизму, комунізму, тоталітаризму, які дурять народи" [3, 202–203], зовсім не означає, що ідеї виходу з СРСР і створення "Великої Вірменії" не володіли в ті роки умами великих груп вірменів. Людмила Григорян згадує, як перед операцією в Лачині її чоловік Аветис зайшов додому за легкими черевиками і сказав: "Я повинен пішки дійти до Вірменії, а далі буде дорога на батьківщину предків у Кілікію". Він загинув у Лачині, і на його пам'ятнику Людмила написала: "Хочу полетіти й заснути в Кілікії" [8].

А де Ваал згадує про зустріч з карабахським священиком отцем Корюном, на стіні в якого висіла мапа "Великої Вірменії", "на якій кордони сучасної Вірменії розсувалися, тягнулися Туреччиною, Грузією, Азербайджаном до двох морів" [17, 193]. Корюн сказав де Ваалу про те, що "не міг не приїхати до Карабаху, тому що його "покликала сюди кров предків". І його обов'язок полягав не тільки в тому, щоб правити церковну службу, а й воювати. "Я цілував хрест, потім відкладав хрест та Євангеліє убік, – розповідав він, допомагаючи собі жестами, – знімав рясу, надягав військову форму, брав у руки зброю і йшов воювати" [27, 192].

Якщо значна кількість вірменів мріяли про "Велику Вірменію" й про вихід з СРСР, то в азербайджанців цей процес був значно повільнішим. "Я дуже зрадів, що під час численних спілкувань з бакинцями зустрів лише одну-єдину людину азербайджанської національності, яка висловила думку про необхідність відокремлення від СРСР. Про нього, можливо, можна було б і не згадувати, оскільки цей випадок нетиповий, але ця нетиповість переконує якраз у тому, що говорити про який-небудь націоналізм у Баку, принаймні, на сьогоднішній день,

немає підстав" [10], – згадує полковник Н. Петрусенко. Та дуже швидко все змінилося. Азербайджанська національна ідея пройшла складний шлях від панісламізму та пантюркізму до паназербайджанізму.

Панісламізм виник як відповідь на вторгнення Заходу, і, будучи реакцією на тиск зовнішнього світу, не зміг розвинутися у чітко оформлену доктрину. Існувало декілька його варіантів, ліберальний варіант пропагувався уродженцем Ірану письменником Гаджи Саїдом аль-Афгані [12, 4]. У цьому варіанті відкривалася перспектива примирення між сунітами та шиїтами в екуменічному дусі модернізованого ісламу, і це дуже притягувало молодих азербайджанців, таких як Ахмет-бей Агаєв. З часом цей плідний письменник, як і багато інших представників азербайджанської інтелігенції, переорієнтувався і пов'язав своє життя з тюркським націоналізмом. При цьому він чітко виділяв три фактора слабкості тюркського світу: сектантський дух, відсутність політичної єдності і відсутність національної свідомості [12, 10].

Ідея тюркської спільності, яка пізніше отримала назву пантюркізму, зародилася у XIX ст., за умов, коли майже всі тюркські народи знаходилися у колоніальній залежності від Російської імперії. Ця ідея спиралася переважно на близкість похождення мови, культури й історичних доль тюркських народів і була виявленням їх національного пробудження, хоча й передбачала створення єдиної держави. У Росії вона почала розповсюджуватися завдяки діяльності кримського татарина Ісмаїла Гаспринського (Гаспиралі), який у своїй газеті "Терджюмен" ("Перекладач"), що виходила з 1883 р. в Бахчисараї, проповідував єднання тюркських народів у межах імперії. Єдність тюрків, яку він проповідував, була єдністю духовною, мовною і культурною та висловлювалася в знаменитому гаслі "Єдність мови, думки й справи". Першим кроком на шляху до цієї мети повинно було стати створення літературних форм мови, прийнятної для всіх тюрків – від Балкан до Великої китайської стіни [12, 5].

Цікаво, що саме азербайджанські емігранти поширювали в Туреччині ідеї пантюркізму [15, 37]. Водночас підйом тюркізму стимулював пошук азербайджанцями самосвідомості. Так пов'язувалися тюркська самосвідомість й азербайджанська ідентичність [12, 6].

Пантюркізм отримав розповсюдження серед освічених азербайджанців наприкінці сімдесятих років XIX ст. – переважно як відповідь на політику русифікації [20, 256]. При цьому Вірменія вже сама по собі розглядалася як географічна перепона, що розділяє тюркський світ [25, 84]. Анаїт Тер-Мінасян вважає, що "під впливом невеликої азербайджанської інтелігенції, пов'язаної із землевласницьким вельможним панством і новою промисловою буржуазією, азербайджанська національна самосвідомість еволюціонувала не стільки проти російських колонізаторів, скільки проти вірменів" [23, 14].

Характерна для пантюркізму робота з уніфікації тюркських мов на базі оттоманської викликала в Азербайджані серйозну дискусію. Під час її перебігу історик літератури Фирідунбей Кочарли виступив з важливою заявою, яка пов'язувала питання про мову з національною ідентичністю і супротивом зовнішнім впливам. Він писав, що мова – "основна характеристика кожної нації: вона може втратити своє багатство, свій уряд, навіть свою територію і все ж таки житиме, але якщо вона втратить свою мову, від неї не залишиться і сліду" [12, 13]. "Це сильне ствердження власної ідентичності й прагнення до емансипації від зовнішніх культурних впливів попереджало виникнення азербайджанізму – майбутньої політичної програми азербайджанської національної держави", – робить висновок Тадеуш Свентоховський. Однак все це стосувалося тільки інтелігенції, маси ж залишалися на рівні "свідомості умми, з її типовою байдужістю до світської влади, іноземної або власної" [22, 7–8]. У майбутньому це визначило традиційне протистояння між Баку, де здебільшого була зосереджена інтелігенція, і рештою Азербайджану, населення якого залишалося здебільшого сільським. А сталінські репресії, які в Азербайджані суттєво зачепили саме інтелігенцію, призвели до "домінування

вузького етнічного й секулярного націоналізму", який тепер "орієнтувався на інстинкти селян, які внаслідок індустріалізації позбувалися свого коріння" [12, 22].

Процес формування азербайджанської нації змінив акценти. Ідея створення єдиної тюркської держави більше не приваблювала азербайджанських політичних діячів. Уже йшлося не про пантюркізм, а про боротьбу за національні ідеали. Відтак, лідери азербайджанського національного руху прагнули до створення самостійної національно-політичної ідеології, що відображала б самобутність азербайджанського народу, в якій було б сформульовано і його взаємовідносини з іншими тюркськими народами. Вони прагнули будувати стосунки між тюркськими народами не на основі їхнього племінного споріднення, а на базі інтересів кожної нації [2, 9–10].

Ще один сплеск азербайджанізму відбувся 1941 р., коли Червона армія окупувала частину Ірану (Південний Азербайджан), і виникла перспектива об'єднання розділеного народу. Однак далі почалася "холодна війна", і радянські війська відійшли за Аракс, що закінчилося трагедією для багатьох мешканців іранського Азербайджану, які повірили в перспективи нової держави [6]. Після 1946 р. почуття близькості двох частин Азербайджану дало життя новій літературній течії, що стала відомою як "література туги".

Потужним каталізатором національних процесів у Азербайджані двічі в історії виступали вірмени. У період першої російської революції перші націоналістичні організації азербайджанців ("Дифаї", "Захист" й "Мудафіє", "Оборона") створювалися для протидії дашнакським загонам [15, 39].

Удари з боку вірменських збройних загонів стали імпульсом до консолідації мусульманської громади Закавказзя. Цікаво, що "Дифаї" спробувала знизити гостроту етнічних зіткнень, звинувачуючи у недавньому кровопролитті Росію, одночасно попереджаючи вірменів, що на насилля з їхнього боку мусульмани відповідатимуть тим же. Члени цієї організації займалися й індивідуальним терором, здебільшого проти царських чиновників, поліції, військових – тих, хто підозрювався у пособництві вірменам. Будучи продуктом татаро-вірменської різанини, ці протонаціоналістичні азербайджанські групи покінчили з довгою традицією пасивного підкорення російському правлінню [12, 8].

Схожі процеси відбулися під час перебудови, коли вірмени приступили до самостійного вирішення карабахського питання. Айдин Балаєв зазначає, що в пострадянську епоху "Азербайджан вступив, пробуджений від "сплячки" потужним поштовхом ззовні – від вірменів, вектор націоналізму яких, силою зрозумілих історико-культурних причин, було спрямовано не стільки проти Росії й за незалежність, скільки проти турків й азербайджанців" [2, 11].

"Сплячка", про яку пише А.Балаєв, була наслідком політики Москви зі створення в Азербайджані мультиетнічної громади. І політика азербайджанської влади національного характеру не носила, політика азербайджанських комуністів була політикою Москви. "Не варто говорити про націоналізм азербайджанського керівництва. Якби це було так, я б пишався цими людьми. Насправді Алієв проводив політику русифікації, діючи повністю в руслі політики Москви" [7].

Якщо так діяв вельми впливовий Алієв, то що говорити про його попередників. Тільки після смерті Сталіна неросійські еліти почали обережно виступати із закликами зробити більш активним висування національних кадрів. На XX з'їзді партії Хрущов чітко підтвердив політику "розквіту", рівності всіх радянських національностей, і в Азербайджані слідом за цим помінялися акценти в історичній інтерпретації минулого століття, зокрема оцінка Азербайджанської Демократичної Республіки.

Однак після подій 1956 р. в Польщі та Угорщині в СРСР було взято курс на злиття націй. Поміж іншого, це означало мовну русифікацію. В Азербайджані, де запровадження

нових порядків саботувалося, навіть відбулася чистка республіканського партійного керівництва [12, 24].

Як наслідок – 1979 р. білінгвізм уже охоплював 30 відсотків усього населення Азербайджану. Насправді, це призвело до того, що молоде покоління дедалі гірше знало рідну мову, надаючи перевагу російській [44]. Баку був, фактично, російським містом, у якому в роки після Другої світової війни азербайджанці соромилися говорити рідною мовою [12, 29].

80-і роки XX ст. знаменувалися для Азербайджану новим прискоренням історичного процесу, до якого призвела перемога Хомейні в Ірані. Щоб нейтралізувати вплив Ірану (насамперед релігійний), який різко зріс, бакинська влада знову застосувала гасло "єдиного Азербайджану". Насправді ця ідея сприяла деякому зростанню національної самосвідомості [12, 25].

Деякому, тому що за роки радянської влади азербайджанцям пропонувалася все ж таки переписана, а не справжня історія. Майкл Сміт зазначає, що для того, щоб нація "почала жити, за неї повинні померти, і загиблі мають бути оплакані... Азербайджанці не могли достойно оплакувати своїх загиблих, більше того, їм навіть не дозволили пам'ятати у зв'язку з чим їх потрібно оплакувати" [13, 2].

Отже, азербайджанському народу було відмовлено в праві на власну історію, яка переписувалася, в якій одні події замінялися іншими. Так було перекручено роль "Мусавату" й лідерів АДР; навіть прах жертв березневої різанини 1918 р. в Баку було перенесено з Нагірного парку. Сам парк було перейменовано на честь Кірова, а історією Бакинской комуни (березень– червень 1918 року) підмінили історію Азербайджанської республіки. М. Сміт зауважив, що радянська влада "забороняла "національні" версії історії, але увіковічувала історію національної ненависті". Тільки в роки перебудови азербайджанці почали дізнаватися про свою істинну історію і оплакувати своїх мертвих, що "стало частиною процесу національного відродження" [13, 3].

Свентоховський пише, що війна у Нагірному Карабаху викликала процеси, подібні тим, що відбуваються в арабських містах Близького Сходу. Там домінували франкомовні левантійці, але з несподіваним напливом палестинських біженців почали превалювати арабська мова й відповідна ідентичність. Подібним чином прибуття біженців з Вірменії й Нагірного Карабаху повернуло Баку азербайджанську ідентичність. Загалом питома вага азербайджанців у республіці зросла до 90 відсотків [12, 29].

Література

1. Аракелов Р. Нагорный Карабах: Виновники трагедии известны. – Баку: Шарг-Гарб, 1991. – 94 с.
2. Балаев А. Азербайджанское национальное движение: от "Мусавата" до Народного Фронта. – Баку: Элм, 1992. – 104 с.
3. Балаян З. Доктор Марутян и его книга "У войны долгий след". – Ер.: Амарас. 1999. – 373 с.
4. Балаян З. Между адом и раем. Карабахские этюды. – М.: ACADEMIA, 1995. – Кн.1.– 414 с.
5. Величко В. Л. Кавказ. Русское дело и междуплеменные вопросы. – СПб., 1904. Репринт: Баку:: Элм, 1990. –224 с.
6. Гасанлы, Дж. П. Южный Азербайджан: начало холодной войны. – Баку, 2003. – 456 с.
7. Інтерв'ю з А. Юнусовим, азербайджанським політологом. – Баку, 2004. –13 квітня.
8. Інтерв'ю з Л. Григорян, громадським діячем Нагірного Карабаху. – Степанакерт, 2004. – 10 лютого.
9. Корнелл Сванте. Конфликт в Нагорном Карабахе: динамика и перспективы решения. Азербайджан и Россия: общества и государства /Отв. ред. и сост. Д. Е. Фурман. – М., 2001. – 496 с.
10. Кязимзаде А. Где выход?.. Интервью народного депутата СССР полковника Н. С. Петрушенко // Бакинский рабочий. – 1990. – 30 січня.
11. Меликов А. Дж. Я обвиняю. – Б.: Гянджлик, 1994. – 208 стр.
12. Свентоховский Тадеуш. Русское правление, модернизаторские элиты и становление национальной идентичности в Азербайджане. Азербайджан и Россия: общества и государства /Отв. ред. и сост. Д. Е. Фурман. – М.: Летний сад, 2001. – 496 с.

13. Смит Майкл. Память об утратах и азербайджанское общество. Азербайджан и Россия: общества и государства /Отв. ред. и сост. Д. Е. Фурман. – М.: Летний сад, 2001. – 496 с.

14. Телемости «Лінія фронту» // Компроміси. – №2. – 2000. – 23 листопада.

15. Фурман Д., Али Абасов. Азербайджанская революция. Азербайджан и Россия: общества и государства /Отв. ред. и сост. Д. Е. Фурман. – М.: Летний сад, 2001. – 496 с.

16. ЦХСД, коллекция рассекреченных документов //Родина. –1994. – № 4.

17. De Waal, Thomas. Black Garden. Armenia and Azerbaijan through Peace and War. – New York University Press. New York and London. – P.328.

18. Goltz, Thomas. Azerbaijan Diary. A Rogue Reporter's Adventures in an Oil-Rich, War-Torn, Post-Soviet Republic. M.E. Sharpe. Armonk, New York. London, England. – P. 496.

19. Melander, Erik. The Nagorno-Karabakh conflict Revisited: Was the War Inevitable? Journal of Cold War Studies Volume 3, Number 2 (Spring 2001). The Johns Hopkins University Press in collaboration with The Milton S. Eisenhower Library, Baltimore.

20. Siavoshi, Sussan. "Ethnic Nationalism: The Case of Iran's Azerbaijan," Current World Leaders 34, no. 2 (April 1991), Stanford University, California.

21. Suny, Ronald. Transcript: Negotiations on Nagorno-Karabagh: Where do we go from here? Caspian Studies Program, Harvard University, Cambridge, April 23, 2001.

22. Swietochowski T. Russian Azerbaijan. 1905-1920. The Shaping of National Identity in a Muslim Community. – Cambridge, 1985.

23. Ter Minassian, Anahide. "The Revolution of 1905 in Transcaucasia," Armenian Review 42, no.2 (Summer 1989), Watertown.

24. Van der Leeuw, Charles. Azerbaijan. A quest for identity. A short history. Curzon. Caucasus world, London, 2000. – P. 224.

25. Walker, Christopher J. Armenia and Karabagh: The Struggle for Unity. Minority Rights Publications, London, 1991).

Віктор Іванович Михайлов
асистент кафедри філософії Слов'янського
державного педагогічного університету

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ВПЛИВУ ПОЛІТИЧНОЇ МІФОТВОРЧОСТІ НА СУСПІЛЬНУ СВІДОМІСТЬ

Події "помаранчевої революції" створили непрості умови переоцінки та переосмислення орієнтирів суспільного розвитку. Саме переоцінка цінностей в умовах суспільних перетворень та соціально-політичних змін вимагає перегляду та пошуку нового у минулому, близького в далекому, усвідомленого в неусвідомленому, міфічного в реальному. Отже, актуальним, на нашу думку, уявляється аналіз проблем впливу на свідомість деяких факторів сучасної соціально-політичної міфотворчості, яка наразі активно впливає на самоідентифікацію індивіда та його самовизначення у соціумі.

Кожна спільнота, налаштована на взаємодію, завжди користується соціальною і політичною міфотворчістю, яка водночас не несе відповідальності за достовірність, не спростовує хибність помилок, не стверджує істини, але завдяки маніпулятивному впливу зацікавлених політиків забезпечує об'єднання на основі віри у соціальні здобутки, політичні перетворення та зміни. Об'єднавчі ідеї, дійсно, руйнують буденність і налаштовують соціум на зміни та суспільні перетворення. Саме це, на нашу думку, мав на увазі М. Міщенко, стверджуючи, що соціальна міфотворчість значно відрізняється від ідеологій. Адже соціальна міфологія формується спонтанно, залежно від обставин, взаємодіє та створюється за рахунок переваги однієї ідеології над стереотипом суспільної свідомості. Дослідник зазначає, що таку перевагу соці-

© Михайлов В. І., 2007

альній міфотворчості надає система соціальних символів та емоційно значущих для членів спільноти соціальних орієнтирів, побудованих на основі певної світоглядної (ідеологічної) концепції, що виступає спонукальним та координуючим чинником соціальної поведінки індивідів та груп [10].

Так формулюється розуміння маніпулювання свідомістю індивіда, який продовжує знаходитися під впливом ідеологій, що роками прищеплювалися у його свідомості. Сучасне суспільство не може існувати без уявлень, ідей та ідеологій, які мають міфологічне підґрунтя, створене політичними гравцями на електоральному полі, прояви якого культивуються у суспільній свідомості як наукові теорії. Саме ідеологічний вплив, культивований радянською пропагандистською політикою, представники якої продовжують залишатися біля витоків розбудови українського демократичного суспільства, створює ідеальні умови збереження цих ідеологій з подальшим їхнім впливом на значний прошарок соціуму. У минулому ідеологія тоталітарного режиму мала чи не найбільший вплив, порівняти який можливо лише з впливовістю релігійних міфів, а здобутками цього впливу і донині користуються послідовники ідеології, присутні у владних ешелонах незалежної України.

Наразі в українському суспільстві впливово визначилася політична міфотворчість, яка прийшла на зміну ідеології тоталітарного режиму. Поєднана з ідеологічними проявами, саме вона дає змогу залишатися біля важелів української влади політикам-спадкоємцям ідеології неіснуючої держави. Значні зміни на пострадянському просторі позначені втратою ціннісних орієнтирів та традиційних категорій минулого, що дало змогу українським політикам вносити у суспільну свідомість нові політичні міфи, які допомагають підкоренню владних верхівок політичними міфотворцями. Як зазначає О. Заздравнова, “міфосвідомість не зникає, а, будучи перекладеною на мову ідеологічних міфів, впливає на колективну свідомість. При цьому міфосвідомість вже не вичерпується зануренням у минуле, а охоплює великі ділянки як дійсного, так і можливого” [3]. Політичний міф сформував міфологічне уявлення про світобудову, походження класів та соціальних спільнот, про кореляцію життя суспільства політичними процесами тощо.

Свого часу значення політичної ідеології як фактора впливу на свідомість підкреслював К. Леві-Строс, спостерігаючи за міфологічною мотивацією. Він зазначав, що ніщо так не схоже на міфічну думку, як політична ідеологія. Можливо, в сучасному суспільстві відбулася заміна першої на останню [5].

Г. Лебон доводив, що масова свідомість не сприймає ідеології у “прямому внесенні”, а спрощена до міфологічних образів завжди сприймається позитивно, особливо охлосом або натовпом. Дослідник стверджував, що натовп мислить не категоріями, а образами, не сприймаючи критично події у суспільстві. “...політик, який говорить правду, критично зауважуючи на події, ніколи не досягне успіху, а той, хто зумів обдурити натовп, стає його лідером” [6].

Психолого-політична міфотворчість, що використовує технології прихованого впливу на свідомість поряд з узгодженим, завбачливо створеним настроєм у супроводі психологічного тиску на маси, створеним зацікавленими особами, – це і є прояв маніпулювання суспільною свідомістю. Засоби досягнення владних повноважень лідерами у супроводі політичних об’єднань відтепер відбуваються за значного маніпулювання свідомістю, адже політичні маніпуляції свідомістю створюють можливість руху основної маси суспільства у заданому напрямку, що потрібно зацікавленому суб’єкту.

Відсторонення соціуму від участі у політичних процесах спостерігається на всьому шляху розбудови демократичного суспільства.

Розглядаючи вплив на свідомість політичної міфотворчості, варто звернути увагу на останнє дослідження суспільствознавця А. Кольєва “Політична міфологія, реалізація соціального досвіду”. Визначені дослідником напрями сучасних політичних ідей дають розуміння

національної політики Росії. У дослідженні суспільствознавець характеризує національно-державницьку ідеологію Росії, що майже відтворилась як сучасна Російська імперія. Автор стверджує, що завдання російської національної ідеології – сформулювати програму переходу від сучасного стану мракобісся країни до нової Імперії [4]. Ця теза обов'язкова до виконання, вона сформульована у "Сучасній російській ідеї та державі" лідера російських комуністів Г. Зюганова та у "Маніфесті відродження Росії" великодержавника, лідера "Родіни" Д. Рогозіна. У монографії "Сучасна російська ідея та держава" підтверджується незаперечний факт існування тоталітарних ідеологій у російській соціальній міфотворчості, визначаються пріоритети російської національної міфології на пострадянських теренах. Завдяки цим тезам, на нашу думку, перегукуються новий адміністративний режим В. Путіна і думки Г. Лебона, а також визначення А. Кольєва, який стверджує, що масі протипоказана пряма влада. Пряме народовладдя – це охлократія, шлях у безвість. Надихнути маси спроможний лише аристократичний режим. Демократія, яка домінувала у Росії останні десятиліття XX століття, мала принципово антинародний характер. Ця демократія не мала нічого спільного з жодним історичним періодом країни, була абсолютно необґрунтованою, будучи, свого роду, експериментом на тілі Російської цивілізації. Водночас події кінця 1999 р. свідчать про формування нового адміністративного режиму, який має всі шанси перерости у національну демократію [11].

Варто звернути увагу на засоби, що використовуються під час виборчих перегонів, які дають можливість будь-якому політичному утворенню, яке може не мати реальної підтримки у суспільстві, відбутися в депутатських повноваженнях, використавши лише міфологічне навіювання та маніпулятивні прийоми. Саме на такі дії вказував М. Стеблін-Камінський, зауважуючи, що міф – це не просто образи, які виникли у свідомості, а образи, закріплені у слові, що стало надбанням цілого колективу [14, 87]. Саме такі дії створюють перевагу та дають змогу досягти успіху лідеру або політичному утворенню, яке його підтримує. Так, в Україні управління та програмування поведінки з психологічним впливом відбувається досить інтенсивно саме під час виборчих перегонів, що засвідчує використання маніпулятивного впливу з боку фігурантів, зацікавлених у результативності цих дій.

У праці "Маніпулятори свідомістю" американський дослідник Г. Шиллер зазначив, що чим більш прихованим буде маніпулювання свідомістю, тим більш дійовим буде результат. Гарантований успіх маніпуляцій – це віра у те, що все відбувається природно та неминуче. Штучно створена дійсність дає можливість маніпуляціям залишатися непоміченими [17, 27].

Досить активне використання міфотворчості відбувається при створенні іміджу політиків та політичних партій, які їх підтримують. Найдійовішим засобом маніпулювання свідомістю, за визначенням Г. Шиллера, стало телебачення. Так, під час останніх виборчих перегонів в Україні (2004р., 2006 р.) піар-технологи з сусідньої країни створили міфічний образ "свого, вихідця з народу, героїзованого злочинця", який успішно досяг владних верхівок, не маючи на це права. Не зникаючий з екранів телебачення, міфотворець від політики, що обіцяє "достойне життя вже сьогодні", – яскраве підтвердження маніпуляцій свідомістю українців [12].

Та політичні міфи-образи потребують спорадичної зміни, а це, зокрема, нової манери поведінки, соціального сприйняття особи – з її амбіційністю та проявами лідера, адже особистість – це лідер, "тому що лідер, тому що справедливий, тому що тільки він надасть допомогу та врятує майбутнє" [12]. Перелицьовані та змінені міфи знову підтримають та підштовхнуть до влади зманіпульований образ разом з політичним утворенням, яке його підтримує, тому що ментальність соціуму, яким маніпулюють, набуває ознак несвідомості.

Політичне маніпулювання за допомогою міфотворчості давно відоме, але основна маса виборців не розуміє або не звертає уваги на дії, спрямовані проти її волі, думок, переконань у вигляді прихованого впливу. Саме цей вплив мав на увазі політолог А. Цуладзе, зауважуючи,

що “жертва маніпуляцій, як правило, не усвідомлює самого факту здійснення на неї впливу. Такий ефект стає можливим завдяки впливу на підсвідомість об’єкта маніпуляцій” [14, 42].

У політичних міфах присутні ознаки “хамеліонізму”, які стирають ознаки соціальних міфів і завдяки цьому пластично “мімікрують” до суспільної свідомості, відповідно налаштованої. Це впливає на ментальність соціуму під час перегонів, особливо, на нашу думку, у південно-східних регіонах України, де розуміння соціальних змін завжди визначалося незацікавленістю у майбутньому, байдужим ставленням до сьогодення тощо. Створені піартехнологами з сусідньої країни і внесені до свідомості регіональної спільноти міфи про західну загрозу для східних областей, які начебто годують західні, та звеличення “свого героїзованого злочинця у життєвих реаліях” надало значну перевагу, що завершилося входженням до владних коридорів сили, яка фактично суспільство роз’єднувала. Реальність подій суспільного життя замінилася псевдореальним сприйняттям дійсності.

Така ситуація створила умови реального впровадження стереотипів з можливістю проникнення у масову свідомість політичної міфотворчості, а це завжди передбачає успіх фігурантів виборчих перегонів. Відтепер стереотип складових міфотворчості реалізується у свідомості маси, яка сприймає все некритично та напівсвідомо, забезпечуючи обмежений вибір лідера натовпу, а не особистості серед основних гравців на електоральному полі. Формування стереотипного відображення дійсності з маніпулюванням свідомістю суспільства забезпечується використанням ЗМІ, зокрема телебачення, на що звертав увагу Г. Шиллер, зазначаючи, що неважливо, який образ створено, та неважливо, від кого отримані гроші – важливі спонукання до дій, висвітлених телебаченням [17].

Постійне, приховане нав’язування образу лідера відбувається за допомогою політичної реклами, масових заходів з виступами відомих артистів у супроводі гасел, типу “покращення вашого життя вже сьогодні”. Саме емоційні, соціально-політичні переживання і є тим підґрунтям, куди висаджуються політичні міфи. Адже учасники масових заходів, що завбачливо підготовані ЗМІ та телебаченням, мають відповідний емоційний настрій з неусвідомленою вірою в обіцяне, а тому завжди готові до неадекватних дій.

Протистояння у суспільстві теж зазвичай викликане політичними міфологемами, які вплинули на свідомість та створили відразу до окремих лідерів – з усвідомленням переваги інших лідерів, що, відповідно, теж нав’язано новими міфологемами.

Саме під час існування тоталітарної системи у радянському суспільстві завдяки маніпулятивному впливу створилась так звана “рабська психологія”, стереотипи якої змінити досить важко навіть у XXI ст. Завдяки їй у владних повноваженнях тривалий час знаходяться особи, які не працюють на користь суспільства, грабують та зневажають його. Позаяк “рабська психологія” поєднується з віковими традиціями релігійних міфів, теза “все від влади, все від бога” до цього часу визначає функціонування українського суспільства. Незаангажовані ЗМІ доносять до суспільства інформацію про дії влади за межею моралі та законів, але соціум, особливо старше покоління, керується вищезазначеною тезою, а тому неспроможне до протесту.

Маніпулятивні дії зацікавлених осіб перетворюють вибір електорату з усвідомленого рішення у формальну дію, завбачливо створену міфотворцями.

Руйнація класових відносин створила умови для формування масового суспільства, яке характеризувалося гуртовою, або “баранкуватою свідомістю” з імпульсивною поведінкою. Звідси зазначимо, чим більший натовп, тим впливовіше він програмується саме за рахунок створених міфологем, які маніпулюють його свідомістю.

Англійський дослідник Макінтайр зазначав, що маніпулятор виступає як хімік відносно проби нітрату натрію та калію, проводячи експеримент, але не хімічних змін, викликані хіміком або технологом поведінки людини; хіміку та технологу варто звернути увагу не лише на закони, що регулюють такі зміни, а й на реалізацію власної волі у природі та суспільстві [9, 128–129].

Натовп не роздумує, він не мислить категоріями, а поштовхом до дій для нього може стати будь-яке гасло або образ, внесений у свідомість. Досить часто, сприйнявши повідомлення, індивідуум не роздумує, його уява звужена, саме тому він приймає одноосібне рішення. Це створює підґрунтя для маніпулятивного впливу, позаяк більша частина електорату не бажає витрачати час на розуміння та спростування отриманого повідомлення, так як її свідомість наперед запрограмована.

Цим користувалися засновники тоталітарної системи, які не мали належної освіти та хисту до керування державою, але вміло використовували ситуативний вплив на масову свідомість, що не характеризувалася критичною оцінкою подій. Зманіпульована свідомість маси за часів тоталітаризму підтримувалася методами пропаганди та терору, а механізмом, що впливав на рух у заданому напрямку, була ідеологія марксизму-ленінізму.

Варто зауважити, що у тоталітарному суспільстві особа з власними поглядами на життєві реалії пов'язувала їх з системою державних засад та поглядів. Це стабільно забезпечувало систему соціальної впорядкованості, роблячи особу гвинтиком, складовою частиною тоталітарного механізму.

Досить згадати засновника тоталітарної держави Леніна, за розпорядженням якого була знищена новонароджена Україна. Накази ідеолога починалися так:

"Повісити (неодмінно повісити, щоб бачив народ) не менше чим 100 відомих куркулів, багатіїв, кровопивць. Відняти у них весь хліб. Зробити так, щоб на сотні верст навкруги народ бачив, тремтів, знав та кричав: давлять і задавлять куркулів-кровопивць. Ваш Ленін. 11. 08. 1918" [7].

Адже цей політичний міфотворець, вносячи до свідомості неосвіченої маси тезу, що "всі страти заради людей, заради суспільної справедливості", змусив повірити у те, що єдиною державною політикою є насильство – "караючий меч пролетаріату". Завдяки цьому була створена держава з тоталітарним режимом, базована на диктатурі та тиранії, яка діалектично продовжилася злочинними режимами Сталіна–Гітлера.

Слова Леніна "розстріляти, розстріляти, розстріляти!" зустрічаються майже у кожному томі його творів – з постійними зауваженнями "кого і за що". Адже саме він стверджував, що без смертної кари неможлива побудова справедливого суспільства [8]. Після смерті вождя упродовж тривалого часу до свідомості тоталітарного суспільства втілювався міф про нього як самого справедливого, незабутнього у віках, а маніпулювання цією легендою створило цілі покоління, які несвідомо та некритично, починаючи з шкільних років, виконували забаганки послідовників політичного садиста-міфотворця.

Навіть дисиденти-шестидесятники, які боролися проти наслідків сталінського режиму, з його ГУЛАГами, знаходилися під маніпулятивним впливом тоталітарного міфотворення, протиставляючи сталінським реаліям внесений до свідомості міф про "ленінську доброту". Згадуючи ті часи, відомий поет Є. Євтушенко писав: "Я був здивований, коли дізнався про перший концентраційний табір, що був створений за вказівкою "доброго вождя" Леніна в 1918 році. Це були знамениті Соловки, де загинуло стільки людей... Відкрилися очі на багато чого.." [2].

Досить важко вичавлювалися з людської свідомості залишки ленінсько-сталінської філософії, особливо у роки розбудови незалежності з міфологічним впливом її послідовників, що не визнають голодоморів та страшних репресій проти української нації, з року в рік залишаючись народними обранцями завдяки постійному маніпулюванню свідомістю свого електорату. Завдяки перекрученій та недостовірній інформації формувалося уявлення про радісний труд, дружбу народів поряд з великою вірою у побудову майбутнього утопічного суспільства – комунізму. Тривалий час ці дії відбувалися у ізольованому інформаційному

просторі, з люстраційно-цензурними діями в літературі, кіно та мистецтві, зокрема, варто згадати долю видатного українського митця Олександра Довженко.

Пропагандистські дії, що так впливали на свідомість, починалися з дитячого садка, де діти, ледве навчившись розмовляти, механічно заучували віршик на кшталт "Ленін, Ленін дорогий, ти лежиш у сирій землі, лиш коли я підросту, в твою партію вступлю". Вплив на свідомість у радянському суспільстві продовжувався від дитячих років до зрілого віку. Зовсім недивно, що послідовники міфічних ідей ленінізму-сталінізму з червоним прапорцем – символом неіснуючої держави – на грудях продовжують визначати українську політику, зовсім також не дивує підтримка цих владних пристосуванців з боку майже 6,5 % населення незалежної України. Саме ця частина електорату байдужа до суспільних проблем та очікує "доброго вождя". За словами М. Поповича, саме байдужі піддаються маніпуляціям, їм легше прийняти рішення без роздумів та порівнянь, саме вони стають на заваді руху нації до європейської спільноти [13].

Маніпуляції свідомістю залишилися впливовими і в українському суспільстві з "керованою демократією". Маніпулювання свідомістю присутнє і в країнах з усталеною демократією, але, на відміну від тоталітарної системи та "керованої демократії", там відбулися і свобода слова з правдивою інформацією, і громадський контроль за діями влади, і незалежна судова система, що сформувало стабільний захист від втручання до свідомості як індивідуальної, так і суспільної.

В Україні, на жаль, не вдалося створити дійовий захист від політичної міфотворчості, яка маніпулює свідомістю, тому що свідомість українського суспільства залежна від некритичного сприйняття дійсності, а основна маса населення характеризується неадекватним мисленням, неусвідомленим вибором. Варто зауважити, що самі події у суспільстві сприяють такому неадекватному мисленню, так як зміни – це переповнення емоціями, в яких присутні і збудження, і гнів, і розчарування.

Створений у свідомості образ або надія на зміни значно обмежує політичну культуру спілкування, дає змогу міфічному образу втримувати індивіда у певних рамках неусвідомленої поведінки, особливо під час специфічного процесу – виборчих перегонів, які характеризуються неоднозначною поведінкою соціуму, що розчарований діями попередньої влади, свідомо усувається від подальшої участі в політичному житті суспільства. Проявами невдоволення є абсентеїзм, незацікавленість участю у всіх комунікативно-політичних процесах. При цьому свідомо приховуються політичні погляди, симулюється відношення до тієї чи іншої політичної сили – як захисна реакція на протиправні дії влади.

Вищезгадане спостерігалося у південно-східних регіонах упродовж виборчих процесів 2002–2006 рр., за яких відбувався адміністративний тиск із наданням переваги окремому політичному утворенню, що слід констатувати як фактор впливу на свідомість виборців. Завдяки цим діям створювалася видимість високої політичної активності, що створювало умови для фальсифікації виборчих перегонів у окремо взятому регіоні, зі свідомим порушенням закону. Однак принагідно зауважимо, що загалом у державі з "керованою демократією" це цілком природне явище. Як результат – невдоволення та відраза до визначених подій можуть призвести до відстороненої участі у всенародному волевиявленню. Віддаючи голос або не визначаючись з голосуванням за окремих осіб або політичну силу соціум демонструє захисну реакцію щодо маніпулювання свідомістю. Досить слушним є зауваження політолога О. Чемшита: "політична активність – це реакція на фобії, серед яких очікування громадянської війни, дезінтеграція держави, або захоплення іншою державою, загроза втрати національної ідентичності та асиміляція [15]

Як же відбувається маніпулювання з впливом на суспільну свідомість?

Політична еліта контролює електорат, здійснюючи владні повноваження не безпосередньо, а опосередковано, через ланку бюрократичного апарату та засоби масової комунікації. Саме тут відбувається вплив на свідомість суспільства. Досить дійовим фактором є інформаційні потоки, які діють згори до низу. Прихований маніпулятивний вплив подає індивіду дозовану інформацію та спонукає до дій у заданому напрямку. Отже, все відбувається за простою схемою: а) наказ, або переконання; б) реальна, або псевдореальна інформація.

При цьому політична інформація, надана комунікативним простором, несе в собі три рівні обміну, визначені ступенем відкритості. Перший рівень – це службова інформація, що визначає дії влади. Другий –інформаційне середовище політичних та громадських рухів, профспілок, до нього відносяться партійні документи, статути та інше. Третій (найдійовіший) – формує громадську думку. Цей рівень характеризується впливовою дієвістю під час виборчих перегонів і характеризується як інформаційне використання, або інформаційні війни [16].

Зауважимо, що політична свідомість українського суспільства на даний момент знаходиться під впливом нових та старих елементів маніпулювання. Тривалими роками у тоталітарній державі здійснювався вплив на свідомість індивіда. За незначний період демократичної розбудови України налаштованість на маніпулятивний вплив залишилася, однак вона охоплює не все суспільства, а лише окремі групи населення. Водночас з'являються нові технології з новими політичними міфами, які вже охопили значний прошарок суспільної свідомості.

Підсумовуючи зазначене, зауважимо, що політична свідомість українського суспільства поєднує і нові, і старі елементами впливу. Водночас у ній відсутня ідея єднання Сходу та Заходу, а є лише зацікавленість електоральних гравців, які успішно маніпулюють свідомістю. Сподіваємося, що в майбутньому на політичній арені нашої держави з'являться справжні державні діячі, а не маніпулятори свідомістю.

Література

1. Бобнева М. И. Социальные нормы и регуляция социального поведения.
2. Заздравнова М. Ідеологія в еволюційному соціумі. Автореф. дис. д-ра філос. наук. – Х., 2002
3. Евтушенко Е. Политика – дело всех. – АПН,1990
4. Кольєв А. Політична міфологія: реалізація соціального досвіду //Дзеркало тижня. – 2004. – Січень.
5. Леві-Строс К. Структурна антропологія. – К., 1997. – 386 с.
6. Лебон Г. Психология народов и масс. – СПб., 1995. – 313 с.
7. Ленин В. И. ПСС. – Т. 35.
8. Ленін В. І. Невідомі документи (лист в Пензу В. Кураєву, Е.Бош, А. Мінкіну).
9. Макинтайр Е. Після чесноти: Дослідження з теорії моралі. – К., 2002.
10. Міщенко М. Д. Ідеологія, соціальна міфологія та соціальні прцеси в українському суспільств. – К.,1998. – 101с.
11. Мищенко М. Миф XXI века. Создание российской национальной мифологии // Веб-сайт "Украинской правды".
12. Остров. – 2007. – № 21.
13. Попович М. Міфологія в суспільній свідомості посткомуністичної України // Дух і Літера. – 1998. – № 3–4.
14. Стеблин-Каменский М. Миф. – Л., 1976
15. Чемшит А. Л. Государственная власть и политическое участие. – К., 2004. – 528 с.
16. Цуладзе А. Политические манипуляции или покорение толпы. – М., 1999. – 142 с.
17. Шиллер Г. Манипуляторы сознанием. – М.: Мысль, 1980. – 324 с.

Оксана Дмитренко
викладач Національного педагогічного
університету ім. М.П. Драгоманова

ГРОМАДСЬКА ДУМКА ЯК ВИРАЖЕННЯ СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНОГО СТЕРЕОТИПУ

Громадська думка є тим суспільним феноменом, який сьогодні досліджується спеціалістами фактично всіх напрямів гуманітарних знань. Важливими у вивченні природи громадської думки є чинники, що сприяють формуванню думки в свідомості як кожної людини, так і окремої соціальної верстви. Серед великої кількості таких чинників достатньо вагомими є стереотипи.

Люди рідко замислюються над тим, що їх бачення світу, мислення, погляди багато в чому залежать від певного набору стереотипів. Проте спеціалісти з паблік-рилейшнз (PR) досить активно цікавляться і вивчають стереотипи, використання яких дає їм можливість ефективно впливати та маніпулювати масовою свідомістю і громадською думкою. Актуальність нашого дослідження полягає:

– в розширенні знань про природу і чинники формування громадської думки;

– у висвітленні способів використання стереотипів PR-службами з метою впливу на масову свідомість і громадську думку.

У статті автор спирається на праці відомих американських дослідників У. Ліппмана (“Громадська думка”) та Дж. Цаллера (“Походження і природа громадської думки”), а також розробки сучасних зарубіжних та вітчизняних вчених, зокрема Л. Войтасіка, Т. Мадржицького, Д.Ольшанського, Г. Почепцова, М. Варія та ін.

Мета дослідження – з’ясувати аспекти сучасного розуміння стереотипу, розглянути сутність громадської думки як вираження соціально-політичного стереотипу, дослідити прийоми використання стереотипів у PR-технологіях, виділити негативні риси стереотипного мислення та акцентувати увагу на механізмах захисту від маніпулювання.

Вивчаючи середнього американця, У. Ліппман дійшов висновку, що в його житті велику роль відіграють соціально-психологічні стереотипи. Дослідник описує цікавий експеримент, проведений на Конгресі психологів у Геттінгені. Недалеко від місця, де засідав Конгрес, проходило свято з балом-маскарадом. Раптом двері відчинились, і до зали засідань увірвався клоун, а за ним – розлючений негр із револьвером у руці. Вони зійшлись на середині зали, почалась бійка. Клоун упав, негр схилився над ним та вистрелив, а потім обидва кинулись із зали. Весь інцидент тривав не більше двадцяти секунд.

Голова звернувся до присутніх і попросив негайно написати коротке повідомлення про побачене, так як, очевидно, буде проводиться розслідування цієї події. До президії надійшло сорок записок. Тільки в одній було допущено менш ніж 20% помилок в описі основних фактів. Чотирнадцять містили 20–40% помилок; дванадцять – 40–50%, а ще тринадцять – більше 50%. Більше того, в двадцяти чотирьох записках 10% деталей було вигадано. Десять звітів відтворювали неправдиву картину, ще шість – достатньо правдиву. Коротше кажучи четверту частину описів визнали не дійсними.

Більшість з сорока досвідчених спостерігачів, що добросовісно написали звіт про подію, яка відбулась у них на очах, бачили не те, що сталося насправді. Як зазначає, дослідник, свідки інциденту бачили власне стереотипне уявлення про бійку. Усі вони не раз у житті зіткалися з образами подібних сутичок, і саме ці образи промайнули у них перед очима під час

© Дмитренко О., 2007

інциденту [5, 98–99]. Отже, стереотипи про більшість речей формуються ще до того, як людина безпосередньо зіштовхується з ними. Вони представляють собою впорядковану, більш або менш несуперечливу картину світу. В ній зручно розташувалися людські звички, смаки, здібності, задоволення та надії. Стереотипи маркірують об'єкти або як знайомі, або як загадкові і незвичайні, поглиблюючи відмінність за цим параметром: те, що злегка знайоме, видається як дуже близьке, а трохи дивне – як абсолютно стороннє [5, 104]. "Стереотипна картина світу, – зазначає Ліппман, – може бути неповною, проте це картина можливого світу, до якої ми пристосувалися. Ми відчуваємо себе в цьому світі як вдома. Тому недивно, що будь-які зміни стереотипів сприймаються як атака на основи світобудови" [5, 108]. І далі: "Стереотип так послідовно і авторитетно передається із покоління в покоління, що здається є присутнім в фізіології індивіда" [5, 107].

Сучасне визначення стереотипу дещо відрізняється від класичного визначення У. Ліппмана. Т. Мадржицький описує такі риси стереотипу:

– стереотипи є неправильними узагальненнями – занадто широкими, перебільшеними або спрощеними;

– стереотипи є переконаннями, однаковими для певної групи людей, вони зазвичай пов'язані з уявленнями про соціально-психологічні або антропологічні характеристики інших суспільних груп;

– стереотипи, будучи системою переконань і установок, прийнятих упереджено, не формуються через соціальний досвід;

– стереотипи передаються за допомогою мови;

– стереотипи відносно стійкі і важко піддаються змінам.

На основі цих характеристик стереотип можна визначити як "розповсюджені за допомогою мови або образу в певних соціальних групах стійкі уявлення про факти дійсності, що призводять до надто спрощених і перебільшених оцінок та суджень з боку індивідів" [2, 119].

Найбільш об'ємним за змістом, на думку автора, є визначення стереотипу, яке пропонує російський дослідник Д. Ольшанський: „Змістовно стереотип можна визначити як постійно декларовані й нав'язувані людям стандартні і однорідні способи осмислення та підходи до соціально-політичних явищ, об'єктів і проблем, як суспільно-політичні канони та „істинні" норми, цінності і еталонні зразки політичної поведінки, постійно повторювані й використовувані політичною елітою, підтримувані й розповсюджувані масовими інформаційно-пропагандистськими засобами, підкріплювані каральними органами з метою утримання основної маси членів суспільства в однаковому нормативно-слухняному стані" [4, 85]

Що ж до суті політичного стереотипу, то це – спрощене, схематизоване, аксіоматичне й емоційно забарвлене уявлення про той чи інший суб'єкт політики, соціальне чи політичне явище [5, 339].

Розглядаючи генезис стереотипів, деякі дослідники стверджують, що постійною тенденцією мислення є створення конкретних образів абстрактної дійсності. Іноді таку тенденцію називають реіфікацією, що означає трактування абстрактних розумових конструкцій як речей. У разі, коли ця тенденція призводить до закріплення в свідомості деякої соціальної групи подібних конкретних образів, останні знаходять "втілення" у вигляді певних апріорних шаблонів сприйняття та судження. Так реіфікація стає джерелом стереотипів.

Іншим джерелом стереотипів, за тією ж концепцією, є природна схильність людей до "спрощеного мислення", незалежно від суспільства до якого вони належать. Автор концепції стверджує, що уявлення, які виникають в наших головах, є спрощенням дійсності. Звідси випливає, що будь-які спроби розглядати речі як окремі цілісності, а не як узагальнені типи, виявляються ускладненими, а за великої динаміки подій – навіть неможливими. Сучасна людина через постійно зростаюче коло явищ, що належать до її сприйняття, застосовує дедалі

більшу кількість таких спрощень. У суспільстві, де сукупність соціальних відносин і взаємодій проста і нескладна, такі спрощення можуть достатньо правильно відображати дійсність. У сучасних же суспільствах, що характеризуються значною складністю основних зв'язків, існують відмінності між простими, буденними уявленнями і об'єктивною дійсністю, що дедалі поглиблюються [8, 120].

З цих джерел виникають стереотипи, що виступають умовними ярликами, які потім наклеюються на людей та явища. Так, в американській психологічній літературі описано типове уявлення німців про англійців. Середній німець уявляє середнього англійця високим, худим, бездоганно одягненим, у костюмі та капелюсі, у штиблетах і пенсне, з короткою люлькою в зубах. З точки зору моралі, середній англієць уявляється німцю лицеміром, що не відчуває докорів сумління, людиною, яка завжди виходить переможцем з різного роду конфліктних ситуацій; його некомпетентність в справах урівноважується таємничістю та сумнівними дипломатичними трюками [2, 119]. Водночас образ англійця в очах поляка чи американця зовсім інший. В його основу покладено те, що поляк чи американець хотіли б бачити в англійці, і це спотворює образ останнього.

На початку 70-х років XX ст. елітний журнал американських економістів і бізнесменів "Гарвард бізнес ревю" показав своїм читачам, наскільки сильні в них расові стереотипи. На обкладинці журналу була розміщена дивна картинка, в яку редакція просила ретельно вдивитися. На картинці був зображений салон автобуса, в якому сперечалися двоє – білий та негр. У одного в руці була небезпечна бритва. Місяця через три картинку надрукували знову, але з єдиною зміною – бритви не було. Редакція попросила читачів провести над собою експеримент: не відшукуючи старий номер журналу, пригадати, у кого з учасників сварки була в руках бритва. Потім були опубліковані вражаючі результати: більшість читачів (майже виключно білі) вважали, що бритва була в руках негра. На справді ж – у білого. Стереотип виявився сильнішим за пам'ять [8, 260].

Отже, одні й ті ж самі події, факти або інформація можуть по-різному сприйматися людьми. Стереотипи суттєво впливають на сприйняття інформації тими людьми, що володіють нею. Відповідно до свого бачення ситуації, розуміння інформації люди висловлюють власні думки. Як зазначає У. Ліппман: "Загальноприйнята теорія вважає, що громадська думка представляє собою моральну оцінку фактів. Насправді ж, за сучасного стану освіти громадська думка – це передусім моралізована і кодифікована версія фактів. У центрі наших кодів лежать стереотипи. Саме вони здебільшого визначають, які групи фактів ми бачимо і в якому ракурсі ми будемо їх сприймати [7, 314]. Англійський дослідник Дж. Цаллер, вивчаючи походження і природу громадської думки, зазначав, що стереотипи відіграють, фактично, головну роль у формуванні громадської думки. "Визначені культурою та підтримані елітою, стереотипи можуть відігравати вирішальну роль у формуванні суспільного розуміння подій, що знаходяться поза досяжністю, поза видом, поза розумінням" [9, 42].

Одним із найважливіших завдань PR є управління громадською думкою. Оскільки, як було доведено вище, висловлена громадська думка є проявом соціально-політичних стереотипів, то для управління громадською думкою необхідно володіти мистецтвом створення, руйнування або використання вже існуючих у свідомості людей стереотипів. "Найбільш витончені і найбільш розповсюджені механізми впливу – це ті, що створюють і підтримують репертуар стереотипів" [5, 104].

Стереотипи є важливим об'єктом психологічного впливу в ході виборчої кампанії. PR-мени добре розуміють, що за кожною групою стереотипів стоїть свій електорат. Уміле використання наявних у суспільстві стереотипів, а також прив'язування до них ідей, поглядів, думок свого кандидата чи партії дає великі шанси здобути перемогу на виборах.

Так, велика частина населення голосує за старою звичкою. Найчастіше – це люди старшого і середнього віку без вищої освіти, яким дуже важко виживати в нових умовах, а також ті, кому непогано жилося за радянської влади. Така частина електорату не зважується прийняти передвиборні чи виборні пропозиції з боку опозиційних кандидатів чи партій, якщо вони пропонують щось нове, невідоме, і голосує за "старі істини", "за добрі часи" та ін. На практиці, відтак, створюється досить стабільний електорат, який не сприймає нових лідерів та їхніх ідей, вірить у старі цінності та прагне жити по-старому. Той з політиків, хто відомий своїм минулим, пропонує адекватні стереотипам електорату цінності, має більше шансів перемогти. На сьогодні в Україні, такий електорат мають переважно комуністична та соціалістичні партії.

Ще деяка частина голосує керуючись страхом перед майбутнім. Стереотип "нехай буде так, як є, аби не було гірше" стає мотивом для голосування. Майбутнє – ситуація з багатьма невідомими, це зміна власних стереотипів, поглядів, стилю життя.

Девіз "краще вже не буде" є офіційним лейтмотивом виступів деяких кандидатів, які перебувають при владі. І коли чуєш такі твердження по кілька разів на день, мимоволі починаєш вірити, що так воно і є, справді, "краще вже не буде". Значить виборець має зробити висновок, що краще обрати кандидата, який нині перебуває при владі, принаймні, він уже відомий і передбачуваний на відміну від нового, котрий ще невідомо як буде діяти [1, 366].

М. Варій виділяє такі групи стереотипів, що нині домінують серед електорату:

1. Контрастно-порівняльні, пов'язані з уявленнями виборця про способи життя: „як раніше за комуністів", „як тепер за демократів", „як на Заході", „як має бути у нас". Як правило виборці голосують за політичні позиції кандидатів (партій), які найбільш точно відображають їхній стереотип бажаного способу життя.

2. Особисті якості кандидата (лідера партії), що найбільшою мірою відповідають уявленням виборців про ідеал майбутнього політика (керівника): „найрозумніший", „найчесніший", „найкращий професіонал", „найсильніша особистість".

3. Групово-партійні, що відповідають уявленням виборців про сильну команду однодумців, яка здатна охопити вертикальну й горизонтальну владу та зробити будь-що.

4. Стереотипи, в основі яких лежить протест проти всіх.

5. Ціннісно-орієнтаційні, орієнтовані на певні цінності: патріотизм, любов до Батьківщини, свободу, незалежність, сім'ю, релігію тощо[1, 366–367].

Наша країна за всіх часів була „багата" на різноманітні стереотипи – від етнічних до політичних. Формуванню стереотипів чимало сприяли політика, ідеологія, пропаганда, особливо мистецтво. Стереотипи дуже впливають на суспільний настрій і поведінку людей, і це використовується PR.

Стереотип представляє собою певний ярлик, що навішується на індивіда чи групу людей. Наприклад, "Сталін – диктатор", „кожен бізнесмен – мафіозі", „комуніст – ворог демократії", „кожен чиновник – хапуга", „хоче влади, щоб накрасти", „приватизація – прихватизація". В стереотипі ми отримуємо певну задану оцінку і відповідно до цього формуємо нібито власну думку. Для формування необхідної громадської думки політичні стереотипи найчастіше використовують у політичній рекламі під час виборчої кампанії. Наприклад, в рекламній кампанії 1996 р. Б. Єльцина були використані такі складені щодо комуністів та СРСР стереотипи і образи: порожні полиці магазинів, рівність у бідноті, СРСР – велика казарма, ГУЛАК та ін. Відповідно, в рекламних роликах демонструвалися картини нашого радянського минулого – ті ж самі порожні полиці, черги, грати та ін. Так вдалося реанімувати, здавалось вже, відмерлі стереотипи і створити агресивний, відштовхуючий імідж Г. Зюганову [10, 117].

При створенні негативного іміджу опоненту намагаються нав'язати невигідні для нього асоціації. У виборах мера Києва 1999 р. одна з сторін нав'язувала суспільній свідомості схо-

жість одного з кандидатів з Шариковим, використовуючи кадри з фільму "Собаче серце", і з Голохвастовим, спираючись на кадри з фільму "За двома зайцями" [6, 88].

Важливим для формування потрібної громадської думки є також руйнування вже існуючих стереотипів. Більшість людей звикли діяти за певними давно виробленими поведінковими алгоритмами на основі сформованих стереотипів. Зруйнувати стереотип, "вибити" людину із звичного алгоритму, активно замінити його та нав'язати інший алгоритм – значить здійснити вплив на людину і, можливо, трансформувати її поведінку. Руйнування стереотипів і заміна їх новими є складним процесом. Для цього мають здійснюватися масові цілеспрямовані заходи, у тому числі ті, які можуть викликати стрес, що може стати початком зміни відповідного стереотипу.

Під час президентської виборчої кампанії 1996 р. в свідомості населення Росії був сформований жорсткий стереотип: "Голосуй – або програєш!", пов'язаний з Б. Єльциним. На певному етапі кампанії його вдалося зруйнувати: за домовленістю з телекомпанією зразу ж після рекламного кліпу "Голосуй – або програєш!" з'являлася фотографія іншого кандидата (М. Шаккума) і йшов текст: "Мартін Шаккум – кандидат в президенти Росії". Ця фраза звучала як підпис після цитати – у даному випадку єльцинського слогана. Рейтинги М. Шаккума пішли вгору, однак вже через декілька днів зусиллями єльцинського штабу телебачення відмовилося продовжувати контракт з винахідливим кандидатом [4, 548–549].

Роль стереотипів і позитивна, і негативна. Інформація, що надходить до широкого загалу ніколи не представляє всю повноту подій і процесів, які мають місце в світі. Інформація – стереотипний образ того, що відбувається. Як зазначає Дж. Цаллер, громадськість сама вимагає тематизованого (одним словом, стереотипного) подання новин. Отже, стереотипи є достатньо „економічними" для свідомості і поведінки, вони сприяють скороченню процесів пізнання і розуміння, швидкому прийняттю рішень.

З іншого боку, там, де є стереотипи, можна обійтися без аналізу, без осмислення, необхідності зрозуміти суть явищ тощо. Головна небезпека стереотипів полягає в тому, що вони відвертають людей від логіки здорового глузду і роблять їх не критичними до сприйняття інформації, а отже, легко керованими [1, 368]. Ще одна небезпека стереотипного мислення полягає в баченні процесів і подій лише з власної точки зору. Людям важко зрозуміти і погодитись з думками інших, якщо вони не відповідають їхнім поглядам або протилежні їм. З цього приводу У. Ліппман влучно зазначив, що "якщо ми звикли визнавати, що наша думка є лише частковим досвідом, який ми розглядаємо крізь призму своїх же стереотипів, – тільки тоді ми можемо бути толерантними щодо нашого опонента. Якщо в нас немає такої звички, то ми віримо в абсолютність нашого сприйняття, а тому – в ненадійність і зраду будь-кого, хто думає інакше" [5, 134].

Виділення негативних рис стереотипного мислення є важливим для зменшення маніпулювання масовою свідомістю і громадською думкою. Затверділість, закостенілість поглядів, неспроможність побачити проблему з іншого боку та зрозуміти людей з протилежною точкою зору призводить до спрощеного, некритичного мислення. Такий стан речей дає змогу використовувати спеціалістам із PR-технологій суспільні стереотипи для досягнення поставленої мети у політичних та виборчих процесах.

Отже, стереотипи є невід'ємною частиною людської свідомості, djyb суттєво впливають на сприйняття і розуміння суспільно-політичної інформації. Стереотипи є тим важливим чинником, який визначає *що* і *як* ми сприймаємо (не сприймаємо), а отже, які думки висловлюємо. Використання вже існуючих, формування або руйнування стереотипів є одним із найважливіших завдань PR для здійснення впливу на масову свідомість і громадську думку. Усвідомлення і розуміння людьми негативного значення стереотипного мислення дає можливість зменшити маніпулювання масовою свідомістю і громадською думкою з боку PR-служб.

Саме тому в перспективі автор бачить потребу досліджувати трансформації суспільно-політичних стереотипів в Україні, що дасть можливість робити короткострокові та довгострокові прогнози щодо ставлення населення до поточних та перспективних політичних явищ та процесів.

Література

1. Варій М.Й. Політико-психологічні передвиборні та виборчі технології: Навчально-методичний посібник. – К.: Ельга, Ніка-Центр, 2003. – 400 с.
2. Войтасик Л. Психология политической пропаганды. – М., 1981. – 278 с.
3. Липпман У. Общественное мнение. – М., 2004. – 344 с.
4. Ольшанский Д.В. Политическая психология. – СПб: Питер, 2002. – 576 с.
5. Політичний енциклопедичний словник.– К.: Генеза, 1997. – 400 с.
6. Почепцов Г.Г. Пропаганда и контрпропаганда. – М.: Центр, 2004. – 256 с.
7. Шампань П. Делать мнение: новая политическая игра. – М.,1997. – 317 с.
8. Шейнов В.П. Психология власти.– М.: Ось-89, 2003. – 528 с.
9. Цаллер Дж. Происхождение и природа общественного мнения. – М., 2004. – 599 с.
10. Цуладзе А.М. Политические манипуляции или покорение толпы. – М. –1999. – 144 с.

Наталія Валеріївна Рєпіна
аспірантка Київського національного
університету культури і мистецтв

ОСОБЛИВОСТІ СИМВОЛУ В ПОЛІТИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

Поява в Україні політичного ринку порушила питання про шляхи і методи формування ефективного іміджу суб'єктів політичного процесу, таких як політичні лідери і політичні партії. В цьому контексті особливої актуальності набуває використання політичної символіки, з'ясування особливості партійної політичної риторики. Відомо, що ефективний імідж політичної партії і політичного лідера поряд з політичною культурою і вдалою символікою є важливим фактором залучення голосів виборців, відтак – запорукою перемоги на виборах.

Нині потребує теоретичного осмислення місце і роль символів у політиці, оскільки домінують різного роду описання, численні приклади різних ситуацій, де символ постає вагомим політичним явищем.

Говорячи про символ, треба, по-перше, зазначити, що слово "символ" походить від грецької – кидання, метання декількома особами чого-небудь; знак, розпізнавальна прикмета. В античності символ означав спеціально недбало ломану половину черепка, яку при розлученні залишали собі, а другу віддавали партнерові. Зміст символу, відповідно до грецького визначення, – бути розділенням єдиного та з'єднанням подвійності [10, 449–455].

Символ – це співвідношення чуттєвого та надчуттєвого, він зводить воєдино, слугуючи вираженню глибинного змісту об'єднаних сторін, одного через інше. Багатозмістовна структура символу спонукає до повноти охоплення світу, а також до активної внутрішньої роботи сприймаючого. Структура символу ніколи не може бути даною остаточно, вона може бути лише заданою. Тому вона не піддається процедурі пояснення, але має бути описана. Символ – це образ, узятий в аспекті своєї знаковості, він є знак, наділений всією органічністю і невичерпністю багатозначного образу. Предметний образ і глибинний зміст виступають в структурі символу як два полюси, немислимі один без одного. Символ не можна дешифрувати

© Рєпіна Н. В., 2007

простим зусиллям, він невід'ємний від структурного образа, не існує як певна раціональна формула, яку можна "втілити" в образ, а потім витягти з нього. Чим змістовніший символ, тим більше він багатозначущий. Саме структура символу направлена на те, щоб дати через кожне часткове буття цілісний образ світу [12, 986].

Досліджуючи античну філософію, науковці дійшли до спільної думки, що у витоків суспільної свідомості була міфологія як "ідеологія" родового й рабовласницького устрою. Ф. Кессиді стверджував, що становлення науки та філософії як сукупності деякої єдиної і неподільної форми теоретичного освоєння світу виражається формулою "від міфу до логосу", або, більш розгорнуто, "від міфологічних уявлень до теоретичного мислення" [4, 302].

У період становлення філософії міф ще панує у свідомості людей. Однак вже у давньогрецькому епосі Гомера і "Теогоніях" Гесіода спостерігається його певна систематизація і переосмислення.

Вчені припускають, що зародження міфу відбувалося в умовах первіснообщинного ладу. Неподільний стихійний колективізм, втілений у міфі, породжує перенесення на всю дійсність безпосередньо наданих людині, природних відносин родової общини, і вже в такому контексті міф постає як опис деякої сукупності фантастичних істот, пов'язаних кровнородинними зв'язками. Природньо-космічні, соціальні, виробничі функції розподілені між цими міфічними істотами. При цьому міфічна оповідь сприймається суб'єктом як правда, якою б далекою від реальності вона не виглядала. Міф для суб'єкта постає як реальний світ, і він може бути набагато реальнішим, ніж світ справжній, водночас як світ невідомий, відчужений від повсякденного світу. Цей світ одночасно може бути казковим і реальним, звичайним і надзвичайним. Л. Леві-Брюль, досліджуючи роль і значення міфу в первісному суспільстві, стверджує, що головна його функція – це регуляція суспільного життя в його емпіричному розмаїтті, і він виступає тут як саме життя, де злилися воєдино виробничі, соціальні, ідеологічні і навіть фізіологічні аспекти [5, 66]. Інакше кажучи, міфологія – це форма практично-духовного освоєння світу. Саме тому вона "долає, підкоряє і перетворює сили природи в уяві та за допомогою уяви, вона зникає, як наслідок, разом з появою дійсного панування над цими силами природи" [6, 47].

На ранній стадії культурно-історичного розвитку людства міф містить в собі певні можливості. Для нього характерні символізм, алегоризм, узагальнення. Відкривається можливість постання з міфу інших форм суспільної свідомості, таких як релігія, мистецтво, філософія. Релігія, в свою чергу, пов'язана з символічною стороною міфу, мистецтво – з алегорією, філософія – з узагальненням.

Представник іонійської філософії Геракліт стверджував, що початком всього – був "вічно живий вогонь" і "логос". Вогонь символізував у філософа побудову світового цілого, а логос – внутрішню закономірність світового процесу [1, 55].

Божественний закон як джерело людського закону визначається як *логос, розум, природа.* Вогонь, поєднаний з логосом, був, на думку філософа, яскравим символом потоку або процесом. "Хоча цей логос існує вічно, недосяжний він розумінню людей ні перш, як вони його почули, ні коли почують вперше. Бо все здійснюється по цьому логосові, а вони уподібнюються неукам, коли приступають до таких слів і до таких справ, які я викладаю, поділяючи по природі та роз'яснюючи по суті. Від інших же людей приховане те, що вони роблять наяву, так само, як вони забувають те, що коїться з ними уві сні" [1, 53]. Сенс вчення є у тому, що все у світі чиниться згідно з певним законом – логосом, і сам цей логос розкривається у словах і ділах, явищах, які чуттєво сприймаються й розкриваються розумом. Можна зробити висновок, логос Геракліта – це "розумне, хоча і не всім доступне слово природи", яка говорить з людиною. Отже, вогонь являється символом і принципом пояснення того, що речі здаються незмінними, хоча вони насправді плинні.

Платон сприймає думку Геракліта, що все існуюче постійно змінюється, є "вічно плинне", хоча цей потік характеризує лише навколишній світ. У ньому немає нічого постійного, спільного. А між тим істинне знання – це знання саме всезагального.

Філософ виходить з того, що першим мало виникнути те, що рухається саме по собі. Бо "якщо б всі речі водночас після свого виникнення залишилися б непорушними, як це наважується стверджувати більшість людей, який рух… мав би виникнути серед них першим? Зрозуміло, те, що рухається саме по собі" [7]. Філософ має на увазі душу або розум. Платон говорить, що душа править всім, що є на землі і на морі за допомогою своїх власних рухів, називаючи їх бажання, погляди, турбота, порада, правильне чи хибне судження, радість і страждання, відвага і страх, любов й ненависть. Звідси походить повторний рух тіл. Користуючись всім цим, душа, сприймаючи до того ж воістину вічний божественний розум, милує все і веде до істини і блаженства. Зустрівшись і зіштовхнувшись із нерозумінням, вона веде все у протилежному напрямку.

Розглядаючи проблему часу, осмислюючи його природу, Платон говорить, що час був створений богом разом із космосом. "Бо не було ні днів, ні ночей, ні місяців, ні років, доки не було народжене небо, але бог приготував для них народження лише тоді, коли небо було створене" [7]. Звідси – визначення часу як подібності до рухомої, рухливої і мінливої вічності. Мінливої і плинної, тому що першообраз є вічним, перебуває поза часом і може бути лише недосконало вираженим у тому, що рухається [7].

До проблеми символу зверталися і стоїки. В філософії стоїцизму логіка посідає головне місце. Вони вважали, що характерною рисою логіки є її звертання до мови – як до засобу вираження думок. Вони ділять логіку на діалектику, яка навчає правилам зв'язування висловлювань, і риторику – як науку про правила керування бесідою, тобто питаннями і відповідями на них. Віднесення обох цих дисциплін до логіки зумовлено, з точки зору стоїків, нерозривним зв'язком між думкою і словом. Оскільки вони навіть визначаються по-грецьки одним терміном – logos, тобто логіка повинна трактувати і те і інше [1, 269].

Оскільки стоїки не виключають з логіко-епістемологічної ситуації реальний об'єкт як джерело знань, одержуємо такий собі "трикутник відносин", який у XX ст. став основою емпіричної теорії значення. Згідно з якою символ (слово) символізує думку і істинним образом визначає об'єкт чи референт, тоді як думка адекватно співвідноситься з об'єктом [13, 11].

Проблема символу і раціональних форм постає і в неоплатонізмі. Так, Плотін протиставляє знаковій системі грецького алфавіту цілу і неподільну образність єгипетского ієрогліфа, тоді як Прокл вказує на неможливість зведення сенсу міфологічної символіки до логічного або моралістичного змісту. Псевдо-Діонісій Ареопагит поєднує християнство з неоплатонічним вченням про символ, який у нього починає виражати невидиму і таємничу сутність Бога й набуває аналогічної функції.

Філософські традиції античності, зокрема філософія Платона, дуже вплинули на українського філософа Г. Сковороду. Ідея про "двонатурність" світу проходить через всі філософські праці мислителя. У цьому розумінні сенс самопізнання полягає в осягненні істини, згідно з якою все в світі складається з двох протилежних натур: видимої і невидимої, зовнішньої і внутрішньої, тілесної і духовної, тварі та Бога [2, 89].

Значення цих двох натур неоднакове. Основою всіх речей, їх рушійною силою є саме невидима натура – Бог. Бог мислиться як начало світу. Він є таємний закон у тварях, він є невидимою натурою, що не підлягає тлінню. Бог, на думку Сковороди, являє собою розлитий в універсумі дух, космічний розум, добро і красу.

У творчості Сковороди символ займає вагоме місце. Це пов'язано з специфікою культури українського бароко. Український філософ говорить про символ як про світ, особливий світ реальності, в якому приховується потрібна людині істина. Це – світло, що вказує шлях

до осягнення істини. Символіка для Сковороди – це складова особливої мови спілкування з олюдненим, засвоєним почуттями і розумом світом. За допомогою символів він веде діалог із власним сумлінням на шляху пошуку правди і добра, шляху до людського щастя. Для нього світ це основа, яка складається з двох натур і вченням про три світи. Все існуюче, на думку Сковороди, поділяється на три специфічні види буття, чи "світи" – великий (макрокосмос), малий (мікрокосмос) і символічний (Біблія) [2, 91]. Вчення філософа спирається на давню традицію, що бере свій початок ще з ідеї античних мислителів про єдність людини з всесвітньо-космічною субстанцією, згідно з якою людина розглядається як малий світ, мікрокосмос відбиває в собі менш досконалі форми, всі особливості, притаманні лише макрокосмосу [2, 91].

На відміну від своїх попередників, Сковорода виокремлює Біблію в інший світ, набагато ширший для пізнання, в якому сутнісний вияв надприродної реальності, що утворює символічний світ, йде через можливе осягнення невидимої натури (Бога) [2, 91]. Концепція двох натур поширюється і на розуміння мікрокосмосу. Не лише у великому світі, а й в малому світі, в людині є два єства: тіло людське і тіло духовне, таємне, приховане, вічне [2, 92].

Говорячи про символ, треба пригадати, ще одного православного філософа о. Павла Флоренського, який говорив про мову символів як про божественну мову. "Мова божественна звертається з початку до всіх людей і відкриває їм співіснування Бога; символіка – мова усіх народів, як релігія – здобуток кожної сім'ї" [11].

Згадуючи про символ, ми плавно переходимо до його знаків. Так перші символічні знаки на території України з'являються в період родоплемінного устрою в східних слов'ян. Найбільш розповсюдженими зображеннями на той час були хрести, квадрати, ромби, які виступали першими символами роду. Така символіка зумовлювалась тим, що кожний рід первісних людей обожествляв себе з символами влади. Через деякий час символи влади (родовий герб, особиста корогва) відбивають ідею персональної зверхності можновладця над своїми васалами. З часом така символіка поступається місцем територіально-династичним знакам, що втілювали в собі засади єдності та окремішності регіональної спільноти: корогви, герби земель, міст, тощо [3, 106].

На сьогоднішній день деякі знаки-символи вже не відображають сучасне поняття національної чи державної символіки і не можуть бути адекватно використані. Проте декілька символів, які уособлюють нашу державу, все ж є – тризуб і прапор. Звертаючись до історії, треба сказати, що тризуб знаходять на території України дуже часто. Він, на думку вчених, мав символічне значення для слов'янських племен. Одні науковці стверджують, що тризуб уособлює три природні стихії – повітря, воду й землю. Інші вважають, що тризуб – це обожнене рибальське знаряддя. Але напевно можна стверджувати, що тризуб символізує символ влади [3].

Другий національний символ України – синьо-жовте знамено.

Прапори як сигнальні засоби з'явилися ще в далекі античні часи. На них часто зображалися небесні світила, хрести та інші речі. На прапорах Русі часів язичництва зображалися фантастичні тварини й рослини. А після прийняття християнства – святі: архангел Михаїл, Георгій Побідоносець, Миколай Чудотворець та інші.

Львівський мовознавець М. Рогович висловив цікаву версію походження синього й жовтого кольорів. Він стверджував, що слово "хохол" – тюркського походження. Воно створене з двох самостійних слів: "хох", що значить синій, голубий, небесний, і "юлу" – жовтий, золотавий. Оце поєднання, на думку мовознавця, й створило слово "хохол", тобто синьо-жовтий. Якщо це справді так, то русичі ще до навали кочівників мали в своїх символах ті два кольори. І можливо, їх успадкувало Галицько-Волинське князівство [9, 7].

Прапорництво на Україні зазнає особливого розквіту з виникненням Запорозької Січі. Кожен полк, сотня має свій стяг. Часто на Січі зустрічається синьо-жовтий прапор. Про це свідчить і картина російського художника Іллі Рєпіна "Запорожці пишуть листа турецькому султанові", де чітко можна побачити поміж інших знамен і синьо-жовтий прапор.

Зі зруйнуванням Січі та ліквідації Гетьманщини зникає і синьо-жовте знамено. І тільки у березні 1918 р. на засіданні Центральної Ради в Києві ухвалено закон про державний прапор Української Народної Республіки. Щоправда, спершу він був жовто-блакитним, а згодом став блакитно-жовтим, що символізує чисте небо і житнє поле, тобто мир [9, 7].

У кожного європейського народу поява символу хоча і відзначається певною своєрідністю, проте підлягає спільним закономірностям, властивим історичному процесу. В наш час спостерігається підвищений інтерес до історичної символіки.

Продовжуючи тему символів, треба наголосити, що основне завдання політичних символів – пробуджувати певні почуття й спонукати до дії. До головних символічних знакових систем політичного процесу належить: мовна символіка (політична риторика, документи, лозунги, формули політичної мови); зображальна символіка (плакат, картина політичного характеру, карикатура, політичний портрет, літературний твір, театральна п'єса, кінофільм, музичний твір, гімн) [8, 605].

Роль політичної символіки у формуванні ефективного іміджу політичної партії за значимістю поступається, мабуть, лише іміджу лідера. Саме тому вдала символіка певної політичної партії повинна відображати і знаходити адекватне образне втілення, оскільки це останнє спричиняє сильний емоційний вплив на підсвідомість особистості, програмуючи його певним чином.

Політична культура впливає на політичну ідеологію, тому що політика, а звідси і політична культура, як сфера взаємодій інтересів, не можлива без ідеології. Проблему політичної ідеології як компонента політичної культури необхідно розглядати в площині зв'язку теорії і практики становлення громадського суспільства, тому що ідеологія завжди є відображенням інтересів певних соціальних і політичних груп.

Маючи у своєму потенціалі управлінське начало, політична культура, як культура управління, присутня в будь-якій діяльності. Доречно буде сказати, що культура суспільства і політична культура особливо базується на світосприйнятті, її серцевиною є ідеологічне ядро, світоглядна домінанта. Політична культура засвідчує рівень культури політики, і наскільки культура знаходить своє відображення в політиці.

Необхідно підкреслити, що взаємозв'язок соціально-політичних і економічних завдань, а також завдань духовного розвитку членів суспільства порушують проблему виховання людини як цілісної особистості. А ми знаємо, що політична культура – це певна система символів, що культура разом із символом, являються механізмами формування особистості, разом вони можуть вирішити завдання її універсального розвитку лише в тому разі, якщо будуть сприймати особистість насамперед як істоту політичну. Взагалі, основна мета політичної діяльності – вдосконалення соціально-політичних відносин, а культура у цій діяльності повинна виступати осередком змін не тільки політичних відносин, а й особистості. А це вимагає формування як загальної, так і політичної культури особистості. Відтак політична культура разом із символом реалізує вираження інтересів і виявляє себе у всіх ланках людської діяльності. Взагалі, з її недоліками і пов'язані негативні явища у минулому, а з її високим рівнем – є надія на краще в майбутнє.

Ще однією складовою політичної культури є політичні цінності. Під цінностями розуміють деякий духовний зміст, що складається з особливої концентрації почуттів і думок, втілених у відповідні образи, символи. Система цінностей, на нашу думку, є внутрішнім стрижнем культури, об'єднуючим початком усіх ланок духовного виробництва, форм суспільного буття. Політична культура – це насамперед формування людини як громадянина суспільства. Громадянство надає цілісність політичному буттю людини, органічно об'єднує загальнопізнавальну діяльність з діяльністю суспільно-творчою.

Вагомий вплив на формування політичної культури здійснюють засоби масової інформації. Вони виконують організаційну, пропагандистську, просвітницьку тощо функції. При

цьому засоби масової інформації (залежно від політичної чи моральної позиції) можуть об'єднати суспільство чи навпаки розколоти його, стати дестабілізатором політичного процесу. Вони виконують роль посередника між владою і суспільством. Виконуючи ці функції, ЗМІ повинні дотримуватися своєї головної функції – об'єктивно і виважено інформувати суспільство. Мета ця під силу тільки тим суб'єктам, які оволоділи політичною культурою. Отже, треба сказати, що формування політичної культури в Україні – це запорука успішної реалізації соціально-економічного розвитку країни і демократизації суспільства, в якому головна роль належить особистості.

І насамкінець. Символ відкриває безмежний простір для фантазії, яка спонукає бачити за міфологічним іменем та образом особливий позамежний сенс та особливу реальність. Все це доводить, що символ може бути інформаційною комунікацією між владою і громадянином. Він може бути присутній в будь-якому політичному дійстві, і питання лише в тому, які цілі переслідуватиме організатор комунікації, пробуджуючи ті чи інші масові емоціональні почуття, а також в орієнтації прагматичного мотиву.

Література

1. Богомолов А. С. Античная философия. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1985.
2. Горський В.С. Історія української філософі. – К., 1996.
3. Клейноди України (з історії державної і національної символіки). – М., 1981.
4. Кессиді Ф.Х. Від міфу до логосу. – М., 1972.
5. Леві-Брюль Л. Первісне мислення. – М., 1930.
6. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. – Т. 46. – Ч. 1.
7. Платон. Сочинения: В 3 т. – М., 1968–1973.
8. Політологічний енциклопедичний словник / Упорядник В.П. Горбатенко. – К.: Ґенеза, 2004.
9. Слабошпицький М.Ф. З голосу нашої Кліо. – К.: Махаон, 2003. – 224 с.
10. Современный философский словарь / Под ред. В. Кемерова. – М., 1996.
11. Флоренський П. Ім'я. – М., 2000.
12. Філософський енциклопедичний словник. – М., 1989.
13. Ogden C. A., Richards I. A. The Meaning of Meaning. – London, 1930.

Наталія Георгіївна Завітневич
аспірантка Київського національного
університету ім. Тараса Шевченка

ДЕРЖАВНЕ РЕГУЛЮВАННЯ ПРОБЛЕМ УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКИХ МІГРАЦІЙНИХ ВІДНОСИН

Глобальні переміщення населення, що відбуваються у світі, впливають на міграційну ситуацію в країнах, залучених до цих процесів. Через своє геополітичне становище Україна останнім часом дедалі більше залучається до всесвітніх міграційних процесів. З набуттям незалежності, демократизацією суспільного життя в нашій державі були усунені обмеження щодо реалізації права людини на вільне пересування і вибір місця проживання. Тому нова для незалежної України проблема міграції населення становить в наш час неабиякий інтерес як для науковців, так і для пересічних громадян.

У найбільш концентрованій формі результати досліджень теоретичних проблем міграції, зокрема питань трудової міграції, оприлюднені в працях вітчизняних вчених Ю.Римаренка

© Завітневич Н. Г., 2007

[6], Я. Кондратьєва, В. Олефіра [3] та ін. Остання прижиттєва праця вітчизняного науковця Ю. Римаренка «Нелегальна міграція та торгівля жінками у міжнародно-правовому контексті» представляє собою ґрунтовний науково-практичний та документально-джерельний комплекс, в якому автор вперше в країнах СНД та європейській практиці дослідив актуальні проблеми запобігання нелегальній міграції, міжнародно-правові інструменти попередження цих небезпечних явищ та вивчив досвід світового співтовариства та окремих країн у цьому плані.

Серед наукових праць, присвячених проблемам міграції, що з'явилися останніми роками, безперечний науковий інтерес становлять праці С. Пирожкова, Малиновської Е., Хомри А. [7], Е. М. Лібанової, О. В. Позняка [2]. Автори розглядають теоретичні та практичні проблеми трудової міграції, дані державної статистики та спеціального вибіркового дослідження трудових мігрантів в контексті загальної соціально-демографічної та демо-економічної ситуації. Дослідниками запропоновано концептуальні основи нової міграційної політики України, проаналізовано сучасний стан статистичного обліку міграційних процесів, запропоновано заходи з його самовдосконалення.

У контексті прикордоння, як зони переплетіння культур, діалогу держав та символу межі, неабиякий інтерес для дослідників, науковців та політологів представляють відносини двох сусідів – України та Польщі, в розрізі їх обміну міграційними потоками, особливо в наш час, та безпосередній вплив цих процесів на формування міждержавних стосунків. Метою даної статті є дослідити стан державного регулювання в сфері міграційного обміну України та Польщі, простежити, яким чином відбувається вирішення проблем міграції, захисту прав та інтересів громадян України, які виїжджають в РП з метою працевлаштування, а також їх порушення.

На сьогодні у сфері міграції, громадянства, біженців в Україні діють: Конституція України, низка законів України, до основних з яких можна віднести: „Про правовий статус іноземців та осіб без громадянства", „Про біженців", „Про громадянство України", „Про свободу пересування і вільний вибір місця проживання в Україні", „Про імміграцію", а також низка актів Президента України, Кабінету Міністрів України, відомчих нормативно-правових актів, спрямованих на врегулювання окремих питань у зазначених сферах.

Державними органами, які займаються вирішенням проблем міграції, громадянства, біженців у межах визначеної законодавством компетенції, є: Державний комітет України у справах національностей та міграції, Міністерство внутрішніх справ, Міністерство праці та соціальної політики, Міністерство юстиції, Адміністрація Державної прикордонної служби, а також цілий ряд міністерств та відомств, які в певних межах займається вирішенням окремих питань. На кінець 2004 р., за різними джерелами, за кордоном перебувало понад 3 млн громадян України, з них у Польщі – понад 400 тис. (за рік українсько-польський кордон перетинають близько 6 млн). З усієї кількості громадян України за кордоном легалізовано владою країн перебування близько 500 тис., решта – на нелегальному становищі [9, 306]. Вік значної частини українців, що линуть в Польщу, – молодше 30 років. Це студенти, молоді спеціалісти інженерно-технічного профілю, управлінці, робітники культури. Особливе занепокоєння громадськості викликає щорічний відтік висококваліфікованих програмістів, медиків, а також науковців.

Особливістю сучасної української міграції в Польщу є дві характерні ознаки: трудова та етнічна. Якщо в перші роки незалежності переважала остання, то сьогодні держава стикається з неконтрольованим від'їздом українських громадян на заробітки. Нерегламентована трудова міграція свідчить про нездатність забезпечити власних громадян робочими місцями. Подібна ситуація, крім того, веде до посилення напруженості в українсько-польських міждержавних відносинах, а також підриває економічний потенціал країни, оскільки втрачаються не тільки висококваліфіковані кадри, але й можливість поповнити бюджет валютними надходженнями від організованої трудової міграції.

Переважна частина трудових мігрантів України виїжджає до РП на сезонні чи постійні заробітки, що практично є основним джерелом як їхнього існування, так і їхніх родин. Ці працівники зайняті у тих сферах, що через низьку платню або важкі умови праці є непривабливими для місцевого населення. За умови, що трудові мігранти приїжджають не на постійне місце проживання, а на заробітки, це значно скорочує витрати на їхнє соціальне облаштування. Переважна більшість наших співвітчизників працює, зокрема, поза правовим полем. Водночас польські роботодавці, як правило, не зацікавлені в оформленні дозволу на працевлаштування українських працівників, особливо некваліфікованих, зважаючи на пов'язані з цим значні матеріальні витрати. Адже легалізація іноземного працівника передбачає сплату роботодавцем спеціального внеску, розмір якого коливається залежно від кваліфікації робітника. Крім того, легалізація накладає додаткові зобов'язання на роботодавця, зокрема, щодо забезпечення мінімальної заробітної платні, соціального та медичного захисту, належних умов праці, а також позбавляє його переваг, які він має у разі працевлаштування «нелегалу»: можливість сплачувати нижчу заробітну платню, ніж польському громадянину, відсутність соціальних зобов'язань, гнучкість у звільненні та наймі на роботу тощо. За такої ситуації українським громадянам, щоб мати роботу, а отже, заробіток, нічого не залишається, як погоджуватися на запропоновані роботодавцем умови без жодних гарантій. Наслідком цього є численні порушення прав трудових мігрантів, зокрема порушення правил прийому на роботу, порушення умов праці, суттєва різниця в оплаті праці.

Серед актуальних проблем є проблема соціальної незахищеності громадян України на території Польщі. Ставши жертвами непередбачуваних ситуацій на території Польщі, вони потрапляють до лікарень не маючи ні страховки, ні коштів на лікування. На сьогодні громадяни України заборгували за перебування в польських лікарнях понад 500 тис. доларів США [11].

Проблему могло б розв'язати обов'язкове медичне страхування наших громадян при виїзді за кордон або підписання відповідної угоди. На сьогодні ж попередня така угода так і не продовжена, а нова — не підписана. Виходячи з реальної ситуації, треба наголосити, що підписання зазначеної угоди необхідне, в першу чергу, українській стороні. Завершення роботи по укладанню Угоди між Кабінетом Міністрів України та Урядом Республіки Польща про підтримку в галузі медичного страхування надасть можливість українським трудовим мігрантам придбати страхові поліси для непередбаченого лікування або надання невідкладної медичної допомоги.

Важливою складовою міждержавних українсько-польських міграційних процесів у контексті забезпечення прав трудових мігрантів є потреба вдосконалення процедур перетинання державного кордону України та РП. Спільний українсько-польський кордон, довжина якого становить 540,2 км, залишається однією з найскладніших та невідкладних для вирішення проблем в українсько-польських стосунках. На кордоні діють тільки 12 пунктів пропуску осіб, транспортних засобів та вантажів. Із низ – 6 автомобільних, 5 залізничних, 1 повітряний (Львів-аеро) [4, 110].

Недостатня кількість автомобільних пунктів пропуску на польсько-українському кордоні стримує розвиток економічних відносин між двома країнами, не дає змоги повною мірою використовувати унікальне геополітичне положення країн, ускладнює співпрацю як із країнами ЄС, так і з державами СНД, що заважає реально сприяти формуванню спільного європейського економічного простору. Тому разом із польськими партнерами при залученні коштів ЄС необхідно протягом кількох років досягти стандартів, які виправдали себе на польсько-німецькому кордоні.

27 липня 2004 р. на прикордонному переході Корчова–Краківець відбулися польсько-українські консультації, які стосувались правил перетину кордону та функціонування прикордонних переходів. Під час консультації комплексно переглянули питання, пов'язані з пере-

тином польсько-українського кордону, а також питання щодо реалізації Угоди між Урядом Польщі та Кабінетом Міністрів України про правила перетину кордону від 18 вересня 2003 р., стану та перспектив розвитку мережі переходів кордону, умов перетину кордону, запобігання та боротьбі з нелегальною міграцією та транскордонною злочинністю. Було визнано доцільним продовжувати заходи по синхронізації, спрощенню та скороченню митних та прикордонних процедур, а також забезпечити належну безпеку для всіх, хто подорожує. Підкреслено необхідність посилення співпраці, як на державному , так і на місцевому рівнях, органів, які відповідають за запобігання нелегальному перетину кордону осіб та контрабанді вантажів і товарів [4, 112]. Також було проведено оцінку функціонування 12-ти існуючих переходів кордону (6 дорожніх та 6 залізничних) між Польщею та Україною, а також їх подальшого розвитку відповідно до потреб, які виникають з актуальних тенденцій формування структури і напрямів двостороннього та транзитного перетину кордону особами та товарами [5, 59].

Серйозною проблемою для українських трудових мігрантів є також несприятливе законодавство України щодо банківських переказів. Зважаючи на те, що втрати при переказі грошей із-за кордону в Україну становлять 12–13% від суми переказу (плата за послуги та витрати на конвертацію), 2004 р. – Антимонопольним комітетом України було розпочато розслідування ситуації на ринку грошових переказів. За результатами розслідування Антимонопольний комітет України рекомендував компанії "Вестерн юніон" знизити тарифи на грошові перекази в Україну. Після тривалих переговорів компанія погодилася виконати рекомендації Антимонопольного комітету України. У подальшому компанія планує переглянути і тарифи на грошові перекази з Польщі [10, 12].

Розроблення та прийняття на нормативно-правовому рівні спрощеної системи грошових переказів із-за меж України для наших співвітчизників, які виїжджають до Польщі у пошуках роботи, передбачивши вигідні умови оплати за послуги, які надаються банками за їхніми переказами постало б чинником позитивного впливу на розвиток відносин Україна – Польща. Дійовим засобом боротьби з нелегальною міграцією могло б стати закладення до Кримінального Кодексу та Кодексу про адміністративні порушення статей, які передбачали б посилення відповідальності громадян України за пособництво або участь у незаконному транспортуванні людей.

Найбільшою проблемою міграційної хвилі українців в Польщу, особливо нелегальних трудових мігрантів, є їхня правова незахищеність як з боку України, так і з боку РП. Українські дипломатичні представництва змушені констатувати, що приїзд українців на роботу в Польщу здебільшого перебуває під контролем організованих кримінальних угруповань. А часто й самі мігранти стають кримінальними елементами й становлять загрозу для безпеки польського суспільства. І якщо зважити на масштаби міграції українців в РП, то можна осягнути всю глибину соціально-психологічних деформацій українських мігрантів та їхніх сімей в Україні.

Активне регулювання в сфері трудової міграції держава здійснює через розвиток інституту ліцензування посередницької діяльності з працевлаштування за кордоном. Громадяни України, які працевлаштовуються за кордоном через посередницькі структури, які мають ліцензію, є єдиною в країні категорією трудових мігрантів, які легально отримують роботу за кордоном та соціально захищені у трудових відносинах з боку іноземного роботодавця.

З метою врегулювання питання зайнятості та соціального захисту громадян України, які працюють в Польщі, Україна підписала низку двосторонніх українсько-польських угод про взаємне працевлаштування громадян Польщі та України та про взаємний трудовий і соціальний захист громадян, що працюють за межами своїх держав. Проте висновки таких угод ще не гарантують чітких механізмів їхньої реалізації. Так, Україна і Польща домовилися про працевлаштування на польські підприємства 60 тис. чоловік. Пізніше з'ясувалося, що 42 тис.

українців, в основному з Західної України, вже працюють в різноманітних секторах економіки Польщі – сільському господарстві, будівництві, текстильній промисловості [8]. Отже, активізація роботи щодо виконання двосторонніх договорів про працевлаштування і соціальний захист прав громадян України в Польщі та розширення українсько-польського співробітництва разом з укладенням міжнародних договорів постане чинником позитивного впливу на українсько-польські відносини в сфері міграції, тобто, регулювання міграцій має здійснюватись одночасно й скоординовано на законодавчому, дипломатичному та виконавчому рівні. Але головне завдання Української держави – створити необхідні для людей соціально-економічні умови й забезпечити повернення трудових мігрантів з Польщі на Батьківщину, якій потрібні соціально активні громадяни й висококваліфіковані працівники.

Проблеми легалізації українських заробітчан дедалі частіше обговорюються в Польщі. Польські посадовці кілька разів заявляли про готовність спростити процес працевлаштування в Польщі громадян України. У цьому зв‘язку варто зазначити, що Польща недоотримає суттєві кошти, які могли б надійти до бюджету від сплати податків із легальних заробітків працюючих тут українців. Чималі фінансові надходження отримала б і польська система охорони здоров‘я, адже нові правила про перебування іноземців вимагають укладення ними добровільних договорів медичного страхування з Польським національним фондом здоров‘я. Натомість, українці стали б у Польщі особами соціально захищеними. Це, у свою чергу, мало б позитивні наслідки для покращення криміногенної ситуації, яка зараз існує через те, що нашим співвітчизникам доводиться укривати реальні причини перебування в Польщі.

Рівень проблеми нелегальних українських заробітчан добре ілюструє той факт, що останнім часом навіть польська преса активно виступає за легалізацію трудових українських мігрантів та зі співчуттям пишуть про наступне видворення групи українців-нелегалів. Деякі польські ЗМІ закликають до цивілізації працевлаштування українців, що на їхню думку стало б реальною, а не віртуальною декларацією підтримки України з боку РП.

Директор варшавського управління у справах репатріації та іноземців Роберт Баран повідомив українцям, що польський уряд, пристосовуючись до стандартів ЄС, розглядає питання впровадження для іноземців статусу довготермінового резидента, що дозволить їм працювати і мати страхування не лише в Польщі, а й в інших країнах Євросоюзу. Питання актуалізується ще й тим, що згідно із заключними висновками засідання Європейської ради в Брюсселі, питанню міграції надано найвищого політичного пріоритету, який включає, з одного боку, необхідність зупинити нелегальну міграцію, а з іншого боку – прийняття й інтеграцію легальних мігрантів у європейське суспільство [12, 367].

Позитивне вирішення питання впровадження для українців, що працюють в Польщі, статусу довготермінового резидента надало б їм можливість відчути справжню правозахищеність з боку України та міжнародного співтовариства та постало б чинником позитивного впливу на розвиток українсько-польських стосунків в галузі міграції.

Важливим з точки зору українсько-польської співпраці в галузі міграції є Проект "Вдосконалення механізмів реалізації міграційної політики України. Поширення досвіду країн ЄС щодо виконання угод про реадмісію", який розпочато Міжнародним центром перспективних досліджень (Україна) та Інститутом справ публічних (Польща) [1].

Завданнями проекту є: вивчення міжнародного досвіду укладення та виконання угод про реадмісію; вивчення польського досвіду механізмів утримання нелегальних мігрантів та передача цього досвіду українським експертам; розроблення рекомендацій щодо ефективної міграційної політики та лобіювання виконання цих рекомендацій.

Чимало студентів з Польщі навчаються в Україні, багато з них вбачають своє «навчання» лише як транзитний пункт. Це додатковий канал інвестування української вищої освіти. На нашу думку, з метою полегшення студентського обміну між Україною та Поль-

щею, слід ввести спеціальні студентські візи (на зразок американської візи J1), умови одержання яких вимагатимуть обов'язкового повернення студента до країни його постійного перебування після закінчення терміну навчання, а також потрібно налагодити механізм контролю за виконанням студентами цих умов [12, 366].

Подібні кроки мають сприяти налагодженню тісних взаємин між молоддю України та Польщі, збагаченню культурного обміну та можуть стати чинником позитивного впливу на розвиток гуманітарної складової українсько-польського співробітництва.

Аналіз наведеного вище дає підстави вважати за доцільне вжити таких заходів:

- активізувати роботу відповідних органів влади стосовно прийняття ряду законодавчих актів, покликаних захистити і поліпшити становище мігрантів в Україні, вивести їх у легальне законодавче поле міждержавних відносин;
- вирішити комплекс питань із захисту українських громадян за кордоном, зокрема в Польщі;
- розширити договірно-правову базу двосторонніх відносин спеціальною угодою про преференції громадян України на перебування в РП (яка б передбачала офіційне збільшення квот щодо дозволів на роботу, обов'язковість введення медичного страхування, зняття обмежень і заохочення польських підприємців у працевлаштуванні українських громадян тощо);
- відповідно до міжнародних правових норм і вимог, захистити права вразливих категорій українських громадян, які перебувають за кордоном, зокрема в Польщі;
- поліпшити інформаційний імідж України в Польщі, що також сприятиме зростанню поваги до українського громадянина-працівника.

Слід зазначити, що попри позитивні кроки, які здійснюються Україною та Польщею в сфері міграції, ситуація з міграційними процесами продовжує залишатися критичною і може розглядатись як питання національної безпеки, а відтак, вимагає вжиття оперативних додаткових комплексних заходів та утворення належного механізму їх державного регулювання.

Література

1. Віктор Ющенко вітає парафування угод про реадмісію та спрощення оформлення віз між Україною та ЄС // Прес-служба Президента України Віктора Ющенка.
2. Зовнішні трудові міграції населення України / За наук. ред. Лібанової Е., Позняка О. – К.: РВПС України, 2002. – С.78.
3. Кондратьєв Я. Ю. Основи міграцієзнавства: Навчально-методичний посібник / Ю.Кондратьєв Я., І.Римаренко Ю., І.Олефір В.– К.:Ін-т держави і права НАН України, 2000.– 424 с.
4. Логінов Я. Стратегія розвитку українсько-польського кордону і прикордонних територій: економічний, суспільний і політичний аспекти // Незалежний культурологічний часопис "Ї". – 2006. – №10. – С.102 –113.
5. Марков І. Деякі риси сучасної української трудової міграції // Незалежний культурологічний часопис "Ї". – 2006. – №10. – С.56 –67.
6. Міграційні процеси в сучасному світі: світовий, регіональний та національний виміри (понятійний апарат, конкретизаційні підходи, теорія і практика) /За ред. Ю.І.Римаренка. – К.: Генеза, 1998. – 912 с.
7. Пирожков С., Малиновская Е., Хомра А. Внешние трудовые миграции в Украине: социально-экономический аспект. – К., 2003.
8. Польський уряд хоче легалізувати роботу українців в Польщі та в інших країнах ЄС. // Україна і Польща підписали угоду про співпрацю у сфері туризму // http://www.proeuropa.info/news/id=2608.
9. Україна: утвердження незалежної держави (1991 – 2001) // Дім "Альтернатива", 2001. – 704с.
10. Українська трудова міграція в контексті змін сучасного світу. // Львів, 2005. – 214с.
11. Шокало О. Інтеграція чи повернення додому? // ДТ № 12 (540).
12. Kronika stosunków międzynarodowych Polski. Ukraina // Rocznik Polskiej Polityki Zagranicznej 1999 – 2000. – S. 366–367.

ЗМІСТ

Філософія

Троїцька Т.С. Культурність людини в антропоекологічних мотивах філософії В. Вернадського і В. Винниченка 3

Демещенко В.В. Творчий синтез театральних культур “Сходу” та “Заходу” 9

Стадник М.М. Зміни у взаємовідносинах християнства і науки: релігієзнавчий аспект 16

Вітер Д.В. Релігія глобалізму, або глобальна релігія 21

Ляшев К.К. Інтерпретація формальних і змістовних показників у творах образотворчого мистецтва: результати соціально-психологічного дослідження творів сучасного українського живопису 27

Цолін Д.В. Образ Божий: біблійне та елліністичне розуміння 32

Яковенко А.І. Ортодоксальна експлікація християнського вчення про боговтілення 43

Судак С.Д. Сутнісні сили в пам’ятках північноєвропейського епосу “Старша Едда” та “Беовульф” 48

Мистецтвознавство

Гаврилець Д.Г. Шляхи формування альтистів: концепція майстерності гри 56

Підгорбунський М.А. Західноєвропейські впливи на розвиток богослужбової музики в Україні 61

Самітов В.З. До поняття категорії “мислення” музиканта-виконавця 64

Князєв В.Ф. Сценічні аспекти виконавської техніки у творчості провідних українських баяністів 67

Сідлецька Т.І. Особливості становлення і розвитку академічного професійного навчання на народних інструментах 75

Ядловська З.Г. Скрипкове виконавство як об’єкт інструментознавчих досліджень 81

Новакович М.О. Про деякі особливості музичної мови Бориса Лятошинського як осердя його стилю 86

Історія

Сапєлкіна З.П. Католицька церква XX ст. на шляху екуменічного діалогу 92

Поліщук І.В. Творчість як засіб перетворення соціокультурної реальності 96

Подаряща О.І. Діяльність засобів масової інформації крізь призму репродукції соціокультурних інтересів 101

Вєтров В.С. Аналіз палеолітичного мистецтва в контексті досліджень міфу і символу 105

Радзієвський В.О. Кольори і семантика в добу Давньої Русі 109

Калібовець С.М. Відбудова і розгортання діяльності бібліотек на Лівобережній Україні (1943–1950 рр.) 115

Цімох Н.І. Сучасний практикум бізнес-реклами іміджу культурно-освітнього закладу на прикладі Київського національного університету культури і мистецтв 123

Політологія

Скомаровський В.О. Свобода в контексті правової та соціальної демократії 129

Парахіна М.Б., Полушкіна Т.В. Історичні умови національно-культурного процесу в Україні 1920–1923 рр. 136

Корж Г.П. Роль національної ідентичності у вірмено-азербайджанському конфлікті (історико-політологічний аспект) 143

Михайлов В.І. Деякі аспекти впливу політичної міфотворчості на суспільну свідомість 149

Дмитренко О. Громадська думка як вираження суспільно-політичного стереотипу 156

Рєпіна Н.В. Особливості символу в політичній культурі 161

Завітневич Н.Г. Державне регулювання проблем українсько-польських міграційних відносин 166

Наукове видання

В І С Н И К

ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Щоквартальний науковий журнал

4’2007

Редактор ***І. Ю. Вільчинська***

Комп'ютерна верстка ***С. І. Супруненко***

Здано до набору _____2007. Підп. до друку _____2007. Формат 60х84 $^{1}/_{8}$.
Папір офсетн. № 1. Друк офсетний. Умов. арк. ____. Облік.- вид. арк. ___. Наклад 1000 прим.

Видавництво "Міленіум"
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до державного реєстру видавців, виготівників,
розповсюджувачів видавничої продукції
ДК№ 535 від 19.07.2001 р.

м. Київ, вул. Фрунзе, 62-в, оф. 12
Тел./факс (044) 501-52-49

E-mail: info@millennium.net.ua
www.millennium.net.ua